

La nostalgia dell'Acropoli e la strategia di Eco in un progetto civico di Josep Ll. Sert. L'edificio della *Fundació Joan Miró-CEAC* di Barcellona come mezzo di rappresentazione della memoria della città e delle sue possibili metamorfosi

Vincenzo Ferraro

Correo electrónico: ivoff@hotmail.com

Institución: Università degli Studi di Palermo-Universitat de Barcelona

Mesa: Memoria del Pasado

Il 15 giugno 1975, dalle colonne di «Serra d'Or», Alexandre Cirici salutava la recente apertura della *Fundació Joan Miró* come un episodio memorabile nella storia delle manifestazioni artistiche in Catalogna¹. L'allora direttore della sezione d'arte della rivista –una delle poche in lingua catalana autorizzate dal regime ed una delle prime a consolidarsi come centro del dibattito politico e culturale– dava risalto all'iniziativa civica messa in piedi dall'artista fondatore e dai suoi compagni di strada Joan Prats, mecenate e primo fautore della fondazione prematuramente scomparso, e Joaquim Gomis, primo presidente del patronato della fondazione e direttore del comitato esecutivo riunito per nominare l'organico del centro d'arte e per sovrintendere i lavori di costruzione della sua sede fisica. Con ciò, Cirici non mancava di riconoscere anche il senso ed il valore implicitamente programmatici impressi nel progetto della fondazione e nel solido volume del CEAC dal loro costruttore.

I paragrafi che il critico dedicava alla sede della prima istituzione stabile per l'arte contemporanea nella città catalana, rimarcavano infatti lo spirito ansioso di Josep Lluís Sert, il quale per mezzo di una costruzione razionale e al tempo stesso polimorfa –animata com'era da espressive reminescenze storiche, discrete tanto quanto determinanti o sorprendenti– aveva di fatto *costruito* l'occasione per tornare orgogliosamente sulle sue prime fonti di ispirazione e sulle radici più autoctone del proprio lavoro di architetto; ma anche per collaborare di nuovo con Prats e Gomis, insieme a lui membri del “triumvirato” direttivo di ADLAN, nel 1933. Cirici leggeva così nelle forme del nuovo edificio la solida trama di un discorso imbastito dall'architetto –da anni in esilio negli USA²– per recuperare lo spirito della fervida ed esaltante stagione che, poco prima dell'inacerbirsi della guerra civile spagnola, lo aveva visto in prima linea fra i *moderni*. Un discorso teso, da una parte, a recuperare le forme del passato architettonico più spontaneo, simbolico e autenticamente ascetico della propria città e del proprio territorio e, dall'altra, a fare definitivamente i conti col proprio passato di “urbanista mancato in patria”.

A quasi quarant'anni dall'interruzione del rimodellamento urbanistico previsto nel Pla Macià che lo avrebbe dovuto vedere all'opera al fianco di Le Corbusier, l'antico impulsore del GATCPAC e dell'omonimo nazionale raccoglieva infatti un'opportunità unica per risarcire la dispersione tra Francia, continente latinoamericano e Stati Uniti, dell'attitudine polemica di tutti quegli architetti in rappresentanza dei quali egli adesso poteva assegnare a quella loro *avanguardia interrotta* un significato attuale, quanto mai paradigmatico poiché concomitante e rispondente alla coraggiosa proposta civica e filantropica di Prats e Miró. Tale scommessa, gli dava inoltre una singolare opportunità per tornare a confrontarsi con la difficile mappa della propria città; lungi ormai da qualsivoglia pianificazione integrale o controllata, ma unicamente attraverso la progettazione di un edificio pensato espressamente per occupare uno straordinario *emplazamiento* panoramico affacciato sulla città e il porto, a mezza altezza sul pendio est di Montjuïc, dove il ritmico e simmetrico avvicinarsi delle terrazze e delle gradinate dei giardini commissionati a Jean-Claude-Nicolas Forestier da Francesc Cambó in vista dell'Esposizione Universale del 1929, culminava in uno straordinario belvedere, per cedere poi di nuovo il passo alla vegetazione e alla montagna già tante volte fatte oggetto di attenzioni particolari o, incluso, di speculazioni.

Non va difatti dimenticato che il Montjuïc eletto da Sert per incarnare il senso stesso del suo personalissimo *nostos* –un ritorno a casa doloroso perchè tardivo, forse ormai insperato, ma necessario e in qualche modo emblematico³– era un luogo strettamente vincolato alla storia “naturale” della città, nata e cresciuta ai suoi piedi o, più precisamente, per secoli costruita proprio con la pietra estratta dalla montagna stessa. Era altresì un leggendario *locus amoenus* radicato nel solco vivo di una lunga tradizione letteraria encomiastica, che vincolava visceralmente la montagna alle origini della *ciudad condal*⁴. Non di meno, a

¹ A. CIRICI, *La Fundació Joan Miró obres les portes*, «Serra d'Or», Montserrat (Barcelona), 15 giugno 1975, pp. 79-82 [431- 434].

² Dal 1939 negli Stati Uniti, nel 1953 Sert era succeduto a Walter Gropius nella direzione della Facoltà di Architettura di Harvard ed era stato nominato decano della Facoltà di Disegno Industriale. Ricoprì tale incarico fino al 1969, quando decise di ritirarsi. Quell'anno fu insignito Professore Emerito e Dottore Honoris Causa.

³ J. M^a. ROVIRA, *José Luis Sert 1901-1983*, Electa, Milano 2000; vedi per intero il capitolo intitolato “*Immerso nella malinconia*” e le pp. 264-268

⁴ Tra le fonti letterarie che di Montjuïc tramandano l'immagine leggendaria di una montagna viva, in perenne rigenerazione e visceralmente legata alla storia fisica della città di Barcellona, le più popolari ma non di meno cariche di suggestiva ispirazione

metà degli anni '70, era anche un luogo caricato del peso della storia politica più recente e truce e del fantasma delle carceri franchiste. Un luogo sfigurato persino dall'annoso lassismo dell'amministrazione municipale che dapprima, per quasi quarant'anni, aveva tollerato il proliferare di malsane baraccopoli al confine del quartiere di Poble Sec e dimenticate per convenienza dietro alle quinte della goffa "scenografia di Potëmkin" in cui s'era via via convertita la gloriosa facciata neocinquecentesca del Palazzo dell'Expo del 1929, e infine, nel 1968, era giunta persino a disporre delle antiche e storiche cave di pietra come di una discarica a cielo aperto.

Il Montjuïc offerto infine a Sert dopo diplomatiche mediazioni e trattative con l'Ajuntament del sindaco Porcioles⁵, era dunque un luogo "popolare" nell'accezione più nobile del termine: un sito urbano da lungo tempo caro alla memoria civica e per ragioni dispari e molteplici impresso nella coscienza civile; un bene culturale assolutamente unico, con un'identità a metà fra naturale e urbano, con una storia di fasti e miserie, e che adesso, dinanzi al dischiudersi di un'epoca di cambiamenti annunciati e di possibilità tutte da verificare, urgeva o forse addirittura chiedeva a gran voce di essere risarcito di ogni abuso o mal tolto e di essere restituito alle sue più autentiche funzioni, al corso della sua storia originale e ai suoi naturali destinatari: i cittadini tutti.

Senza dubbio, tale esigenza ecologica ed ecostorica trova voce nella visione di Sert. Se non proprio dalle primissime fasi progettuali, quando sugli schizzi tracciati a pennarello rosso su fogli planimetrici l'edificio appariva chiuso su se stesso e ascetico come un monastero medievale che quasi rifiuta il contatto col mondo e la città, nei disegni successivi che lo condussero alla soluzione definitiva, l'architetto inizia a dare forma e struttura alle specifiche esigenze della fondazione e del centro polivalente per l'arte rimettendosi a una pianta libera ma unitaria, incentrata attorno alla forma normativa del patio erboso centrale, che si conferma *medium* proporzionale anche in rapporto allo spazio esterno e all'ambiente naturale circostante⁶. Altrettanto indirizza il tono generale dell'intervento su di un registro di diafana razionalità classica e di concezione stereometrica sostenibile tanto dall'ambiente naturale, quanto dagli interventi architettonici e paesaggistici preesistenti.

Di essi, in fondo, non è escluso che Sert recuperi volutamente parte del senso ultimo; o magari solo ne rimetta in moto la logica, intrucendo però un nuovo ordine culturale su quello antico, col fine di innescare un meccanismo di innovazione territoriale. Se infatti «*convertir la muntanya de Montjuïc en una moderna Acròpolis*»⁷ capace di presentare internazionalmente il capoluogo catalane come un centro nevralgico di una nuova civilizzazione mediterranea era, per un verso, l'atto ultimo di un programma simbolico ovvero la apologia *noucentista* del progetto di inurbamento del promontorio in vista dell'*Exposició d'Indústries Elèctriques* del 1917, non sorprende che anche Cirici, nell'articolo precedentemente menzionato, suggerisca qualcosa di molto simile:

«...l'esperit que es desprèn de la visita a l'edifici té intenses ressonàncies històriques. Des de la carretera de Miramar, la façana horitzontal, amb la gran torre octagonal de la sala d'actes i la biblioteca, a la dreta, apareix com un homenatge a Pedralbes, a l'horitzontalitat i al tema, tan típicament català de les torres prismàtiques octagonals. Però, en penetrar-hi, l'evocació més constant és la de Grècia. Una rampa ens porta al Propileu que, com el de l'Acròpolis d'Atene, és volgudament transparent, per permetre de veure'n l'altra banda. Un cop a dintre, des de les quatre galeries que volten la clastra, el tema del pati domina. És el tema de l'atri romà, del claustre medieval, de la mesquita nord-africana o andalusa, que mesura l'espai i domestica el cel i la vegetació. Aquí, amb la seva gran olivera, i amb el fet que un fons de galeria transparent, com la del claustre de Lleida, deixa veure, al lluny, la ciutat i els turons de Collcerola, estem en presència d'un espai del tipus de l'Erecteion, amb el seu temple occidental sens murs, on l'olivera tenia per fons també la ciutat i els turons. Un ocell astral de Miró, en marbre blanc, posat sobre

poetica sono probabilmente alcuni passi del *Llibre primer de la historia catalana* (1600) del gesuita Pere Gil -: «*La montanya de Mont Juich junt a Barcelona es de consideració per averse edificada della tota Barcelona. Diuen que la pedra creyx en ella: y que se a treta mes pedra della que no pujaria tota la dita montanya. Les moles della van per tot lo mon.*»- e le due quartine di alessandrini che aprono la celeberrima ode civile con cui Jacint Verdaguer fu premiato con *Rossella de Plata* ai *Jocs Florals* del 1883 -: «*Quan a la falda et miro de Montjuïc seguda,/ m'apar veure't als braços d'Alcides gegantí,/ que per guardar sa filla del seu costat nascuda/ en serra transformant-se s'hagués quedat aquí./ I al veure que traus sempre rocam de ses entranyes/ per tos casals, que creixen com arbres amb saó,/ apar que diga a l'ona i al cel i a les muntanyes:/ Mirau-la; os de mos ossos, s'és feta gran com jo!*».

⁶ Già nella prima metà degli anni '50 il patio è oggetto di riflessione per Sert. In tre suoi scritti l'architetto avanza argomenti a favore dell'uso di questo elemento, sia in architettura, sia nell'urbanistica: *The Rebirth of the Patio* e un secondo articolo, entrambi conservati in forma dattiloscritta nella Collezione Sert, e *Can Patios Make Cities?*, pubblicato nel 1955 sul numero 8 della rivista newyorchese «Architectural Forum».

⁷ P. COROMINAS, *De la Soliraditat al catorze d'abril. Segon volumen de Diaris i Records*, Curial, Barcelona 1974, pp. 19 cit. in M. PERÁN, A. SUÀREZ, M. VIDAL, «*Noucentisme i Ciutat*», in IDEM (a cargo de), *Noucentisme i Ciutat*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Electa España, Barcelona 1994, p. 26 y p. 30, nota 70. Ma vedi anche M. VEGA; G. BUSQUETS; J. BOFILL; J. M. DE LASARTE, *Programa d'algunes obres a fer, amb motiu o amb ocasió de la Exposició de 1917*, in «*La Veu de Catalunya*», Barcelona, 18 de junio de 1914, p. 26 dove si proporziona l'immagine di una moderna capitale «*presedida d'una acropolis compendi de tota nostra historia local i resum de totes les nostres activitats civils*».

l'aigua del llac d'un segon pati, serà visible ja des del primer, com l'Atenea Promachos ho era sobre el gran fris llunyà de la presència urbana. La matèria nua i sencera, les solucions senzilles com la rampa [al interior] que comunica els pisos, tot fa respirar una mena de primitivisme fort, no lliure d'una certa presència màgica»⁸.

L'interpretazione qui proposta da Cirici, il quale descrive gli ambienti del complesso architettonico come attraversandoli in un'unica sequenza liturgica e parafrasando ogni parte con la sua corrispettiva dell'acropoli ateniese, è ancor più suggestiva se si rammenta che Sert visitò per la prima volta Atene e l'Acropoli nell'estate del 1933, insieme a Le Corbusier e alla delegazione di architetti spagnoli durante i lavori del IV CIAM. E potrebbe pure risultare convincente "leggere" la planimetria dell'edificio della fondazione sovrapponendola alla topografia dell'Acropoli ateniese, così per come ci è proposto; scoprendo così anche altre similitudini: perfino la posizione del teatro antico di Atene, ai piedi dell'Acropoli, analoga a quella dell'anfiteatro di Barcellona, greco solo per vocazione novecentista, che è situato alle pendici dell'altipiano est del Montjuïc e che lo stesso Sert non trascurò di disegnare, alle spalle di quello che sarebbe stato il suo edificio, in uno dei primi schizzi realizzati attorno al 1969, dove, per altro, l'architetto aveva collegato il CEAC e l'anfiteatro con una freccia, come a voler sottolineare una loro relazione elettiva.

Preferibile è tuttavia ribadire che il classicismo dell'edificio di Sert poggia principalmente sulla simbiosi *classicissima* tra architettura e natura, posta in essere attraverso la formulazione architettonica elementare quasi primitiva o *brutaliste*, che non si serve di pedanterie stilistiche, ma che tutt'al più si preoccupa di interpretare i caratteri tradizionali dell'edilizia locale e di recuperare un capitolo della storia dei movimenti moderni in Spagna rimasto disatteso quasi per intero per ragioni politiche. In tal senso, voltando risolutamente le spalle alle scenografiche e ingombranti quinte del manierato asse monumentale del Palau Nacional, Sert inserì la sua costruzione nel settore nord-orientale della montagna, un po' più elevato e decentrato rispetto alla falda su cui era stato realizzato l'intervento storicista di cui egli rifuggiva semplicemente gli eclettismi novecentisti: quel classicismo falso tanto avversato in gioventù e ancora grandiosamente ostentato dalla fieristica "galleria dei progressi nazionali"⁹.

Quella di Sert fu una scelta "paesaggistica" nel senso che dalla posizione naturale del parco –una posizione esterna alla città che permetteva all'edificio di integrarsi e fondersi con la natura circostante– restituì una veduta decentrata sul vasto *cityscape*. Aprì infatti la strada ad una visione inconsueta della città, non facendo riferimento all'asse che in forme trionfalistiche e fortemente monumentali aveva costituito sin dai tempi dell'Esposizione Universale il principale accesso al Parco del Montjuïc, alle cui pendici si era espansa la città modulare, ma anzi preferendo ad esso, ad esempio, l'accesso alternativo attraverso l'impianto funicolare¹⁰ e contando su quella equilibrata e più intima galleria ottica che dall'ingresso della Fondazione sfociava gradualmente e diritta sul panorama urbano, e che avrebbe costituito, per chi avesse attraversato le sale ed il patio, il percorso di una *performance* che doveva concludersi comunicando, per contrasto all'articolazione stereometrica degli spazi e dei volumi bianchi, il senso della discontinuità dei territori urbani.

La Fundació Miró, che pure deve parte del suo successo all'identità stratificata del Montjuïc, di per sé radicato nella memoria storica e civica collettiva, ha impresso senza dubbio un importante vincolo culturale tra lo stesso Montjuïc e la città ed un forte magnetismo verso la montagna, anche grazie ai valori architettonici del suo edificio. Tanto da riavvalorare l'intendimento del Montjuïc quale Acropoli della città: una piccola collina alta più o meno quanto quella città greca, di cui la Fondazione voleva esattamente interpretare e rimettere in moto la funzione civile e rituale.

In maniera perfettamente coerente a questo sentimento classico dell'architettura, della natura e dello spazio urbano, la nuova agorà della cultura democratica catalana si proponeva infine di essere lo strumento attraverso cui, da quel momento, sarebbe risuonata l'*Eco* della voce di Miró-*Narciso*. Ed infatti, il nuovo edificio, sede dell'istituzione che avrebbe raccolto e conservato il patrimonio dell'artista, andrebbe visto come una pietra la cui materia "nuda e sincera"¹¹ si è calcificata in un corpo, di cui il suo costruttore ha mostrato intenzionalmente lo scarno scheletro cementizio ridotto all'essenza, o perfino smaterializzato in quei suoi lacerti di cristallo trasparente. Una pietra che, come nel mito ovidiano che vuole che la montana ninfa Eco si sia nascosta dietro una cortina di vegetazione scura e lì si sia consumata per sacrificio d'amore, divenendo puro suono e, appunto, pietra, si è fatta avvolgere dai cipressi e dai larici di un giardino preesistente –anch'esso disegnato in forme classicheggianti–, attraverso il quale, però, poter continuare a guardare verso la città ed esercitare su di essa il proprio richiamo. Per esercitare la funzione di camera di risonanza –l'eco per l'appunto– che stando rivolta verso la città, da essa assorbe le voci, i "rumori", i linguaggi, per ripeterli e amplificarli, per dar loro un peso e un valore, per diffonderli.

⁸ A. CIRICI, *loc. cit.*, p. 81 [433].

⁹ Uno stile, quello del Palau Nacional costruito appositamente per l'Esposizione Universale del 1929, contraddetto già, proprio nel 1929, dai valori e dalle forme del padiglione tedesco progettato e presentato all'Expo da Mies van der Rohe.

¹⁰ DISEGNO.

¹¹ Sono gli aggettivi usati da Cirici; vedi *supra*, nota 120.

Il meccanismo dell'eco non sarebbe comunque valso solamente in funzione della voce dell'artista-Narciso. Oltre ad essa sarebbero risuonate pure le voci degli altri cofondatori, quelle di Sert, di Prats, e quelle dei molti altri *Narcisi coscienti*: i barcellonesi che avevano cooperato in profondità alla riuscita di quell'impresa collettiva, anche se solo indirettamente, attraverso il consenso, le aspettative e l'interesse nutriti.