

*Politecnico di Milano*  
*School of Doctoral Programmes*  
*Course with foreign Professors*  
*«Cities and Landscapes: Transformation, Permanence, Memory»*  
*Professors in charge:*  
*Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale*

Corso di Teorie e tecniche  
della progettazione architettonica  
dei professori Enrico Bordogna e Daniele Vitale

*Rafael Moneo*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Harvard Graduate School of Design – Harvard

**La questione teorica  
dell'ampliamento degli edifici.  
Riorganizzazione della sede  
della Banca di Spagna a Madrid, 2002-2006**

2012, 16<sup>th</sup> of May  
*Applications / Iscrizioni:*  
Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it  
*Organization / Organizzazione:*  
Laura Balboni, Cassandra Cozza, Francesca Florida, Chiara Occhipinti



## Indice

- 5            **Extension to the Bank of Spain**  
*Rafael Moneo*
- 15           **The Solitude of buildings**  
*Rafael Moneo*
- 23           **La solitudine degli edifici**  
*Rafael Moneo*
- 33           **Introduzione al libro di Rafael Moneo**  
**«La solitudine degli edifici e altri scritti»**  
*Daniele Vitale*
- 37           **Rafael Moneo**  
Nota biografica

*Extension to the Bank of Spain* di Rafael Moneo  
è tratto da  
«On Diseño», 291, aprile 2008, pp.118-147 [in inglese e spagnolo].

*La solitudine degli edifici* di Rafael Moneo,  
*e la Nota biografica*  
sono tratti da  
RAFAEL MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 2, *Sugli architetti e il loro lavoro*, a cura di  
Andrea Casiraghi e Daniele Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 2004, pp. 147-161;  
pp.161-162.

*L'Introduzione al libro di Rafael Moneo «La solitudine degli edifici e altri scritti»*,  
di Daniele Vitale  
è tratta da  
RAFAEL MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol.1, *Questioni intorno all'architettura*, a cura di  
Andrea Casiraghi e Daniele Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 1999, pp. 9-13.



## **Extension to the Bank of Spain.**

*di Rafael Moneo*

The Bank of Spain was built between 1882 and 1891 according to the design of the architect Adaro, in the location of the Palace of Alcañices. He was able to solve the problem of building a public building of the first order facades on the Paseo del Prado and Alcalá Street, by making the corner overlooking Cibeles the primary theme of the composition: so that the facade along the Paseo del Prado became the principal facade, while at the same time that the monumental balcony overlooking Cibeles resolved the continuity with a facade of a more modest character framed by the porticos of the Cariátides on Alcalá Street. As it was not a free-standing building, but wishing that it had the conviction of one, the architect connected the Madrazo and Alcalá Streets with a small alley which guaranteed the insularity and isolation that he wanted the building to have.

In 1927 the Bank felt the need to expand and gave the commission to the architect Yárnoz, who solved the problem with a skillful interpretation of the composition of the existing building and by making the special axes of Cibeles fundamental to the composition and repeating along the calle de Alcalá the same facade as the one along the Paseo del Prado. In this way the Bank of Spain dominated the block. However Yárnoz was not able to dominate the block totally, so he repeated the perimeter service alley for reasons of security and detachment.

Between 1969 and 1975 the third expansion of the bank took place by means of the construction of a peripheral, enveloping building which extended the edge of the complex to the corner of the Madrazo and Marqués de Cubas streets, where the headquarters of the Calamarte Bank, that became the Pastor Bank, were located.

The acquisition of the corner Alcalá/Marqués de Cubas in 1974 resulted in the domination of the block by Bank of Spain which finally, given its nature, achieved its long awaited goal of presenting itself as detached and closed.

It was then that the Bank proposed the construction of a new building that would connect the facades on Alcalá and Marqués de Cubas, giving a worthy finish to the noble architecture of the Bank that today is so important in the image of the city. It should be noted that in doing this the Bank was not as interested in improving its installations as to complete the block in order to give the Bank that condition of integrity that characterized it to the public and undoubtedly wanted to have correspond to its architecture.

However, solely from point of view of architecture, the operation of the articulation

and sewing together that building on the corner of Alcalá/Marqués de Cubas required was not an easy task. Aware of the difficulties of the problem, the Bank extended the circle of its collaborators inviting various prestigious architects – Yárnoz, Cubillo, Bohigas, Martorell, McKay, Corrales and Molezún, Moneo, Moreno, Barberá y Población – some of them former consultants to the institution, so that they could present their ideas concerning the solution to the problem. The invitation to participate in the limited competition went out on September 25, 1978. The architects were given four months, handing in their projects on January 15, 1979. The Bank, desiring to have the maximum guarantee and collaboration with its decision, solicited those institutions with the most interest in the solution, such as the Municipal government of Madrid, The Royal Academy of Fine Arts and the Architects Association, to name a representative to a Commission of Consultation that was asked to make a recommendation concerning the proposals presented. After the Technical Services of the Bank reviewed the aesthetic, economic and functional aspects of the proposals, the Bank's Executive Board decided to place their confidence in the proposal presented by Rafael Moneo. This decision was made on October 15, 1979.

The project developed by the architect following the lines of the proposal presented in the competition was submitted to the city government with the idea that they would grant a license. Even though the municipal government of Madrid had been part of the consultation process, when the time came to grant the license to demolish the corner Alcalá/Marqués de Cubas, they no longer believed that this decision was coherent with the effort being made at that time to avoid the systematic demolition of the city center, and the project was placed on hold.

Twenty five years have passed since the problem of the incorporation of the corner Alcalá/Marqués de Cubas was resolved and finally the Municipal government has let the Bank go ahead, no longer including the corner building among those catalogued for preservation in the last General Plan. The current project attempts to bring up to date the proposal presented in the fall of 1978, as indeed the motives and reasons that justified it have not changed.

What follows is the transcription of part of the text that accompanied the original proposal in order to justify the architectural criteria in which it was based.

#### **«Preamble»**

For some time it has been accepted, with hardly any discussion, that contemporary architecture can and should give a solution to problems arising in places where the weight of the existing is of major importance. We feel that accepting indiscriminately

such a working hypothesis in the interests of ethical-aesthetic principals established a priori and that make the interpretation given to the concept of authenticity its support, are mistaken. the solution to the proposed problem can be discovered. In contrast, we think the solution to the proposed problem can be discovered when the peculiarity and singularity of each case has been admitted in the confidence that comes from the understanding of the architecture and from the flexibility of the discipline and not from previous assumptions.

## **Analysis of the existing building and its evolution up until the present situation.**

### **Original Bank**

The Bank of Spain of Adaro and Sainz de la Lastra is based on a competition scheme typical of the historical eclecticism of the end of the XIX century and, although the critics that have studied it (Amézqueta, Navascués) speak about the influence of neo-baroque, it seems to us to have more features that correspond to Victorian architecture, that indeed are accompanied by traits that already point to what will be the next nationalisms in many decorative details that clearly do allude to neo-plateresque.

However what interests us is to discover the compositional mechanisms the building makes use of. It should be stated that the building is charged with the particular in its position in the urban panorama.

Since, on the one hand, the building presents a clear and finished facade along the Paseo del Prado that is worked out according to a canonical scheme with a central body that manifests itself in a complex and rich facade accompanied by two secondary elements completing and balancing the scheme, the walls of virtual wings, in which the theme of the Caryatids and the subtle and ambiguous superposition of arches and dentils gives rise to what seems to be secondary, becomes an attractive element. Examining the plan one can understand why one speaks of virtual wings and soon will understand the crucial role played by these elements in carrying out the definition of the formal device with which the architect controls the facades of the Bank. So that in effect, to this canonical scheme along the Paseo de Prado another is superimposed that is put in motion by the importance that the Bank's building wants to give to Cibeles. In this way a new axes B is defined that proposes a new concept of frontality for the perception of the building and on which is constituted a monumental facade in which are carried all of those attributes that make it possible that it can be considered as the greater hierarchy.

The conflict that the meeting of the two axes produces is reflected in the building and is responsible for the curious asymmetry of the plan. In any case the importance of this new axis B is definitive and, at the same time that it alters and transforms the Paseo del Prado facade, seems to suggest the possibility of a future extension that asks for, in the end occupying all of the block.

It should be noted now that the transition of the Paseo del Prado facade to the calle Alcalá takes place in the portal of the Caryatids, which cuts and ends the building on that street, resolving at the same time the access to a service lane and confirms once more the desire for a free-standing building that the Bank always seems to have had.

### **The extension of 1927**

The successful extension of 1927 owed its success as much to the sensibility it demonstrated in capturing the compositional mechanism of the Bank's facades as well as for the respect manifest in the strict repetition of the original elements.

The Bank building along the Alcalá Street repeats the formal scheme described with reference to the Paseo del Prado facade, resolving with skill the break that occurs in the alignment of the street. It accepts the limit imposed by the building located on the Marqués de Cubas Street, finishing it off with the portal of the Caryatides; at the same time, however, the portal accomplishes the fundamental role of the facade, it leaves open the possible continuity of the building that is implicit in it the solution that is proposed here.

It must be said nonetheless that the development in plan was not as successful. As indicated in the diagrams, the importance that the axis B ought to have had has been forgotten in plan and with that, the possible strategy of a coherent occupation and continuation of the ill-fated block. And finally the fact that the peripheral «private street» that guarantees the building's isolation is maintained although in a more confused way.

### **The most recent extension.**

The most recent extension has been less successful than the previous one, considered both from the strictly plan metric point of view as well as in the mistaken mimetic simplification of the constructive elements. In planning an edge building, the possibility of occupying the block in a continuous manner has been excluded – there is a curious coincidence in the development with the Bank of England (that is a good example of continuous and compact growth) – and the no man's land left over has been

overwhelmed by a dubious, isolated tower. Furthermore, the recent extension does not seem to have established a clear policy concerning the levels, nor has it taken into account the problem that now arises of annexing the building on the corner in order to complete the block.

### **Solution.**

Considering how things have evolved, the building at the intersection of Alcalá and Marqués de Cubas is an anomaly. Dispensing with it and the construction of the corner formed by both streets allow the Bank to dominate the whole block, finally reaching the condition of a free-standing and complete building that it always seemed to be looking for in previous expansions.

Returning to consider the project years later, it seems to me that it still has merit and that the strategy established, the reasons, strictly architectural in nature that favored its choice by the consultation of experts in the autumn of 1978 should be maintained. A singular solution, an alternative building to the one proposed that would not complete the footprint of the Bank, would just be an updated anomaly, but with the same deficiencies as those that are apparent in the unequal dialogue that existed between the Bank of Spain and the existing building on the corner of Alcalá/Marqués de Cubas.

However, some changes have been introduced that have notably improved the 1978 project, changes dictated sometimes by simple formal reflection, others generated in service to a program that is far more precise. What follows is an explanation of the drawings.

In the first place it must be said that it was decided to introduce in the bevelled corner of Alcalá/Marqués de Cubas the arch of Adaro's facade facing Cibeles and not to use the originally proposed facade of the Caryatides for the reason that the proximity of the three facades of the Caryatides entailed the persistent appearance of an architectural image which made the whole redundant. In this way as opposed to the appeal that the mannerist trio of the Caryatides facades implied, a calmer solution, Adaro's compositional scheme in Cibeles, was recovered in plan and iconography. Adjusting Adaro's imposing Cibeles' facade in the corner of Alcalá/Marqués de Cubas was not an easy job. On the one hand the entrance door was eliminated; and on the other the blind wall section which was so characteristic of the Cibeles' facade and so useful for the grafting of the arch in the lateral facades had to be reduced as much as possible. Being forced to maintain the moulding that gave rise to the graft, the reduction of the intermediate wall section could only be resolved with the geometry, with the plan. And thus, as can be seen in the sketch, the turn that permits introducing the interstitial

space between the building of the third extension and the proposed corner gives rise to a turn that – the facade of the bevel being faithful to the bisector – allow the flanks to be reduced that give rise to the appearance of a blind wall section whose dimension was reduced.

The program was defined with greater precision and more attention will be paid to it in the description of the floor plans that follows. On the ground floor spaces and elements that have been determined by the geometry of the Bank give content to the building. The facade of the Caryatides on Alcalá Street continues being one of the key accesses to the Bank complex. A 187 seat lecture hall with a sloping floor and projection room so that it can be used for press conferences and all kinds of meetings has been placed in the hexagonal space defined by the bevelled corner. Access to the upper floors takes place in the volume on the Marqués de Cubas Street: a spiral stair adapts to the different levels and a large elevator provides vertical access in the new addition.

The existing entry space has been maintained more or less; on one side is an independent entrance to the lecture hall and the door opening to the courtyard of the Bank has been kept. Paving and installations in the courtyard have been improved. Behind the facade corresponding to the extension of Yárnoz is an emergency stair from the upper levels.

The main floor, level + 8.656, is where the more representative functions take place. The Central European Bank's conference room inscribed in plan's geometry – based on an irregular hexagon that maintains the alignments of Alcalá and Marqués de Cubas, its perpendiculars and the inclusion of a bisector of both in the bevelled facade – is quite dignified due in part to the generous dimensions. It has been designed for optimal acoustics and is equipped for simultaneous translations. The large window opening on to the Gran Vía offers views of one of the busiest streets in the heart of Madrid. At the entrance to the Bank's meeting room the corridor becomes wider and receives zenital light from a skylight in the roof. There is also an attached conference room for meetings with smaller groups of dignitaries. Toilets and a pantry for catering are also part of this floor.

The second floor plan, level + 15.556, depends on the geometry of walls and alignments. The Bank uses these spaces for open offices that have splendid views of Madrid's urban scene.

The plan of the mansard or attic, level + 20.565, provides expansion for the existing offices on this level.

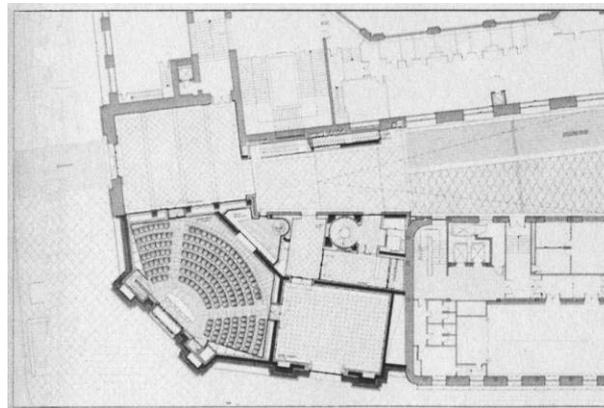
There are four basement levels. The first of these, level – 5.85, is below the sloping floor of the conference room and connects via ramps and stairs to the levels in the two

existing buildings. The other three levels have been designed to be continuous with the corresponding levels of the existing buildings.

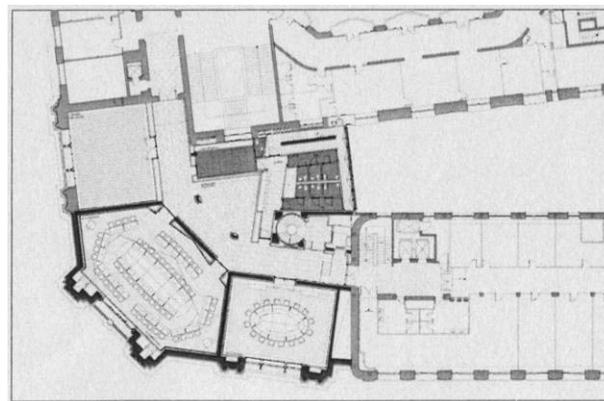
The project attempts to complete in the most literal sense the Bank of Spain's block. Therefore it can be understood that materials used are the same as those used by Adaro in the facades. Whenever possible, the same constructive systems were also used. The stone is massive, not veneer, and the metal windows and doors attempt to maintain the strength of the existing finishes and grilles, dispensing with any kind of extruded profiles.



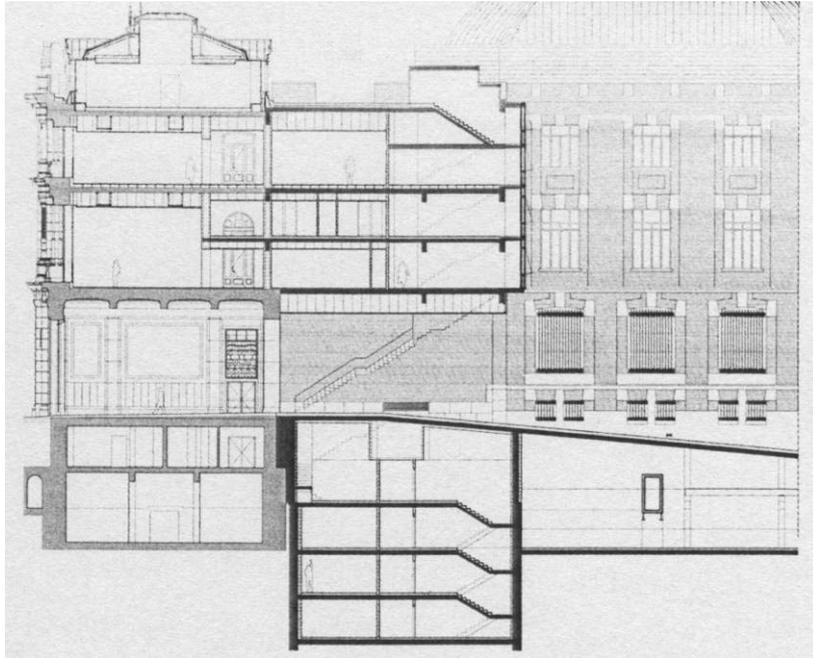
View of the building that houses the Bank of Spain in Madrid



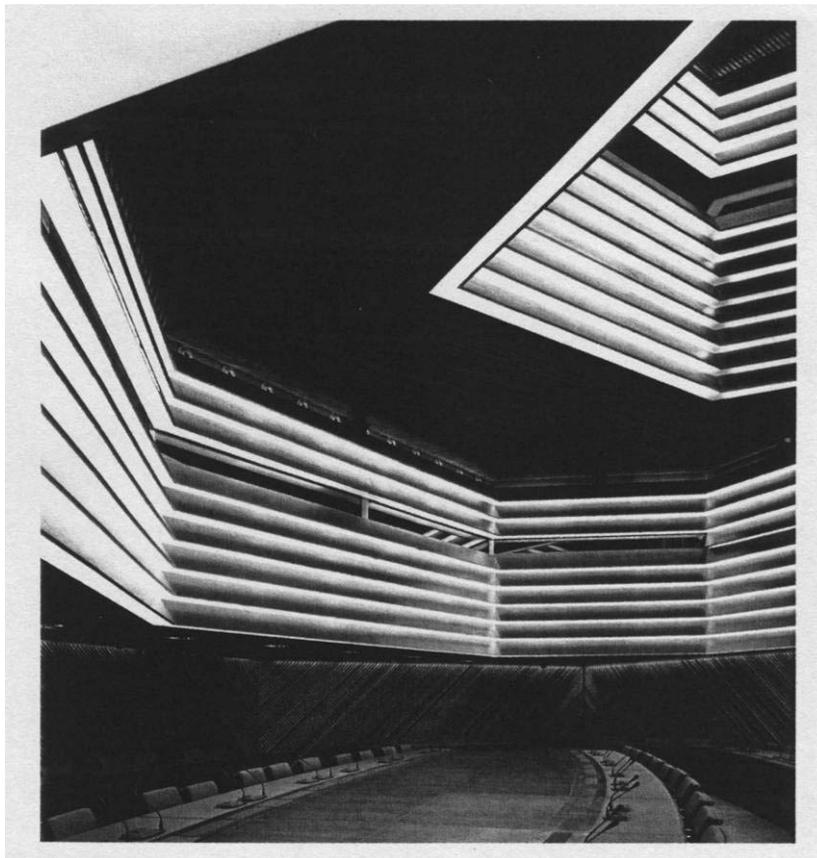
Plan of the Bank of Spain on the ground floor.



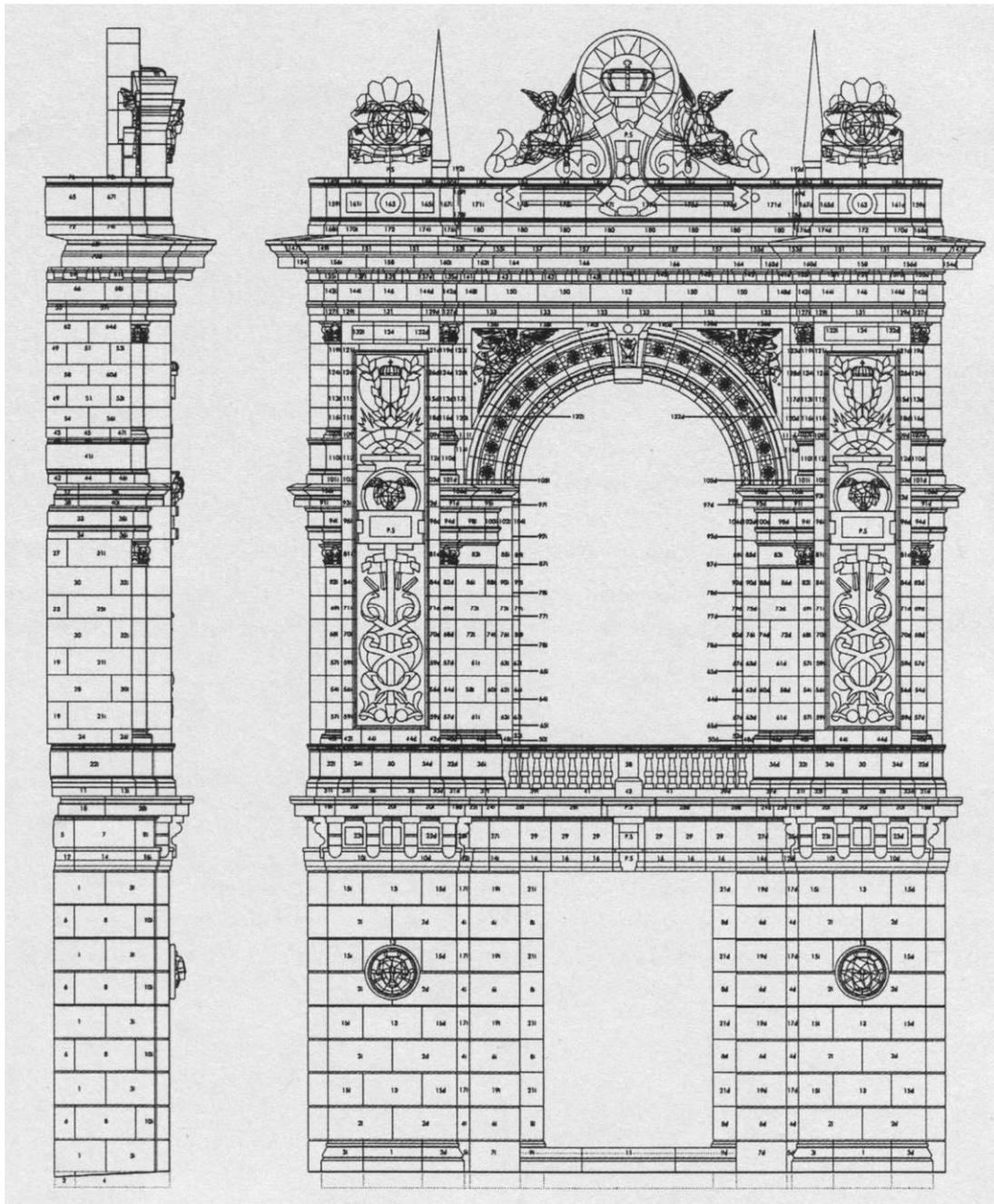
Plan of the Bank of Spain on the first floor.



Sections of the new extension to the Bank



The conference room on the principal floor.



The facades are made of granite and stone and the decoration is carried by the sculptor Francisco López Quintanilla

## **The Solitude of buildings<sup>1</sup>.**

*by Rafael Moneo*

I thank Dean McCue for his kind words. Once again, I understand the responsibilities I have inherited in accepting the chairmanship of the Department of Architecture of the Harvard University Graduate School of Design, starting July 1<sup>st</sup>. I cannot forget those who have led the school in the past; but permit me to confess how much it touches me to know that I will hold the position once held by the late Josep Lluís Sert. This is the greatest stimulus, and at the same time, a great challenge. I expect and hope that he will act as my remote and loved mentor.

I felt honored when Dean McCue asked that I become a candidate for this position, and was understandably assailed by fears about its commitments and duties, because I realize what Harvard means: people all over the world look to Harvard as their guide.

With the awareness that Dean McCue and Professor Harry Cobb would be beside me, I accepted the position, certain that I would find here at the GDS the enthusiastic and competent faculty able to carry out the work implicit in the school's pedagogic mission.

I firmly wish to serve the school in striving toward the four qualities Professor Cobb identified five years ago when he accepted the position I will hold, and I quote him now: «The qualities that seem essential to our educational mission are coherence, rigour, openness and audacity». I know how much Dean McCue and Professor Cobb have endeavoured to emphasize these qualities at the school. Openness and audacity, coherence and rigour. I could not find better words to define the future of the school as I envision it. That is my firm belief and I will work to keep these qualities as alive as they are today.

Let me affirm that I will not disappoint those who have placed their confidence in me. The one statement I am able to make at this early date is a promise. I will do my best and put all my energy into serving the university, honoring what some universities have professed and what I still believe: that knowledge is not the private property of one group of people or one country, and that it should be shared by all people of good will throughout the world.

On a different note, it is a duty for me, as much as a pleasure, to present myself and my work to the students and my fellow faculty members tonight. I would like to thank the GDS and the endowment given in the name of Kenzo Tange for this opportunity.

---

<sup>1</sup> The «Kenzo Tange Lecture», a commemorative lecture sponsored by the Harvard University Graduate School of Design was given by Rafael Moneo when he accepted the post of Chairman of the Department of Architecture. The lecture was given on March 9, 1985, in George Gund Hall.

I have chosen three buildings as examples of my work. They differ with respect to requirements and site conditions, but all are public buildings. They may be regarded as representative of my work over the last ten years.

Why buildings instead of projects? Why work instead of a theoretical discourse? I believe that in the crude reality of built works one can see clearly the essence of a project, the consistency of ideas. I firmly believe that architecture needs the support of matter; that the former is inseparable from the latter. Architecture arrives when our thoughts about it acquire the real condition that only materials can provide. By accepting and bargaining with limitations and restrictions, with the act of construction, architecture becomes what it really is.

I know these words may sound odd today. First, because we are in a school of architecture where learning is based upon the convention implied by drawings and models. We are therefore inclined to believe that within these resides the entire discipline. Second, because during the last, let me say fifteen years many architects have believed that construction is not worth the effort it involves. For them the task was finished at the drawing board, avoiding any contamination. And fears of contamination are understandable. Architecture as a profession is a long way from satisfying anyone who loves the discipline. It has lost the importance that it had in society in the past. Victor Hugo said that books had killed cathedral architecture; it wasn't entirely true then, but it seems we could say today that mass media communication has reduced architecture's relevance. Architecture is no longer vital neither as in the most pragmatic point of view that identifies it with cities and housing or as the reservoir of symbolic communication.

Architects unconsciously recognize this problem but are not willing to confront it directly. And therefore, although they would like to connect architecture with society and reality as in the past, they often take a wrong path and become prophets of Utopian dreams. Architects desire a bigger role for architecture, or at least a more respected position. And perceiving it unreachable, we architects are protecting ourselves by nurturing the fantasy that architecture can be represented simply through drawings. Such a view has been supported by the dialectic between utopia and reality. If architects cannot serve reality, they at least will work for the future world dreamed of in utopia. Such a view has produced beautiful drawings and presented wonderful intentions, but in my opinion these efforts are not intrinsically architecture-which does not mean that people who act this way are not architects.

I realize how predominant this approach is today, but at the same time architects must resent this approach, because buildings begin to appear as mere reflections of drawings or as direct physical representations of a process. This dramatically changes

the relationship between the buildings and reality. Many architects today invent processes or master drawing techniques without concern for the reality of building. The tyranny of drawings is evident in many buildings when the builder tries to follow the drawing literally. The reality belongs to the drawing not to the building. There are so many examples of this attitude that I do not need to elaborate it. The buildings refer so directly to the architect's definition and are so unconnected with the operation of building that the only reference is the drawing. But a truly architectural drawing should imply above all the knowledge of construction. Today many architects ignore issues about how a work is going to be built. Some will argue this has happened in the past that some works were executed without being visited by their architects, who trusted directly in drawings and specifications for the execution of their projects. But, of course, everyone will agree that architects in the past benefited from a social coherence that does not exist today. A drawing accepted, before it was drawn, certain building conventions. It has been only recently, perhaps with some architects of the Enlightenment that the connection between graphic expression and building knowledge began to dissolve.

On the other hand, many architects believe that the work of architecture should entail the exact registration of a process. If in the 1920s the idea of *promenade architectural* transformed the building structure and produced a series of sequences that introduced the idea of movement, in the 1980<sup>s</sup> the idea of architecture as the physical conclusion that consolidates a mental process has taken its place. By this transformation of a mental process in the consolidated reality, the self-expression of a building becomes less important than the expression of the architect's thoughts. Moreover, the automatic nature of the production of architecture prevents the object's autonomy. And, naturally, questions arise: Can the process be considered the aim of architecture? Doesn't architecture lie in the production of something else? May the simple registration of the process become the reality that we call architecture? Are buildings simply three-dimensional translations of drawings or the outcome of a so-called process? Previously this was not the case, when architects thought first of the reality of buildings and later of the drawings with which they might describe these thoughts. Today the terms of this relationship are often inverted.

The result of this conflict with physical reality is that architecture is transformed immediately either into the reflection of drawing or the representation of process. The word that best characterizes the most distinctive feature of academic architecture today is «immediateness».

Architecture tries to be direct, immediate, the simple dimensional extension of drawings.

Architects want to keep the flavor of their drawings. And if this is their most desired goal, in so wishing architects reduce architecture to a private, personal domain. It follows that this immediateness transforms the intentions of the architect; and turns what should be presumed as general into a personal, expressionist statement. Architecture has lost its necessary contact with society and, as a result, has become a private world.

Can architecture be a private world? May it be reduced to a personal expression? Architects, as much as they admire the personal realm in which other artists seem to work, do not work under the same conditions. In my opinion, their work should be shared by others, or at least, it should not be so personal as to invade the public realm in a manner that no longer belongs naturally to the sphere of the public environment. Architecture itself implies public involvement from the specific moment at which the design process starts until construction ends. And again we are on slippery ground, because the boundaries between public and private worlds today are more blurred than ever. When architecture is produced in cities, it conveys a public idea. Cities have a need for an architecture that is both a tool, in the sense of artificially transforming the physical environment, and a frame for supporting social life. The notion of a shared language for producing the world of objects – the different types of buildings in and with which we live – emerges as a given for understanding architecture and its production. And therefore I do not think that we can justify as architecture the attempts of some artists who, confusing our discipline with any three-dimensional experience, create unknown objects that at times relate to a natural *mimesis*, and at other times allude to unusable machines.

But without the connection that existed in the past between project and production, builders become mere instruments, and technique becomes subjugated a slave. The intimacy between architecture and construction has been broken. This intimacy was once the very nature of the architectural work and somehow was always manifested in its appearance. We know that a deterministic discourse doesn't explain architecture, but we admit that architects should accept techniques and use building systems for starting the process of the formal invention that ends in architecture. Even architecture such as Le Corbusier's should be seen in the light of the time honored acceptance of building technologies as the base for the formal proposal. And to be an architect, therefore, has traditionally implied being a builder; that is, explaining to others how to build. The knowledge (when not the mastery) of the building techniques was always implicit in the idea of producing architecture. The knowledge of construction principles should be so thorough as to allow the architect the formal invention that always precedes the fact of the construction itself. It should appear as if the techniques imposed have come to

accept form's boundaries, for it is the acknowledgement of these limits that renders so explicit the presence of building procedures in architecture. Paradoxically, it is technical flexibility that allows architects to forget the presence of technique. The flexibility of today's techniques has resulted in their disappearance, either in architecture itself or in the process of thinking about it. This is something new. Architects in the past were both architects and builders. Before the present disassociation, the invention of form was also the invention of its construction. One implied the other.

Architecture has always presented inherent arbitrariness as something unobtrusive. In other words, arbitrariness of form disappeared in construction, and architecture acted as the bridge between the two. Today arbitrariness of form is evident in the buildings themselves, because construction has been dealt out of the game of design. When arbitrariness is so clearly visible in the buildings themselves, architecture is dead; what I understand as the most valuable attribute of architecture disappears.

The price of such an attitude is paid by architecture, because very often some architects present us with an image of fragility and with a taste for the fictional. This is the natural consequence of immediateness. Curiously, this did not happen with the architecture of the Modern Movement, where the idea of immediateness could not be applied. Whether we are considering the techniques or the social goals, the architects of the Modern Movement respected both techniques and building programs. While their architecture perhaps was not successful in solving the problems posed simultaneously, they strove to involve such concerns in their work, and consequently their architecture cannot be characterized by its immediateness. Then, the idea of architecture always implied an awareness of the outside world in addition to the strength of the images. But today the lack of contact with the outside world brings with it the fantasy of an autonomous architecture controlled exclusively on the drawing board. It may be argued that architecture in the future will lack the quasi-perennial condition that it had in the past and will from now on be characterized as ephemeral. That would explain the tenuous condition of our buildings despite their stone. Architecture is influenced today by this ephemeral condition and thus presents itself as ephemeral, no matter what its material. And this poses for us a major question: Is architecture today no longer able to endure as it did in the past?

In today's architecture does there exist the sensation that works are perishable? I think these questions must be answered affirmatively, and only in so doing will we be able to oppose such a tendency, by acknowledging the gratifying way in which buildings accepted their own lives in the past. The construction of a building entails an enormous amount of effort and a major investment. Architecture in principle, almost by economic principle, should be durable.

Materials should provide for the building's long life. A building formerly was built to last forever or, at least we certainly did not expect it to disappear. But today things have changed.

Although we resist regarding our architecture this way, it is far removed from traditional architecture, despite our professed respect for history. We probably unconsciously know that architecture is not going to last as long as it used to. But we reject such ideas, even though the real situation affects architecture and marks it with the flavor of the ephemeral. If architecture is ephemeral it can be immediate.

If architecture once contributed to the reality of fiction, henceforth it will contribute to the fiction of fiction. The pride of architecture was to make real the fiction, because the way in which architecture was produced implied continuity between form, as contrived in the mind, and built form in such a way that the latter became the only existing reality. The ideal world was transformed into a real world because what characterized architecture was the fact that it should be built. It was a mental product that took its consistency from the act of expression alone, becoming at the same time an independent reality. Today's architecture has lost contact with its genuine supports, and immediateness is the natural consequence of this critical change suffered by the role of architecture in the world. I still believe in an architecture of reality, but I should acknowledge the great extent to which my belief is the manifestation of a wish for more than what I can reasonably forecast for the future.

I do not think this is the appropriate moment to discuss further such important concerns, but in my opinion these discussions should take place in the school, and I would like to pursue these issues with interested students. Nonetheless I would like to respond to some of the questions I have introduced. Architects should realize that architecture, the work in which they are involved, their work, is a complex reality including many presences; for this reason the immediateness-fantasy is not possible. All these presences are reflected in the multiple mirror that a building is. They should be acknowledged in the design operation, in order to avoid the reduction that always distorts architectural reality. The fact that architects may become aware of the many ways in which their work is limited, that it has real boundaries ranging from the ideology to the brick, does not preclude architecture from being rendered. The ability to accommodate the multiple presences inherent in buildings should be the key with which the architect condenses disparity into the single self-supported presence of buildings.

As much as I consider drawings and models the necessary and natural support for our discussions about architecture in school, I encourage students to understand the immense pleasure that the actual production of architecture, the construction of buildings, offers. This means that I would like to accompany students in their initiation

as architects, to be beside them, as they become makers of buildings. We are living in a discontinuous world – in times of uncertainty, as Professor Cobb likes to say – and architects, regardless of their wishes and intentions, suffer as they stand unprotected before the diversity of the society in which they work. Therefore, once the architect has acquired his or her skills, the training of his or her eyes, the first imperative is to gain the critical knowledge that will permit the choice of the coordinates within which his or her career will develop; these are the coordinates to which his or her buildings will refer.

An architectural initiation includes today, in my opinion, a strong familiarity with history – a history that is no longer a storehouse of forms or a workshop of styles, but one that simply offers the material for thinking about the evolution of architecture, as well as the way in which architects worked in the past.

Now, why do I insist so much on the conviction that buildings are neither the outcome of a process nor the materialization of a drawing? In other words, why do I insist on the idea that buildings are not the exclusive property of the architect? Mainly because I believe the presence of the architect quickly disappears and that, once completed, buildings take on a life of their own. Architects endure all the difficulties involved in raising buildings-artifacts that perhaps at first can be said to reflect our intentions, express our desires and represent the problems we discuss in schools. For a time, we regard our buildings as mirrors; in their reflection we recognize who we are, and eventually who we were. We are tempted to think that a building is a personal statement within the ongoing process of history; but today I am certain that once the construction is finished, once the building assumes its own reality and its own role, all those concerns that occupied the architects and their efforts dissolve. There comes a time when buildings do not need protection of any kind, neither from the architects nor from the circumstances. In the end, circumstances alone remain as hints, allowing critics and historians to gain knowledge of the buildings and to explain to others how they took their form.

The building itself stands alone, in complete solitude – no more polemical statements, no more troubles. It has acquired its definitive condition and will remain alone forever, master of itself. I like to see the building assume its proper condition, living its own life. Therefore, I do not believe that architecture is just the superstructure that we introduce when we talk about buildings. I prefer to think that architecture is the air we breathe when buildings have arrived at their radical solitude.

Are all these considerations present in our works? I would like them to be. Because when architects realize that a building masters its own life, their approach to design is different; it changes radically. Our personal concerns become secondary and the final reality of the building becomes the authentic aim of our work. It is the building's

materiality, its own being, that becomes the unique and exclusive concern. This attitude allows us to establish the necessary distance between the building and ourselves.

Of all the figurative or plastic arts, architecture is probably the one in which the distance between the artist and his work is the greatest. A painter or a sculptor may leave his or her own direct imprint on the canvas or the stone; he or she often is inextricably attached to his or her work. This does not happen in architecture. In our discipline a natural distance separates us from our work; this distance should always be maintained, especially when our thoughts start to be materialized in a project. To keep this distance is to acknowledge architectural reality, but it is also the precondition for beginning a project. Architecture implies distance between our work and ourselves, so that in the end the work remains alone, self-supported, once it has acquired its physical consistency. Our pleasure lies in the experience of this distance, when we see our thought supported by a reality that no longer belongs to us. What is more, a work of architecture, if successful, may efface the architect.

Are all these thoughts present in the work I will now present? I believe they were my companions throughout time. I fought hard to give Bankinter the splendor that baked clay may acquire when used in urban fabric, in this way establishing a natural connection with the existing villa. I tried to reflect the presence of the public realm in the city when I designed Logroño. I hoped the Roman world would once again be alive in Mérida, a Roman city that had almost lost its memory.

But let me now go on to the images; I will try to make some of these thoughts more clear.

## La solitudine degli edifici

di Rafael Moneo

Ringrazio il preside Mc Cue<sup>2</sup> per le gentili parole che ha pronunciato su di me. Esse contribuiscono a rendere ancora più evidenti le responsabilità che ho ereditato accettando di essere, a partire dal 1° luglio, Chairman del Dipartimento di Architettura della Graduate School of Design<sup>3</sup>. Non dimentico i molti che hanno diretto la scuola in passato; ma lasciatemi confessare quanto sia per me commovente sapere che ricoprirò la posizione che già ha ricoperto José Luis Sert<sup>4</sup>. È questo lo stimolo più grande e insieme la più grande difficoltà. Spero che egli possa rappresentare per me una guida lontana e amata.

Mi sono sentito immeritabilmente onorato quando il preside Mc Cue mi ha chiesto di candidarmi a questo incarico, e quando mi ha avanzato la proposta definitiva, com'è comprensibile, sono stato assalito da timore di fronte ai compiti e ai doveri che la posizione comporta: perché io mi rendo ben conto di ciò che Harvard rappresenta: persone di ogni parte del mondo guardano a Harvard per trovarvi una guida. Ho accettato l'incarico sapendo che il preside Mc Cue e il professor Cobb<sup>5</sup> sarebbero stati al mio fianco, consapevole del fatto che avrei trovato in loro l'entusiasmo e la competenza necessari a svolgere il lavoro implicito in un progetto pedagogico.

Davvero vorrei servire la scuola esercitando le quattro qualità che il professor Cobb aveva richiamato cinque anni fa, quando aveva accettato l'incarico che ora sto per coprire io: «Le qualità che paiono essenziali per svolgere la nostra missione educativa sono la coerenza, il rigore, l'apertura mentale, l'audacia». So quanto il preside Mc Cue e il professor Cobb abbiano operato perché queste qualità fossero presenti nella scuola. Apertura e audacia, coerenza e rigore. Non ho bisogno di cercare parole più appropriate

---

<sup>2</sup> Gerald Mallon Mc Cue, nato a Woodland in California nel 1928, è stato titolare di importanti studi professionali a Berkeley e a San Francisco. Dal 1954 al 1976 ha insegnato presso la University of California di Berkeley e a partire dal 1976 alla Graduate School of Design (G.S.D.) della Harvard University, Cambridge (Mass.), dove dal 1976 al 1979 ha ricoperto la carica di Chairman del Department of Architecture e dal 1980 al 1992 quella di Dean.

<sup>3</sup> Rafael Moneo è stato nominato Chairman del Department of Architecture della G.S.D. della Harvard University nel 1985. Il 9 marzo 1985 ha tenuto agli studenti e al corpo accademico la prolusione intitolata *The Solitude of Buildings* e il 1° luglio ha assunto ufficialmente la carica, che ha conservato sino al 1990.

<sup>4</sup> José Luis Sert è nato nel 1902 a Barcellona ed è morto nel 1977. Come membro del GATCPAC, l'associazione che raccoglieva gli architetti razionalisti, ha partecipato all'epopea dell'architettura moderna in Catalogna prima e durante la guerra civile, realizzando alcune delle opere più significative del periodo. Nel 1939 è emigrato negli Stati Uniti, dove ha svolto un'intensa attività professionale e dove dal 1953 al 1963 è stato Chairman del Department of Architecture e dal 1953 al 1969 Dean della G.S.D. della Harvard University. Nel 1969 ha lasciato l'insegnamento ed è stato nominato professore emerito.

<sup>5</sup> Henry N. Cobb è uno dei fondatori e dei principali esponenti dello studio I.M. Pei & Partners di New York City, e ha ideato e guidato molti dei suoi progetti di maggior rilievo. Ha iniziato a insegnare presso la G.S.D. della Harvard University nel 1980 e dal 1980 al 1984 è stato Chairman del Department of Architecture.

per definire come vorrei il futuro della scuola. Di questo sono convinto, e lavorerò per mantenere tali qualità vive come sono già oggi.

Lasciatemi dire che non vorrei deludere coloro che hanno riposto la loro fiducia in me. La sola dichiarazione che oggi sono in grado di fare è una promessa: che farò del mio meglio, e metterò ogni energia al servizio dell'università, accettando i principi che alcune università hanno professato e in cui continuo a credere: cioè che il sapere non è proprietà privata di un gruppo o di un paese, ma deve essere condiviso dalle persone di buona volontà del mondo intero.

Cambiando argomento, è un dovere e insieme un piacere presentare me e il mio lavoro agli studenti e ai colleghi della facoltà. Questo farò stasera, ringraziando per questa opportunità la Graduate School of Design e ringraziando per la donazione compiuta nel nome di Kenzo Tange<sup>6</sup>. Ho scelto tre edifici come testimonianza del mio lavoro. Anche se sono diversi nei requisiti e nelle condizioni di luogo, sono tutti edifici pubblici. Li si può vedere come indicativi del mio lavoro degli ultimi dieci anni.

Perché edifici anziché progetti? Perché l'opera anziché un discorso teorico e perché credo che nella cruda realtà della costruzione si possa considerare con maggior chiarezza la natura di un progetto, la consistenza delle idee. Credo fermamente che l'architettura abbia bisogno del supporto della materia; e che ciò che viene prima sia inseparabile da ciò che viene dopo. L'architettura arriva allorché i nostri pensieri su di essa acquistano quella condizione di realtà che solo i materiali possono conferirle. Solo accettando e patteggiando i limiti e le restrizioni che l'atto del costruire comporta, l'architettura diviene ciò che essa è realmente.

So che queste parole possono suonare strane. In primo luogo perché ci troviamo in una scuola d'architettura, dove l'apprendimento si basa sulla convenzione insita nei disegni e nei modelli: per questo siamo propensi ad ammettere che in essi risieda l'intera disciplina. In secondo luogo perché negli ultimi anni – lasciatemi dire negli ultimi 15 anni – molti architetti hanno creduto che la costruzione non valesse la fatica che comportava. Per loro, il compito terminava sul tavolo da disegno, in modo da evitare ogni contaminazione. E il timore della contaminazione è comprensibile. L'architettura come professione è lungi dal soddisfare chi ama la disciplina. Ha perduto l'importanza che rivestiva in società di altre epoche. Victor Hugo diceva che i libri hanno ucciso l'architettura delle cattedrali; non era del tutto vero, ma oggi sembra di poter dire che la comunicazione basata sui mass-media ha ridotto l'importanza dell'architettura.

L'architettura non è più così necessaria, né seguendo il più pragmatico punto di vista che la identifica con la città e con gli edifici, né come «giacimento» della comunicazione

---

<sup>6</sup> Sovente nelle università americane le cattedre sono finanziate con lasciti e donazioni.

simbolica. Gli architetti inconsapevolmente se ne rendono conto, ma invece di affrontare il problema cercando rapporti con la società e la realtà, fuggono esaltando la propria capacità di produrre utopia. Gli architetti desiderano per l'architettura un ruolo più grande, o almeno una posizione di maggior rispetto. E vedendo che essa è irraggiungibile, noi architetti ci proteggiamo nutrendo la fantasia che l'architettura possa essere rappresentata solo con i disegni. Si è sostenuta questa posizione affermando che c'è una dialettica tra utopia e realtà. Se gli architetti non possono servire la realtà, che essi almeno lavorino per un mondo futuro, utopicamente sognato. Questa posizione ha prodotto bei disegni ed espresso splendide intenzioni: ma a mio avviso esse non sono di per sé architettura. Il che non significa che coloro che seguono questa strada non siano architetti.

Mi rendo conto di come questo approccio sia comune oggi, ma anche di quanto l'architettura ne risenta, perché gli edifici appaiono il mero riflesso di un disegno, o la rappresentazione fisica e diretta di un processo. Questo muta in modo drammatico il rapporto tra gli edifici e la realtà effettiva. Oggi molti architetti eseguono disegni perfetti, o inventano processi, senza alcun rapporto con la realtà degli edifici. In molti edifici la tirannia dei disegni è evidente: il costruttore si sforza di seguirli alla lettera. La realtà è la realtà del disegno, non quella dell'edificio. Gli esempi di questo atteggiamento sono tanto numerosi, che non ho bisogno di farvi ricorso. Quegli edifici si basano in modo così esclusivo sulla definizione dell'architetto, e sono così slegati dall'attività edilizia, che il loro solo termine di riferimento diviene il disegno. Ma un bel disegno d'architettura dovrebbe implicare tutto il sapere sulla costruzione. Oggi gli architetti ignorano come sarà costruita un'opera. Vi sarà chi sostiene che questo accadeva anche in passato, e che certe opere venivano realizzate senza che l'architetto le visitasse, affidando l'esecuzione dei progetti ai disegni e a dettagliate descrizioni. Ma si può anche convenire sul fatto che gli architetti traevano profitto da una coerenza sociale che oggi non esiste più. Anche un disegno, prima di essere disegnato, accettava le convenzioni del costruire. È stato solo recentemente, forse a partire da certi architetti dell'illuminismo, che il rapporto tra espressione grafica e sapere costruttivo, ha iniziato a dissolversi.

D'altra parte, per alcuni l'opera d'architettura dovrebbe essere la registrazione esatta di un processo. Negli anni venti, l'idea di *promenade architectural* ha trasformato la struttura degli edifici, generando successioni di sequenze che consentivano di introdurre l'idea di movimento; negli anni ottanta la si è sostituita con un'idea dell'architettura come realtà che consolida un processo mentale. E se si trasforma un processo mentale in realtà consolidata, l'espressione autonoma dell'edificio diviene meno importante dell'espressione della mente dell'architetto. D'altronde, è questo automatismo nella

produzione dell'opera d'architettura che ostacola l'autonomia dell'oggetto. Allora la domanda diventa: può il processo essere considerato lo scopo dell'architettura? Non consiste essa nella produzione di qualcos'altro? Può la semplice registrazione di un processo trasformarsi in quella realtà che chiamiamo architettura? Edifici, dunque, come semplici traduzioni tridimensionali dei disegni, o come conseguenza, risultato, esito di un cosiddetto «processo». Un tempo non era così e gli architetti prima pensavano alla realtà degli edifici e poi ai disegni con cui potevano descriverli: oggi i termini del rapporto si sono invertiti.

Il risultato è che, a causa di questa animosità nei confronti della realtà fisica, l'architettura si è trasformata nel riflesso immediato di un disegno, o nella rappresentazione di un processo. Il termine migliore per individuare il carattere qualificante dell'architettura accademica contemporanea è appunto «immediatezza». Il che significa che l'architettura cerca di essere diretta e immediata; semplice estensione dimensionale di disegni; perché gli architetti vogliono conservare la fragranza dei loro disegni. Ma se questo è il loro obiettivo più allettante, con il loro desiderio riducono l'architettura a un mondo privato e personale. Ne consegue che l'immediatezza muta le intenzioni dell'architetto e converte una presunta generalità in affermazione personale ed espressionistica. L'architettura ha perduto il necessario contatto con la società e il risultato è che è diventata un mondo privato.

Ma può l'architettura essere un mondo privato? Può essere ridotta ad espressione personale? Per quanto gli architetti ammirino l'ambito personale in cui altri artisti sembrano lavorare, essi non operano nelle stesse condizioni. La loro opera, a mio avviso, dovrebbe essere condivisa da altri, o quanto meno non dovrebbe essere così personale da far sì che la sua presenza non venga più avvertita come appartenente alla dimensione dell'ambiente pubblico. Architettura significa coinvolgimento pubblico, dal momento preciso in cui inizia il processo di costruzione al momento in cui si conclude. Ma continuiamo a procedere su un terreno scivoloso, perché i confini tra sfera pubblica e privata sono oggi più indistinti che mai. E tuttavia, da quando l'architettura si è costruita nelle città, queste trasmettono l'idea di «pubblico».

Le città mostrano la necessità di un'architettura che sia tanto uno strumento, nel senso della trasformazione artificiale dell'ambiente fisico, quanto una struttura capace di reggere la vita della società. L'idea di un linguaggio condiviso, che serva a produrre il mondo degli oggetti e i vari tipi di edifici nei quali o con i quali viviamo, emerge come necessaria, se si vuole comprendere l'architettura e la sua produzione. E tuttavia non penso che possiamo chiamare architettura i tentativi di certi artisti, che confondendo la nostra disciplina con una qualsiasi esperienza tridimensionale, producono oggetti sconosciuti, che talvolta hanno a che fare con la *mimesi* della natura, talaltra con

l'allusione a un mondo di macchine inutili.

Ma senza l'antico nesso storico tra progetto e produzione, i costruttori si trasformano in meri strumenti e le tecniche in schiavi: sottomessi. Si è spezzata l'intimità tra architettura e costruzione; questa intimità apparteneva un tempo alla natura dell'opera architettonica e si manifestava in parte nel suo modo d'apparire. Perché noi sappiamo che un discorso deterministico non spiega l'architettura, ma riconosciamo che gli architetti devono accettare le tecniche e ricorrere ai sistemi costruttivi per avviare il processo d'invenzione formale che si conclude nell'architettura. Persino un'architettura come quella di Le Corbusier dovrebbe essere vista alla luce dell'accettazione preventiva di certe tecnologie edilizie, intese come base della proposta formale. Un tempo, essere architetto comportava il fatto d'essere costruttore, e dunque di spiegare ad altri come costruire. La conoscenza, o addirittura la padronanza compiuta delle tecniche edilizie, era implicita nell'idea d'essere architetto. La conoscenza dei principi costruttivi doveva essere così profonda, da consentire all'architetto quell'invenzione formale che sempre precede il fatto costruttivo in sé. Sembra quasi che le tecniche imponessero alla forma dei limiti accettati, ed è la comprensione di questi limiti che rende così esplicita la presenza dei procedimenti costruttivi nell'architettura. Paradossalmente, è la flessibilità tecnica ciò che dà agli architetti la possibilità di dimenticare la presenza della tecnica. Oggi alle tecniche, grazie alla loro flessibilità, è consentito di scomparire, sia in architettura che nel processo di pensiero che la riguarda. Ciò rappresenta qualcosa di nuovo. Gli architetti in passato erano sia architetti che costruttori. Senza la dissociazione attuale, l'invenzione della forma era anche invenzione della sua costruzione e l'una implicava l'altra.

L'architettura è sempre stata lo sforzo di presentare l'arbitrarietà come qualcosa di obbligato. In altre parole, l'arbitrarietà della forma si dissolveva nella costruzione e l'architettura fungeva da ponte tra di esse. Oggi l'arbitrarietà della forma è evidente negli edifici stessi, una volta che ci si occupi della loro costruzione fuori del gioco del progetto. Ma quando l'arbitrarietà di viene così chiaramente visibile negli edifici, l'architettura è morta, scompare, ed io intendo questo come il più prezioso tra i caratteri dell'architettura.

Il prezzo di questo atteggiamento è pagato dall'architettura, perché molto spesso essa – o meglio certi architetti – presentano un'immagine di fragilità e un certo gusto per l'immaginario. Ed è una naturale conseguenza dell'immediatezza. Curiosamente, ciò non avveniva nell'architettura del Movimento moderno, nella quale l'idea di immediatezza non poteva trovare applicazione. Se consideriamo le tecniche, o gli obiettivi sociali, gli architetti del Movimento Moderno prestavano attenzione sia alle tecniche che ai programmi edilizi; e anche se forse la loro architettura non riusciva a

risolvere i problemi che tecniche e programmi ponevano contemporaneamente, si sforzavano di coinvolgere entrambi nel loro lavoro, così che la loro architettura non poteva essere caratterizzata dall'immediatezza. Dunque l'idea di architettura implicava sempre una consapevolezza del mondo esterno, che si aggiungeva alla forza delle immagini. Ma oggi l'assenza di rapporto con il mondo esterno reca con sé la fantasia di un'architettura autonoma, controllata solo sul tavolo da disegno.

Se ne può desumere che l'architettura in futuro perderà la condizione di quasi permanenza che ha avuto in passato, per caratterizzarsi come effimera. Ciò spiegherebbe la fragile condizione dei nostri edifici, a dispetto della loro pietra. L'architettura, coinvolta in una condizione effimera, reagisce presentandosi come effimera, non importa con quale materiale. E questo pone a noi un problema importante: si sta oggi facendo architettura con un'idea di durata tanto lunga quanto in passato? Non c'è nell'architettura contemporanea la sensazione che le opere siano deperibili, e che gli edifici non siano fatti per durare come in passato? Io penso che a queste domande si debba rispondere in modo positivo e che solo facendolo ci potremo opporre a questa tendenza: solo sentendoci maggiormente appagati dal modo in cui gli edifici accettavano la loro vita in passato.

In passato l'architettura, la costruzione di un edificio, significava un'enorme quantità di sforzi e un investimento importante. Per principio, e quasi per principio economico, l'architettura dovrebbe essere duratura. I materiali dovrebbero garantire all'architettura lunga vita. Un edificio era costruito per sempre, o, quanto meno, non si metteva in conto che esso potesse scomparire. Ma oggi le cose sono mutate. Anche se ci sforziamo di vedere la nostra architettura altrimenti, essa rimane lontana dall'architettura tradizionale, a dispetto del nostro rispetto per la storia. Probabilmente in modo inconscio, sappiamo che l'architettura non durerà quanto era solita durare in passato. Ma noi respingiamo quest'idea, anche se la situazione reale aggredisce l'architettura e la segna col sapore dell'effimero. Se l'architettura è effimera, essa può essere immediata, ed è proprio ciò che avviene.

Se un tempo l'architettura contribuiva alla realtà della finzione, d'ora in poi contribuirà alla finzione della finzione. L'orgoglio dell'architettura era di rendere reale la finzione, perché il modo di produrre l'architettura implicava una continuità tra la forma escogitata dalla mente e la forma costruita, così che la seconda diventava la sola realtà esistente. Il mondo ideale era trasformato in mondo reale, perché ciò che caratterizzava l'architettura era che i pensieri su di essa si dovevano costruire. Era il prodotto mentale che traeva consistenza dall'atto espressivo, trasformandosi in realtà indipendente. Il fatto che l'architettura attuale abbia perduto il rapporto con le proprie basi genuine, concorre semplicemente alla finzione della finzione. Io sono ancora per un'architettura

della realtà, ma devo riconoscere che essa è la manifestazione del desiderio di qualcosa in più di ciò che ragionevolmente prevedo per il futuro. L'immediatezza dovrebbe essere la conseguenza naturale di questo decisivo cambiamento del ruolo dell'architettura nel mondo.

Non so se sia questo il momento adatto a discutere di questioni così importanti, ma a mio avviso queste discussioni dovrebbero trovare spazio nella scuola, e vorrei parteciparvi con gli studenti che ad esse sono interessati. Ciò nondimeno, vorrei rispondere ad alcune delle domande che ho posto. Gli architetti dovrebbero rendersi conto del fatto che l'architettura, cioè il lavoro nel quale sono implicati, il loro lavoro, costituisce una realtà complessa che coinvolge molte presenze; ed è per questo che l'immediatezza e la fantasia non sono possibili. Queste presenze sono tutte riflesse in quello specchio molteplice che è l'edificio. Esse dovrebbero essere riconosciute nell'operazione di progetto, al fine di evitare quel processo di riduzione che sempre distorce la realtà dell'architettura. Il fatto che gli architetti diventino consapevoli dei tanti modi in cui il loro lavoro viene limitato, e del suo possedere confini veri, che vanno dall'ideologia ai mattoni, non impedisce all'architettura d'essere costruita. La capacità di tener conto delle molte presenze implicate dagli edifici, dovrebbe essere la chiave attraverso la quale l'architetto condensa le differenze entro l'unica e autonoma presenza degli edifici.

Nello stesso modo in cui considero i disegni e i modelli un necessario e naturale supporto alle discussioni d'architettura nella scuola, così dovrei incoraggiare gli studenti a capire l'immenso piacere che procura la produzione dell'architettura, la costruzione degli edifici. Ciò significa che mi piacerebbe accompagnare gli studenti nella loro iniziazione all'architettura, essere al loro fianco quando diventano costruttori. Viviamo in un mondo discontinuo, in tempi d'incertezza – come ama dire il professor Cobb – e gli architetti, senza attenzioni per i loro desideri e le loro intenzioni, soffrono quando si trovano privi di difese di fronte alla diversità della società in cui operano. Tuttavia, la prima condizione per un architetto, una volta che abbia acquisito capacità e allenamento visivo, è quella consapevolezza critica che gli consente di scegliere le coordinate su cui sviluppare la propria carriera: le stesse coordinate a cui si riferiranno i suoi edifici.

Un'iniziazione architettonica comprende oggi, a mio avviso, una forte familiarità con la storia, una storia che non è più magazzino di forme o laboratorio di stili, ma che offre semplicemente il materiale per pensare sia all'evoluzione dell'architettura, sia al modo in cui gli architetti operavano in passato.

Ma perché insisto tanto sul fatto che gli edifici non sono né il risultato di un processo, né la materializzazione di un disegno? In altre parole, perché insisto sull'idea che gli edifici non sono proprietà esclusiva dell'architetto? Soprattutto perché credo che

la presenza dell'architetto scompaia rapidamente e che, una volta terminati, gli edifici intraprendano una vita per loro conto. Gli architetti sopportano tutte le difficoltà che comporta l'erigere edifici: questi manufatti che forse all'inizio possiamo dire riflettano le nostre intenzioni, esprimano i nostri desideri, rappresentino i problemi che discutiamo nelle scuole. Per un momento guardiamo i nostri edifici come specchi, nel cui riflesso riconoscere chi siamo e semmai chi eravamo. Siamo tentati di pensare che gli edifici siano nostre personali affermazioni, dentro il processo in divenire della storia; ma oggi sono certo che una volta che la costruzione sia terminata, e che gli edifici abbiano assunto una loro realtà e un loro ruolo, tutte quelle preoccupazioni che avevano accompagnato gli architetti e i loro sforzi scompaiono. Arriva un momento, oltre il quale gli edifici non hanno bisogno di protezione di alcun tipo, né dagli architetti né dagli eventi. Alla fine, solo gli eventi rimangono, come allusioni che consentono a critici e storici di giungere alla conoscenza degli edifici e di spiegare ad altri come abbiano assunto la loro forma.

L'edificio si erge isolato, in totale solitudine. Non più affermazioni polemiche; non più fastidi. Esso ha acquistato una condizione definitiva e rimarrà solo per sempre, padrone di sé. Amo vedere l'edificio assumere la propria vera condizione, vivendo la propria vita. E tuttavia non credo che l'architettura sia solo la soprastruttura che introduciamo quando parliamo di architettura. Preferisco pensare che l'architettura sia l'aria che respiriamo quando gli edifici già stanno nella loro radicale solitudine.

Sono presenti queste considerazioni nelle nostre opere e vorrei che lo fossero. Perché quando gli architetti si rendono conto che un edificio domina la loro vita, il loro approccio al progetto si fa diverso, cambia radicalmente. Le nostre preoccupazioni personali diventano secondarie; è la realtà finale dell'edificio che diventa lo scopo autentico del lavoro. E questo atteggiamento consente di porre la necessaria distanza tra l'edificio e noi.

Di tutte le arti figurative e plastiche l'architettura è probabilmente quella in cui è maggiore la distanza tra l'artista e l'opera. A un pittore, o a uno scultore, è consentito lasciare la propria impronta diretta sulla tela o nella pietra; egli è spesso e inevitabilmente legato alla propria opera. Ciò non accade in architettura. Nel nostro lavoro, una distanza naturale ci separa dall'opera; questa distanza dovrebbe essere sempre conservata, specie quando i nostri pensieri iniziano a materializzarsi in un progetto. Mantenere questa distanza è riconoscere la realtà dell'architettura; ma è anche la pre-condizione per iniziare un progetto. L'architettura comporta una distanza tra la nostra opera e noi, di modo che alla fine l'opera rimane sola, indipendente, una volta acquisita consistenza fisica. Il nostro piacere sta nell'esperienza di questa distanza, quando vediamo il pensiero sostenuto da una realtà che ormai non ci appartiene più.

Che c'è più di questo? Un'opera architettonica, se riuscita, può cancellare il proprio architetto.

Sono presenti questi pensieri nelle opere che sto per presentarvi? Credo che essi siano i miei compagni nel corso del tempo. Ho duramente lottato per dare all'edificio di Bankinter lo splendore che la terracotta acquista quando viene usata in edifici urbani, per questa via stabilendo un rapporto naturale con la villa che gli sorge accanto. Ho cercato di riflettere la presenza della sfera pubblica nella città, quando ho progettato il Municipio di Logroño. Ho sperato che il mondo romano potesse essere ancora vivo in Mérida, città romana che ha quasi perduto la propria memoria.



## **Introduzione al libro di Rafael Moneo «La solitudine degli edifici e altri scritti»**

*di Daniele Vitale*

Scorre rapido e impreveduto, il tempo concesso agli uomini. Fragile è la loro memoria. Per questo essi tendono a identificare gli eventi con le cose. Per questo aspirano a costruire paesaggi che abbiano stabilità. Solo immaginando corrispondenze con le cose la memoria può vincere la propria mutevolezza e definire un quadro, solo così trova modo di perpetuarsi e acquista respiro collettivo.

Singolare è dunque il destino dell'architettura: perché essa nasce per corrispondere a bisogni concreti, ma ponendosi come fattore di riconoscimento e identità, da subito li oltrepassa e li trascende. Questo spiega la particolarità del suo rapporto con il tempo. Le città e i paesaggi si sono lentamente formati nel tempo e se ne sono nutriti; ma essi rappresentano anche un modo di *fermare* il tempo, di trattenerlo, di rinchiuderlo nel contorno di una forma. Nel corpo e nella forma rivelano le loro interne profondità, come se vi fosse in essi una misteriosa risonanza delle epoche e delle generazioni. L'architettura partecipa di questa risonanza.

Pochi architetti contemporanei conoscono come Rafael Moneo queste profondità e questi riti. Pochi intendono quanto l'attualità sia irretita nell'esperienza della storia. Nel considerare la vicenda della Moschea di Cordova, parla della vita degli edifici, e ne parla come di vita distinta da quella degli uomini. Nelle sue parole risuona l'eco di quelle di John Ruskin e della sua «lampada della memoria»<sup>7</sup>. Ogni edificio, per forza di cose e per implicito destino, è oggetto di trasformazioni, di adattamenti, di ricostruzioni. Ma se esso si basa su principi formali sufficientemente chiari, se esso è permeato da una struttura ideale, allora sarà in grado di conservare la propria identità e di rimanere riconoscibile, mutando secondo il filo di una interna continuità.

L'architettura è appunto questa trama essenziale, questo insieme di logiche e di forme che condizionano il mutamento e consentono la continuità. Ogni edificio, e più degli edifici ogni città, vive in questa tensione tra uno schema sottostante e i mutamenti intervenuti, tra un impianto ordinatore e il sovrapporsi degli eventi.

---

<sup>7</sup> JOHN RUSKIN, *The seven Lamps of Architecture*, prima edizione, Smith, Elder and Co., Londra, 1849. L'opera è stata poi ripubblicata in *The Works of John Ruskin*, a cura di Ernest Thomas Cook e Alexander Wedderburn, 39 voll., G. Allen, Londra, 1903-1912, vol. VIII, pp. 3-272; edizione italiana *Le sette lampade dell'architettura*, presentaz. di Roberto Di Stefano, Jaca Book, Milano, 1982. Ruskin (1819-1900) cerca di chiarire il ruolo e il senso dell'architettura ricorrendo a un sistema di «parole chiave», prima chiamate «spiriti» e poi «lampade». Le sette lampade sono Sacrificio, Verità, Potere, Bellezza, Vita, Memoria e Obbedienza.

Sono scritti diversi, quelli qui raccolti, diversi nell'ispirazione e nei temi, diversi per epoche e occasioni, ma costruiti intorno a un nucleo centrale di idee arricchito dal lavoro e dagli anni: così che, nel loro succedersi, dipanano in modo progressivo il filo di un discorso. Non un libro di teoria, perché forse una teoria nelle condizioni presenti non è data: ma una riflessione che attinge alla storia e alimentata da un interesse vivo per il mondo, condotta da un architetto-intellettuale impegnato nel mestiere, che guarda agli edifici con l'occhio di chi deve nuovamente affrontare i problemi cui essi hanno dato risposta. Da questa collocazione *interna* e legata al fare architettura, gli scritti traggono la loro forza e intensità: perché osservazione e meditazione vi rimangono fortemente interrelate; perché la costruzione intellettuale è posta in tensione costante con il mondo degli oggetti e delle cose. Un tempo l'opera d'arte e l'opera letteraria, al pari dell'opera d'architettura, erano alimentate e permeate da un *corpus* dottrinale che aspirava alla compiutezza, basato su sistemi chiusi. Ma nella condizione moderna la critica, con le sue capacità di analisi e confronto, conquista nuovo spazio e concorre a costruire il pensiero, sino ad assumere un ruolo nell'opera e a farsi levatrice di scelte.

Negli scritti di Moneo, nel loro sovrapporre riflessione ed autoriflessione e nel loro rinviare costante ad opere e progetti, vedo un riflesso di questa condizione dell'arte e della letteratura moderne e insieme il ritorno a una tradizione specifica degli architetti, per la quale logica del discorso e logica delle forme vengono poste a fronte, in una dialettica necessaria ed irrisolta.

Ma è sempre un'intelligenza dell'architettura *per figure*, la sua. Solo passando attraverso le figure in cui le cose si sono inverate, è possibile avvicinarsi all'architettura. Essa non si riduce a ciò che è visibile e non coincide con un gioco esteriore di apparenze: le figure sono un tramite per *andare al di là*, per scoprire la realtà profonda e interiore delle cose. Leonardo credeva nel valore mentale delle immagini, come se esse appartenessero più alla sfera della coscienza che al dominio dell'occhio<sup>8</sup>. Ed era, la sua, non solo un'idea di disegno e di pittura, ma del rapporto degli uomini col mondo.

Ma ciò suppone un'idea di sostanziale *alterità* dell'architettura rispetto alla vita degli uomini: un'idea alternativa a quella che, con la modernità, pensava di legare linearmente le scelte dell'architettura a quelle dell'organizzazione sociale e del progresso. *La solitudine degli edifici*, recita il titolo: perché gli edifici, come tutte le cose costruite dagli

---

<sup>8</sup> «Se tu sprezzerei la Pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme... La deità ch'è la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti...» «E in effetti ciò ch'è nell'universo per essenza, frequenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente e poi nelle mani» (cfr. LEONARDO, *L'uomo e la natura*, introd. e cura di Mario De Micheli, Feltrinelli, Milano, 1991<sup>2</sup>, p. 150, 152).

uomini, una volta compiuti si separano dai sentimenti e dalle passioni che li hanno sin lì accompagnati, dalle contingenze, dalle intenzioni, dai modelli. Nascono dapprima sulla base di una richiesta e di un bisogno, in rapporto a un luogo e a una società, dentro un sistema di tensioni e di conflitti: ma quei conflitti sublimano e fissano in forma. Solo l'oggetto, solo il manufatto alla fine rimane. Così essi entrano silenziosi in una sorta di «seconda natura», in un regno di cose in cui d'improvviso trovano una rete di rapporti, scoprendo contrasti e affinità, inimicizie e parentele.

Ma un edificio ha anche carattere analitico e si compone di elementi che gli preesistono. Gli elementi stanno all'edificio come le parole stanno al discorso.

Non vedo con gli occhi: le parole  
sono i miei occhi. Viviamo tra i nomi;  
ciò che non ha nome non esiste  
ancora...<sup>9</sup>

Le parole sono ciò che innanzi tutto ereditiamo. Sono strumento di riconoscimento e di intelligenza del mondo, un modo di avvicinare le cose denotandole. Ma le parole precedono le frasi, vengono prima del discorso e delle sue possibilità. Anche le parole hanno espressività, ma rispetto al discorso si tratta di espressività più angusta e relativa. Così accade anche in architettura. Una pietra, naturale o lavorata, è poco più che un oggetto trovato o un elemento disponibile: ma un muro di pietre modifica il senso di ciascuna e ne ingigantisce le possibilità, le eleva a una realtà più alta e più complessa. La pietra di per sé non è né brutta né bella. La bellezza è composizione di elementi che singolarmente le sono indifferenti. La bellezza si riferisce sempre all'insieme, alla costruzione.

Moneo sa che non si può parlare se non ricorrendo a parole, e che le parole sono date. Sa che solo attraverso di esse ci si può esprimere. Sa che ogni invenzione nasce da cose note. Conosce il valore della disposizione e della composizione di elementi e la varietà delle strade che aprono. Ma conosce insieme il valore e la forza dell'immagine e della sua semplicità.

Nel suo scritto sul manuale di inizio Ottocento di Durand<sup>10</sup>, considera ciò che la «composizione» era per lui e che sovente torna ad essere oggi, e cioè gioco

---

<sup>9</sup> OCTAVIO PAZ, *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975; trad. it. parziale in O. PAZ, *Vento cardinale e altre poesie*, a cura di Franco Moggi, con testo originale a fronte, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1984 (nella collana «Lo Specchio»), 1999 (nella collana «Oscar Poesia del '900», pp. 296-297). Paz (1914-1998) è uno straordinario poeta e saggista messicano.

<sup>10</sup> Il secondo capitolo del libro di Moneo, *La solitudine degli edifici*, si intitola «La proposta pedagogica di Jean-Louis-Nicolas Durand e gli elementi della composizione» (pp. 55-73). Durand (1760-1834), allievo di Boullée e

combinatorio, metodo abile capace di riportare le esigenze e i programmi a meccanismi di controllo geometrico e di elaborazione formale. E propone implicitamente una strada differente, dove gli elementi di un edificio non obbediscono solo a logiche di disposizione, ma a un impianto ideale; dove l'architettura, misurandosi col contingente, rimanga ciononostante capace di attingere ad esperienze più profonde, riconnettendo passato e presente, seguitando a manifestare un impegno essenziale e arcaico, ponendosi come creatrice di mondi. L'architettura non si costruisce con progressione lineare, ma per concatenazioni discontinue, attraverso legami e analogie a distanza, tanto che l'ultima opera costruita può attingere agli albori dell'esperienza umana e definirsi trasversalmente, per risonanze ed echi. L'architettura è per sua natura osmosi di temporalità diverse, vive di compresenze, include il prossimo e il remoto, l'esperienza e l'attualità.

Dunque non è riducibile ad empiria e ad arte pratica: né ai soli aspetti costruttivi e tecnologici, né alla logica di un gioco formale e di un'impaginazione sapiente. Nella composizione degli elementi, negli intarsi dei materiali, nella sapienza dei rapporti, si rivela ogni volta una cifratura simbolica del mondo. Anche se i significati non sono separabili dalla cifra, e cioè dalla mediazione rappresentata da impianti e forme, l'architettura è per sua natura abitata dal passato e dal mito: rivela una gravità e una necessità che gli sconvolgimenti storici non hanno cancellato. Di certo mutano gli strumenti, le tecniche, le dimensioni, ma ciò che non muta è il potere dei segni e la loro capacità di rigenerarsi in rapporto al profondo e all'elementare.

---

professore di Composizione dal 1790 al 1835 all'École Polytechnique di Parigi, è stato autore di testi teorici e manualistici che ebbero grande diffusione; il principale è il *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, 2 voll., 3 parti, chez l'auteur, à l'École Polytechnique, Parigi, 1802-1805; II ediz. 1809; altra ediz. 1817-1819.

## **Rafael Moneo**

### **Nota biografica**

Rafael Moneo è nato a Tudela, in Navarra, nel maggio 1937. Ha studiato presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dove ha conseguito il titolo di architetto nel 1961. Tra il 1958 e il 1963, ancora studente, ha lavorato a Madrid nello studio di Francisco J. Sáenz de Oiza, uno dei maestri dell'architettura spagnola, e appena laureato, nel 1961-1962, nello studio di Jónrn Utzon a Hellebaeck in Danimarca. Entrambe queste esperienze sono state, anche se in modi assai diversi, determinanti per la sua formazione e il suo apprendistato di architetto. Nel 1963 ha vinto una borsa di studio grazie alla quale ha potuto soggiornare a Roma presso l'Accademia di Spagna; ad allora risalgono la sua familiarità con la cultura e l'arte italiane e un primo insieme di conoscenze e amicizie. Tornato in Spagna, inizia tra il 1966 e il 1970 a lavorare professionalmente come architetto e insieme come professore della Scuola d'architettura di Madrid. Nel 1970 vince la cattedra di Elementos de Composición a Barcellona, dove insegna per dieci anni, sino al 1980, e dove costruisce rapporti di amicizia e di scambio con le principali personalità dell'architettura e della cultura catalane. Con Oriol Bohigas, Federico Correa, Helio Piñón, Manuel de Solá Morales e altri, dà vita ad «Arquitecturas Bis», che nei suoi undici anni di vita, dal 1974 al 1985, diviene la principale e più vivace rivista dell'architettura catalana; su di essa scrive diversi dei suoi testi di critica e di riflessione. Nel 1976 e nel 1977 viaggia negli Stati Uniti, invitato dall'Institute for Architecture and Urban Studies di Peter Eisenman, e insegna presso la Cooper Union di John Hejduk, stabilendo rapporti con l'intellettualità americana e scrivendo su «Oppositions», principale rivista della cultura architettonica negli Stati Uniti. Tra la fine degli anni settanta e i primi ottanta, insegna in diverse università straniere, da Losanna in Svizzera a Princeton e Harvard in America. Realizza intanto alcune delle sue opere più importanti e conosciute, dal Bankinter di Madrid lungo il Paseo de la Castellana (1972-1977), al Municipio di Logroño (1973-1981), al Museo d'arte romana di Mérida (1980-1985). Nel 1985 viene nominato Chairman del Dipartimento di architettura della Graduate School of Design dell'Università di Harvard, una delle principali e più illustri scuole d'architettura americane, ricoprendo il posto che era stato di Walter Gropius e di José Luis Sert, maestro del Gatepac e del razionalismo catalano. Dirige la scuola sino al 1985, facendone un importante luogo di elaborazione critica e imbastendo in termini nuovi il confronto tra le culture europea e americana, ma seguita ad insegnarvi anche successivamente come professore d'architettura, ottenendo a titolo onorario la Sert Professorship. Attraverso i saggi e gli scritti Moneo riesce di nuovo ad attribuire un ruolo positivo alla critica e costruisce una riflessione teorica che non si separa dall'analisi diretta delle opere, sulla quale fonda una parte importante del suo insegnamento. Inizia intanto a costruire in America, realizzando il Davis Museum di Wellesley

(1989-1993), il museo di Belle Arti di Houston (1992-2000), la cattedrale di Los Angeles (1996-2002): un'opera, la sua, che si concentra in prevalenza in Spagna ma capace di misurarsi con altre storie e altri paesi e che si fa sempre più varia e vasta, avvicinandosi al centinaio di edifici realizzati e sperimentando molti e diversi registri. Moneo ha tenuto lezioni e insegnato in un gran numero di università: negli Stati Uniti a Chicago, alla Columbia, a Princeton, a Yale, a Tulane; in Gran Bretagna alla Architectural Association di Londra e alla Cambridge University School of Architecture; in Giappone alla Nihon University. Ha tenuto molte e diverse esposizioni del suo lavoro e ricevuto premi e riconoscimenti. Rappresenta oggi una dimensione complessa e inquieta del lavoro dell'architetto, che è lavoro concreto di costruttore, ma inseparabile dai problemi e dalle crisi dei tempi.