

ART
DOSSIER

Luca
Quattrocchi **Gaudí**



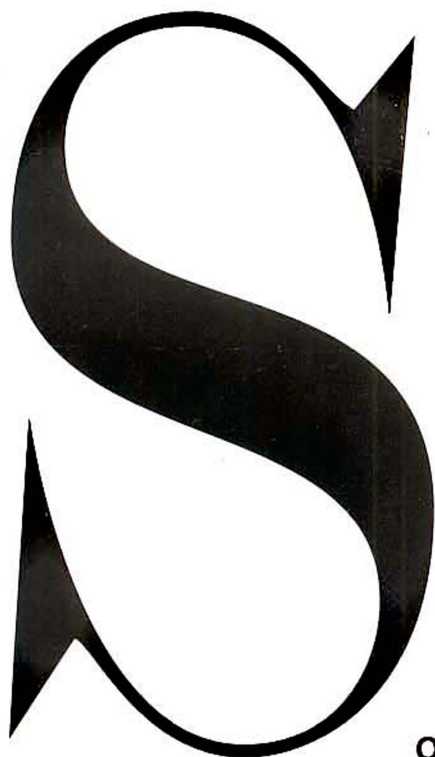
GIUNTI



Luca

In cop
e nella
a fianco
casa B
(1904-
partico
Barcel

A destr
sedile-
della t
di Park
(1900-
partico
della d
eseguit
second
del "tre
Barcel



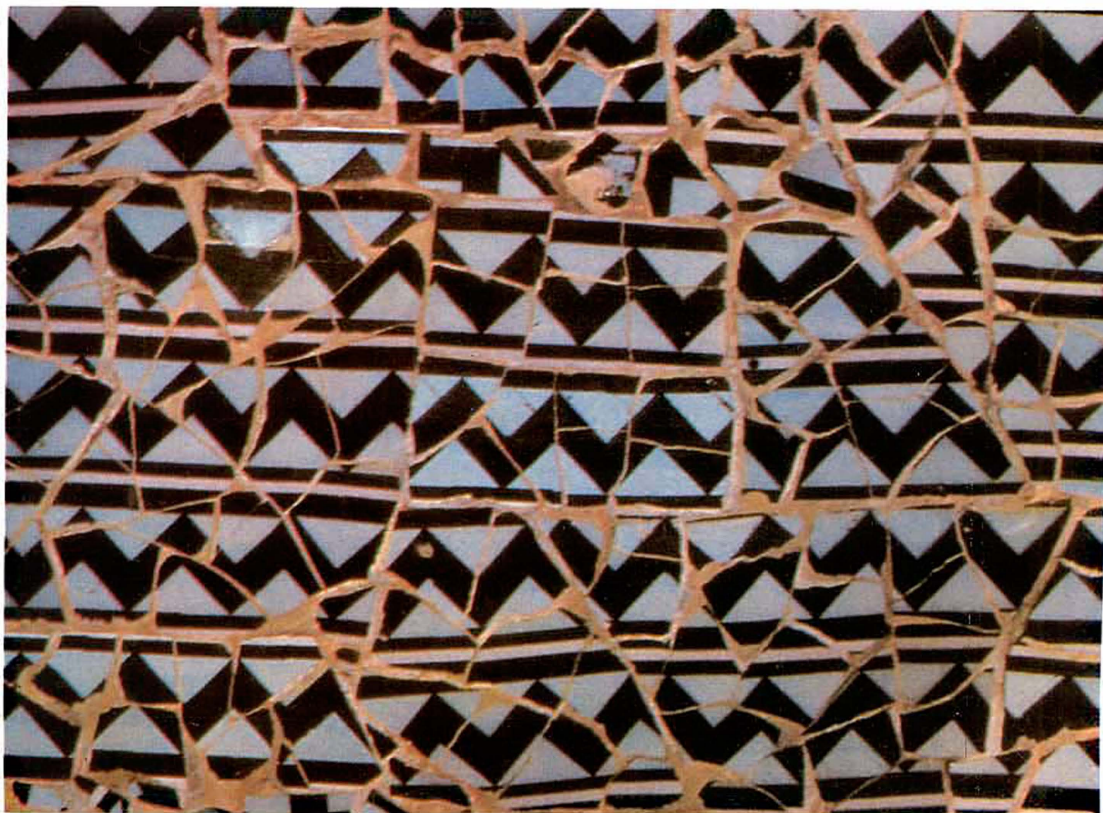
SOMMARIO

Luca Quattrocchi

ESERCIZI DI STILE	5
LA FIERA DELLE VARIETÀ	15
L'EVIDENZA TELLURICA	25
L'ALA SEPOLTA DEL TEMPO	39
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina
e nella pagina
a fianco:
casa Batlló
(1904-1906),
particolari del tetto;
Barcellona.

A destra:
sedile-parapetto
della terrazza
di Park Güell
(1900-1914),
particolare
della decorazione
eseguita
secondo la tecnica
del "trencadís";
Barcellona.



La tradizione
dell'oblio
Jorge L.



Nella
villa El
(1883-
veduta
Comill
(Santa

Esercizi di stile

*La tradizione, che è opera
dell'oblio e della memoria.*
Jorge Luis Borges



Nella pagina a fianco:
villa El Capricho
(1883-1885),
veduta d'insieme;
Comillas
(Santander).

Qui sopra:
Gaudí nella foto
del documento
esibito all'Esposizione
universale
di Barcellona
del 1888,
dove realizzò
il padiglione
della Compagnia
transatlantica.

S

ANTO O VISIONARIO,

ispirato profeta del razionalismo o delirante interprete dell'arbitrio, Gaudí è stato protagonista di un itinerario critico che, nell'oscillazione tra passato remoto e futuro anteriore, lo ha visto di volta in volta come l'ultimo degli antichi maestri, erede di pulsioni espressive di età arcaiche, o come il primo dei moderni, anticipatore di molte invenzioni delle avanguardie novecentesche. Ammirata da personalità così distanti come Le Corbusier e Dalí, Sullivan e Gropius, Aalto e Cocteau, l'opera di Gaudí si presta in effetti, nella sua complessa e sconcertante ricchezza espressiva, all'avventura di letture multiple e contraddittorie. Perché la grandezza di Gaudí è proprio nell'essere insieme l'ultimo degli antichi e il primo dei moderni; l'artefice e l'eroe di un mondo creativo in cui l'intuito si intreccia alla ragione, in cui l'esatta padronanza delle tecniche costruttive è fondamento e stimolo a inaudite libertà formali, prodigiosa unione di pietra dura e febbre ardente resa possibile da una genialità ingenua e fortunata.

Un fertile nodo di contraddizioni, riflesso individuale di tutta un'epoca in cui i bagliori dell'alba si confondono con quelli del crepuscolo, che è un aspetto non secondario dell'esuberante architettura di Gaudí, fatta di terra e colore, di teoremi celesti e pietre viventi; un linguaggio pregnante di una religiosità semplice e ancestrale, di devozione sacrale per la natura e fervente amore per il suolo natio, di grande sapienza tecnologica e straordinarie doti spaziali, di magmatico simbolismo e sublimità decorativa, di profondo rispetto per la tradizione e audacissime esplosioni di novità. È un mondo ricco ma chiuso, pur nella sua vastità: troppo personale e cifrato per essere direttamente trasmissibile, vi risuona talvolta, come notò Ragghianti, un «monologo incomunicativo»⁽¹⁾; un mondo serrato e colmo di qualità che possono offrirsi come stimolo ma difficilmente come esempio orientato.

Le esperienze artistiche successive, delle quali con gran dovizia si sono individuati i germi in Gaudí (e sono molte: dall'espressionismo a Dada, dal surrealismo all'architettura organi-

ca e fino alla Pop art), con ogni probabilità non sarebbero riuscite gradite al presunto precursore, fiso ad altre lontananze⁽²⁾. Il gioco dei riferimenti è facile e inesauribile, tanto ricco è il materiale offertoci da Gaudí; ma la qualità della sua opera non risiede nelle diverse "anticipazioni", ancorché talvolta plausibili, di cui è più o meno consapevolmente portatrice, bensì, come per tutti i veri maestri, nella vivente necessità delle virtù concentrate al suo interno.

«Niente si improvvisa», secondo Gaudí⁽³⁾, che pure non ammetteva il termine "definitivo" per le cose di questo mondo: le sue opere, non sorrette da un preliminare disegno esecutivo – il progetto è solo una cosa «di carta», dichiarava⁽⁴⁾ – e quindi in perenne trasformazione nel loro farsi sotto le sue mani, sorgono sul crinale sottile tra crescita ed essenza, inesorabilmente concrete in uno degli infiniti istanti del vano inseguimento del tempo verso il traguardo inattingibile del senza tempo.

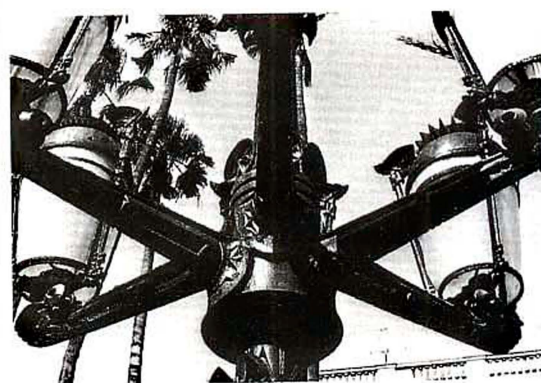
«L'intelligenza dell'uomo», diceva Gaudí, «può attuarsi solamente nel piano, è a due dimensioni: risolve equazioni a una incognita, di primo grado. L'intelligenza angelica è a tre dimensioni, si attua direttamente nello spazio»⁽⁵⁾. Così è per Gaudí stesso il quale, quasi insufflato da un alito celeste, immagina e progetta spazi tridimensionalmente gravidi, secondo una visione plastica che non procede per successive sovrapposizioni di piani ma nasce come un'immediata totalità avvolgente.

In altre occasioni, Gaudí individua un'origine non trascendentale ma genetica della sua prodigiosa dote di pre-vedere la continuità plastica dello spazio pensato: «Io possiedo questa qualità di vedere lo spazio perché sono figlio, nipote e pronipote di calderai. [...] Tutte queste generazioni di uomini di spazio hanno definito la mia preparazione. Il calderai è colui che da una lastra piana compone un volume e, prima di iniziare il suo lavoro, lo ha già concepito nello spazio»⁽⁶⁾.

Ispirato erede di questa antica famiglia di artigiani del rame e del loro innato dominio dello spazio, Antoni Gaudí i Cornet nasce nel 1852 a Reus, piccolo centro catalano poco distante da Tarragona⁽⁷⁾.

La Catalogna, antica e gloriosa regione dotata di una straordinaria forza di solidarietà interna e di una profonda coscienza nazionale, era allora nel pieno di una vitalità economica, sociale e politica che, dai lontani fasti del Medioevo, per lunghi secoli non aveva più conosciuto. Sacrificata agli interessi della Castiglia dopo l'unificazione spagnola e durante l'avventura coloniale nelle Americhe, la Catalogna aveva iniziato a risorgere parallelamente al declino della Spagna in campo internazionale, in parte proprio perché mai si era abbandonata al potere accentratore di Madrid riuscendo a conservare una sia pur misera autonomia.

La seconda metà dell'Ottocento è per la Catalogna un'epoca di grande prosperità industriale, di rapido sviluppo dell'agricoltura e del commercio, e conseguentemente di notevole mobilità economica e crescita demografica; in soli cinquant'anni la Catalogna riesce a recuperare i secoli perduti divenendo la regione più avanzata della Spagna e mettendosi al passo con gli altri paesi europei industrializzati. Nuove forme di governo, la modernizzazione delle strutture pubbliche, le riforme economiche e sociali, l'apparire del proletariato e di una potente classe borghese accanto alla vecchia casta nobiliare, la nascita delle univer-



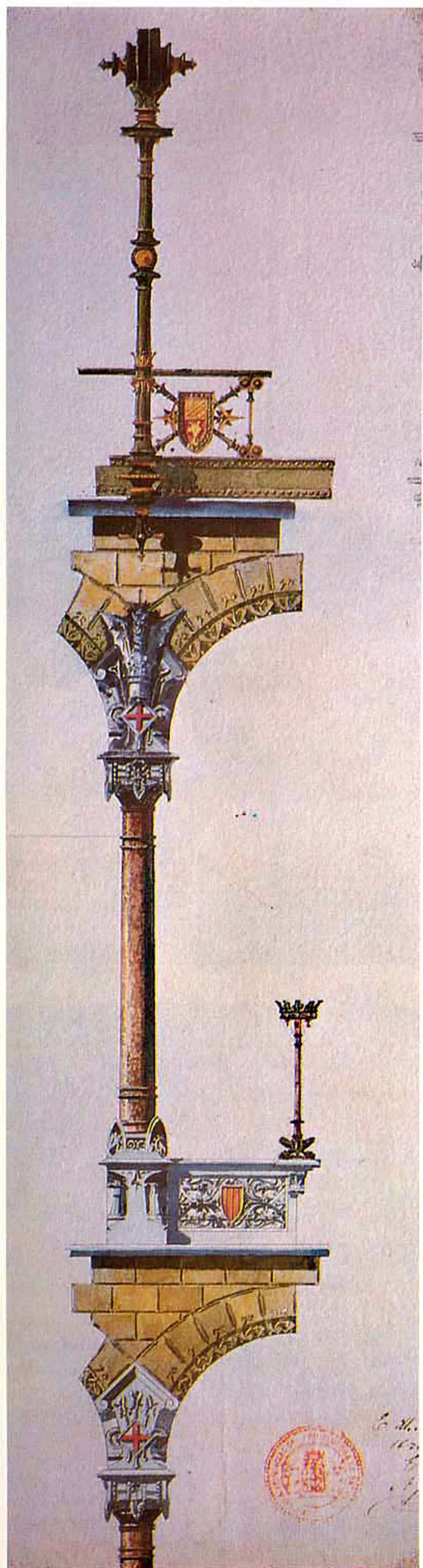
Qui sopra, dall'alto: lampioni (1878), intero e particolare; Barcellona, plaça Reial.

Primo importante incarico ottenuto quale vincitore del concorso municipale indetto per la decorazione della centralissima piazza catalana, i lampioni, ideati da Gaudí secondo il corrente eclettismo di tipo rappresentativo, hanno un motivo

di interesse nel moderno accostamento di pietra e ghisa.

Nella pagina a fianco: studio di cortile d'ingresso (1876).

Si tratta di un progetto per la Diputación Provincial di Barcellona, realizzato da Gaudí nel periodo in cui era ancora studente alla Scuola provinciale di architettura di Barcellona.



sità e delle accademie, dei musei e delle istituzioni di ricerca, e soprattutto la ridefinizione e la legittimazione della lingua catalana, tenacemente sopravvissuta anche nei secoli di appiattimento linguistico: è la "Renaixença", l'orgoglioso rinascimento della Catalogna e della sua capitale, Barcellona, dopo secoli di decadenza.

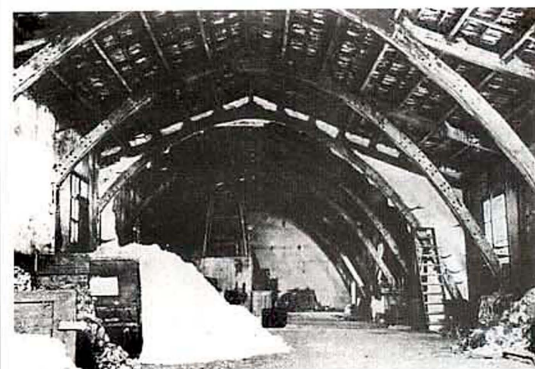
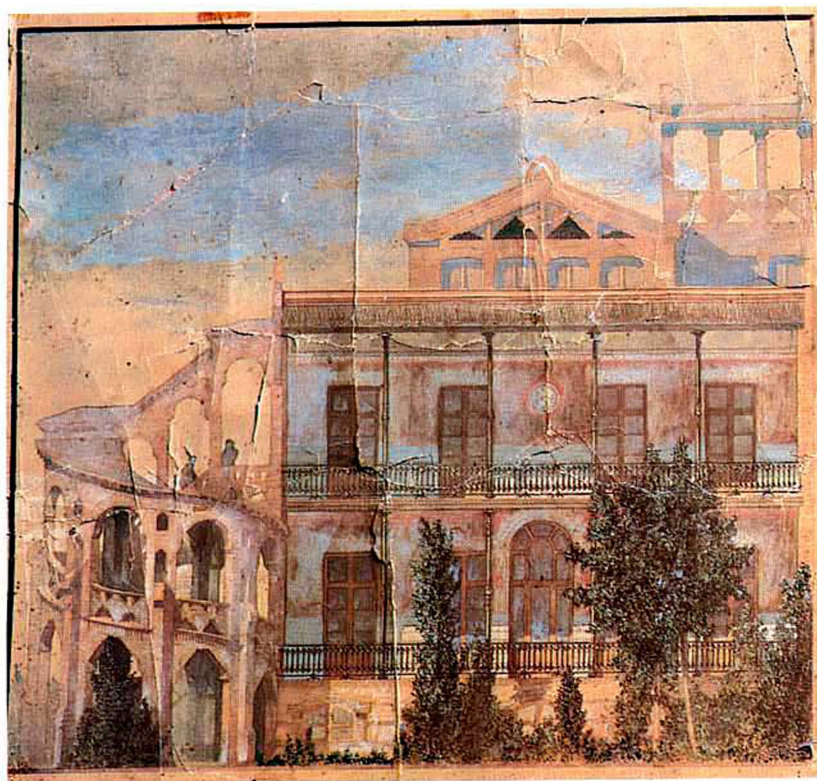
Quando il giovane Gaudí giunge a Barcellona nel 1869 per intraprendere i suoi studi di architettura, la città sta crescendo a ritmo vertiginoso: i centocinquantamila abitanti del 1850 sarebbero quadruplicati alla fine del secolo; il vasto Ensanche (ampliamento) barcellonese tracciato secondo il "plan" Cerdà, avanzatissimo esempio di piano urbanistico basato su criteri sociali e demografici⁽⁸⁾, si andava velocemente coprendo di nuovi edifici.

In architettura, le istanze rigeneratrici della "Renaixença" trovano concreta espressione in un'attenta e vivace riscoperta del Medioevo, che, per quanto comune in quegli anni a molti paesi europei, assume in Catalogna più precise implicazioni di carattere nazionalistico nella volontà di riconnettersi all'ultima gloriosa epoca di autonomia politica e culturale. Alla corrente medievalista, impegnata a sviluppare con grande passione le potenzialità espressive e strutturali dell'architettura in mattoni, tipica della Catalogna romanico-gotica, si affiancano altri riferimenti stilistici sia di origine locale che internazionale: dal pittoresco gusto islamizzante neo-"mudéjar", assai diffuso soprattutto a Madrid e in altre regioni della Spagna che videro il fiorire di quello straordinario innesto culturale, allo sfarzoso eclettismo di stampo francese, catalogo non sempre ragionato degli stili storici.

Come per molti architetti europei dell'epoca, la lettura delle opere di Ruskin e degli *Entretiens* e del *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc è anche alla base della formazione di Gaudí, condotta un po' disordinatamente alla neonata Scuola provinciale di architettura di Barcellona, i cui accademici insegnamenti fluttuavano tra riproduzioni anemiche per quanto autentiche e suggestioni posticce per quanto brillanti.

In questo clima tra nostalgico ed evasivo, una penetrante testimonianza del senso di stagnazione espressiva e dell'urgenza di un consapevole rinnovamento avvertiti dalla nuova generazione professionale è data da Lluís Domènech i Montaner, collega e coetaneo di Gaudí che tanta parte avrà nella vita barcellonese non solo come architetto ma anche come attivo catalanista, con un articolo dall'esplicito titolo *Alla ricerca di una architettura nazionale*. Apparso nel 1878 sul periodico "La Renaixença", il testo di Domènech è la prima riflessione teorica che affronta in Catalogna il problema di un'architettura nazionale e moderna, sofferto dramma comune a tutto l'Ottocento europeo "colpevole" di non aver prodotto uno stile peculiare della propria epoca. La posizione di Domènech è critica ma obiettiva nei confronti dell'eclettismo, di cui riconosce rispettabili qualità; e dopo aver constatato il divario tra gli infiniti nuovi strumenti offerti dalla civiltà contemporanea e la poca capacità dell'artista moderno di sapersene servire, conclude auspicando un nuovo stile ispirato sì alle tradizioni nazionali e basato sugli eterni principi dell'architettura delle civiltà trascorse, ma che sorga vivo e sano dalla comprensione attiva della storia e dalla «conoscenza che le arti di generazioni passate ci insegnerebbero se le studiassimo, senza copiarle»⁽⁹⁾.

Nel medesimo anno in cui Domènech pubblica il suo im-



In alto, a sinistra:
studio
per la facciata
sul lato del giardino
dell'edificio
destinato a ospitare
la sede
della cooperativa
tessile
La Obrera
Mataronense (1878).

portante articolo, Gaudí consegue il titolo di architetto e dopo alcune collaborazioni al servizio di altri professionisti⁽¹⁰⁾ ottiene il primo incarico di rilievo, vincendo il concorso municipale per il disegno dei lampioni destinati alla centralissima plaça Reial di Barcellona: impegno di modesta entità ma di grande prestigio e visibilità per un giovane architetto. I due lampioni di plaça Reial, nel loro moderno connubio di materiali differenti quali pietra e ghisa, sono modellati secondo un dignitoso e corrente eclettismo di tipo rappresentativo, ancorché animati da guizzanti dettagli; ma il loro maggior pregio risiede nell'attuare uno degli assunti fondamentali dell'opera di Gaudí, che è la volontà di istituire un rapporto creativo tra progettazione e ambiente urbano alla luce della mediterraneità: «Nei nostri paesi meridionali», scrive l'architetto nella memoria che accompagna il progetto, «non si esce in istrada esclusivamente per necessità. Ne consegue che dobbiamo favorire l'ornamentazione delle vie più che in altri paesi»⁽¹¹⁾.

Ancora al 1878 risalgono i primi rapporti di Gaudí con La Obrera Mataronense, una cooperativa tessile di Mataró, presso Barcellona. Il giovane architetto viene incaricato di progettare, nell'arco di diversi anni, i vari edifici della società operaia: dalle abitazioni dei lavoratori alla sede della cooperativa ("casino"), dai padiglioni industriali fino alla sistemazione urbanistica dell'intero complesso, di cui assai poco venne realizzato. Rimangono diversi disegni, tra cui quello a metà tra "beaux-arts" e neoclassico del "casino", e alcune costruzioni, tra cui una sala macchine destinata al candeggio (1883): un luogo quasi sacrale, di romanica memoria, scandito dai grandi archi parabolici in legno che sostengono la copertura; un moderno arsenale in cui spazio e struttura crescono insieme congiungendosi nella bellezza delle forme antiche e necessarie, empiricamente intuiteda colui che, come Gaudí ebbe a dire di se stesso, se non fosse potuto diventare architetto avrebbe voluto essere costruttore di navi.

Nella
dall'al
casa V
(1883-
porta
sulla f
e parti
del riv
decora
Barcel

Sala m
della c
tessile
La Ob
Matar
(1883-
Matar

La sala
è fra i
realizz
fra qu
per il
Fa qui
volta l
nell'op
l'arco
un mo
di vale
«Il par
è il Pa
afferm
l'archi
E osse
allo st
della c
a quat
questa
quasi

A dest
casa V
(1883-
veduta

La fot
dal car
de les
dove è
l'ingre
Primo
e comp
delle c
creativ
di Gau
la casa
per il
Vicens
e la su
nelle l
di uno
esuber
fortem
da asc
Sui mu
dell'ec
pietra,
e ceran
(il mot
delle p

Nella pagina a fianco,
dall'alto:

casa Vicens
(1883-1885),
porta d'ingresso
sulla facciata sud
e particolare
del rivestimento
decorativo;
Barcellona.

Sala macchine
della cooperativa
tessile
La Obrera
Mataronense
(1883);
Mataró (Barcellona).

La sala macchine
è fra i pochi edifici
realizzati
fra quelli progettati
per il complesso.
Fa qui per la prima
volta la sua comparsa
nell'opera di Gaudí
l'arco parabolico,
un modulo investito
di valenze simboliche:
«Il paraboloide
è il Padre»,
afferma
l'architetto catalano.
E ossessivamente,
allo stesso modo
della croce
a quattro bracci,
questa figura ritorna
quasi come una sigla.

A destra:
casa Vicens
(1883-1885),
veduta d'insieme.

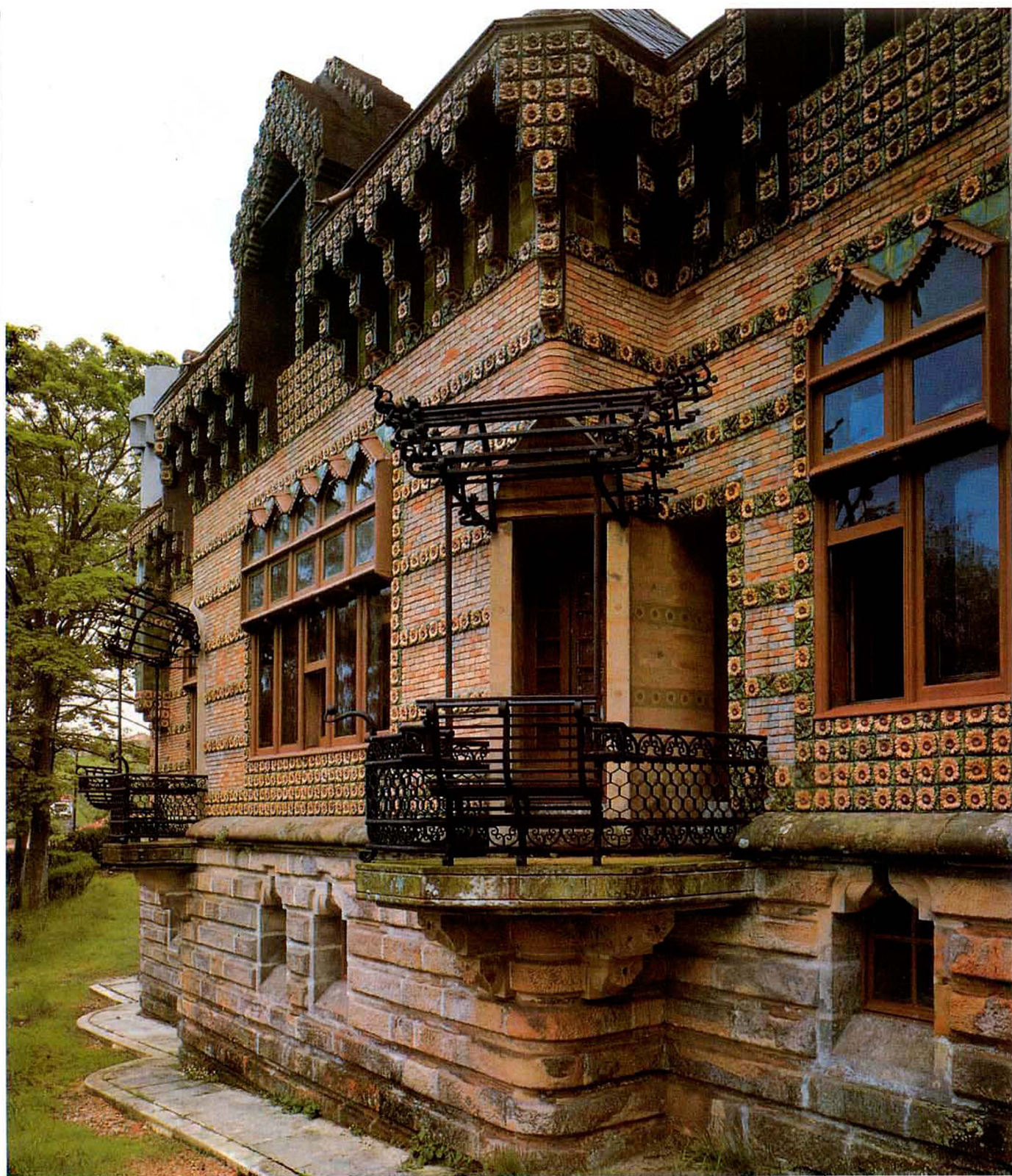
La foto è scattata
dal carrer
de les Carolines
dove è posto
l'ingresso principale.
Primo notevole
e compiuto esempio
delle capacità
creative
di Gaudí architetto,
la casa fu costruita
per il ceramista
Vicens
e la sua famiglia
nelle linee eclettiche
di uno stile
esuberante
fortemente segnato
da ascendenze arabe.
Sui muri esterni
dell'edificio
pietra, mattoni
e ceramica decorata
(il motivo floreale
delle piastrelle



Quella della sala macchine di Mataró è la prima, precocissima, comparsa dell'arco parabolico nell'opera di Gaudí, della quale sarà cifra ossessiva: una figura della geometria che diventerà immagine della trascendenza; una necessaria predilezione estetica che, lanciata nell'infinito spazio tridimensionale di cui diviene emblema e misura, verrà sempre più investita di arcaiche valenze simboliche, di ingenue virtù mistiche: «Il paraboloide è il Padre», dirà Gaudí⁽¹²⁾.

Sottesa ai ritmi modulari degli archi parabolici era anche una monumentale fontana in mattoni, ora non più esistente, eretta da Gaudí nel giardino della sua prima opera architettonica di vasto respiro compiutamente realizzata, casa Vicens⁽¹³⁾. Iniziata nel 1883 per conto di un fabbricante di ceramiche in una zona allora periferica di Barcellona, casa Vicens espone con vitale esuberanza plurimi materiali e colori, termini di un dialogo con gli stili storici libero e serrato: ma nel fervore del pittoresco geometrismo di scatti goticheggianti e zig zag di gusto "mudéjar", le fitte parole si fanno spesso concitate e la libertà del fraseggiamento rischia di divenire soffocante a causa del suo quasi aggressivo imporsi. Le qualità costruttive sono notevoli, le invenzioni formali sono molteplici, il lavoro artigianale è straordinario, tut-

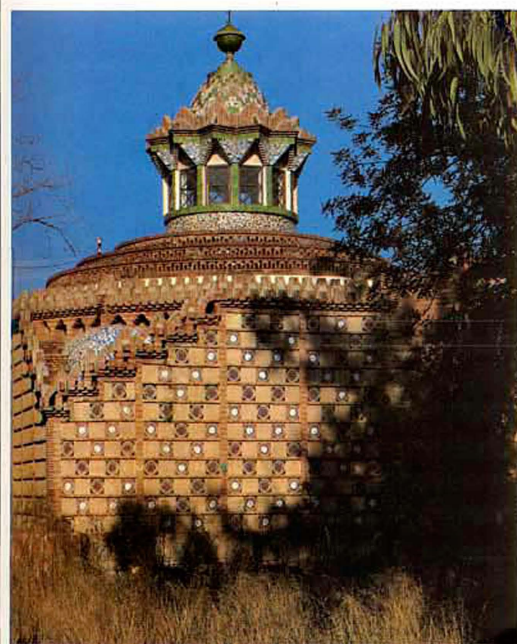
trova un pendant nel disegno della foglia di palma ripetuto nella cancellata in ferro battuto) si combinano in un intento accumulativo ancora più marcato negli sfarzosi interni "farciti" di pesanti decori. Preziosa cornice nella quale alloggiare un'opera tanto ricca era un tempo il giardino, ormai scomparso, nel quale Gaudí aveva sistemato una grande fontana in mattoni con arco parabolico, demolita in anni recenti.



tavia il risultato è un eteroclito aggregato più stupefacente che ammirevole. L'evidenza di un naturalismo imitativo percorre tutto l'islamizzante edificio: dai fiorellini degli "azulejos" (le piastrelle del rivestimento decorativo) alle palme della bellissima cancellata in ferro fuso, tracce di memoria entrambe ispirate, secondo la testimonianza dello stesso Gaudí, alla vegetazione presente sull'area della casa prima della sua costruzione. L'invadenza cromatica e decorativa degli esterni si amplifica ulteriormente, indifferente a qualsiasi tentativo di unitarietà, nei diversi am-

Villa El Capricho (1883-1885), particolare della facciata nord; Comillas (Santander).

In alto: villa El Capricho (1883-1885), particolare della facciata nord; Comillas (Santander).



In alto:
villa El Capricho
(1883-1885),
portico d'ingresso;
Comillas
(Santander).

Qui sopra:
"finca" Güell
(1884-1887),
lanterna della cupola
del maneggio;
Barcellona.

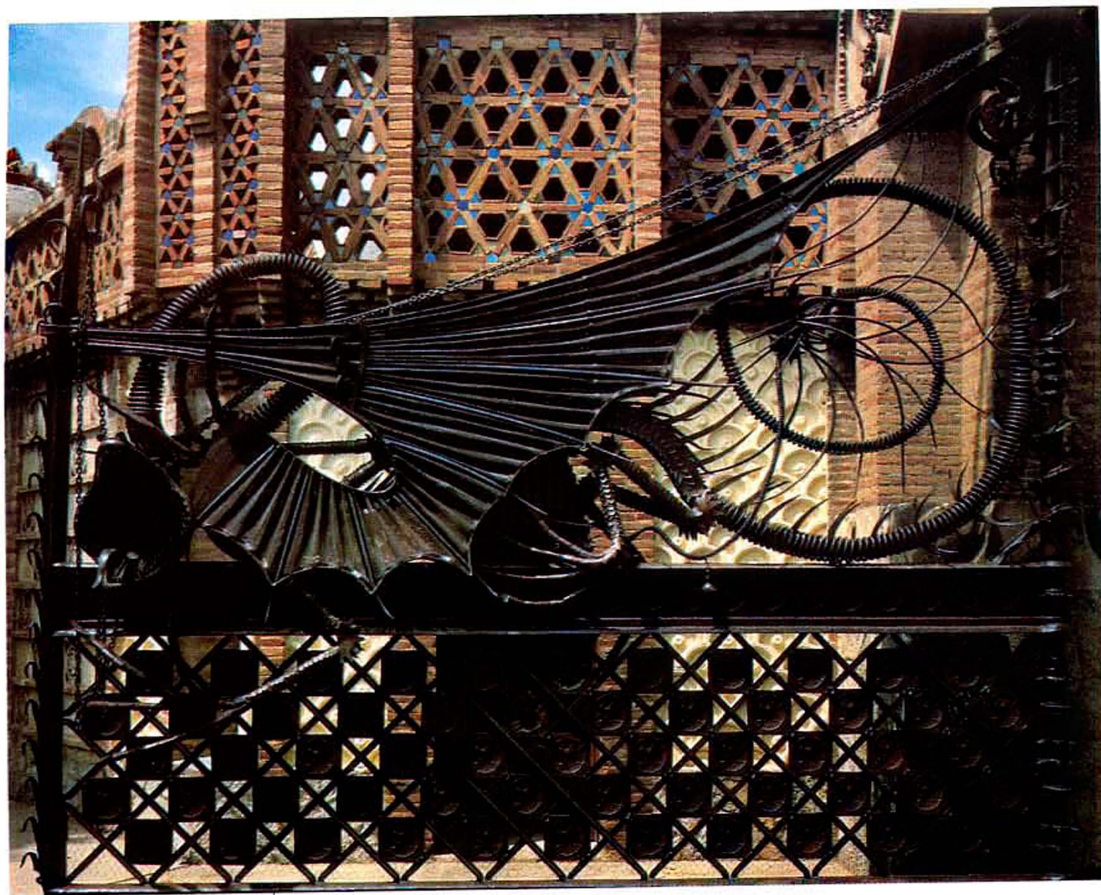
bienti interni, fondati sullo sfarzo dell'"horror vacui" e disposti come eclettiche addizioni culminanti nel fumoir in stile arabo. In un manoscritto sull'*Ornamento*, redatto pochi anni prima, Gaudí affermava che l'ornamento in architettura «non è più di quanto siano il metro e il ritmo in poesia»⁽¹⁶⁾; ma è difficile, nei clamorosi interni di casa Vicens, individuare persino le parole.

Pressoché contemporanee a casa Vicens, e dagli affini riferimenti stilistici, sono altre due opere di Gaudí, importanti incarichi da parte delle famiglie più in vista dell'alta borghesia barcellonese: l'orientale-medievaleggiante padiglione di caccia da costruirsi per l'industriale Eusebi Güell sulla costa presso Barcellona, ma non realizzato (1882); e la villa El Capricho eretta a Comillas (1883-1885), piccolo centro costiero della Spagna settentrionale e paese natale del commerciante e finanziere Antonio López, che vi fece lavorare molti artisti catalani "moderni" per celebrare adeguatamente i fasti della sua casata. Gaudí, che non si recherà sul luogo limitandosi a inviare dettagliati disegni, concepisce la villa estiva come un prezioso oggetto "mudéjar" ingigantito, che nel suo compatto e frantumato dislocarsi propone interessanti articolazioni spaziali. Esiti più coerenti ed effetti più felici rispetto a casa Vicens raggiunge anche l'analogo delirio ornamentale, basato sulla ripetizione di fasce orizzontali di ceramiche floreali verdi e culminante nel verticalismo della torre che segnala l'accesso, "capriccioso" e straordinario montaggio di cubistiche rotondità.

L'incontro con Güell rappresenta una svolta decisiva per Gaudí, che da questo momento fino alla morte dell'industriale, nel 1918, vive il raro e anacronistico privilegio di essere l'architetto esclusivo di un mecenate colto e liberale, tanto prodigo nei confronti delle sue dispendiose esigenze costruttive quanto disponibile a dividerne le eccentriche scelte estetiche. Dalla frequentazione della famiglia Güell deriva anche la conoscenza e la successiva amicizia di Gaudí con Jacint Verdaguer, poeta e simbolo della "Renaixença" catalana le cui opere maggiori, *L'Atlàntida* (1878) e *Canigó* (1886), vennero pubblicate grazie al finanziamento di López e di Güell, legati tra loro da vincoli di parentela oltre che da comuni interessi commerciali e politici.

In questo clima mondano e borghese, culturalmente vivace ed economicamente spensierato, dove nella cornice di un aggiornato scenario internazionale un acceso catalanismo ricercava in mitici orizzonti la propria legittimità storica, nasce la prima opera realizzata da Gaudí per Güell, i padiglioni d'ingresso e alcuni edifici annessi della "finca" Güell (1884-1887), la tenuta estiva della famiglia alle porte di Barcellona.

Apprezzabile più per parti che nell'insieme, ma mirabolante per qualità spaziali e sapienza decorativa, la "finca" Güell è l'opera più "letteraria" di Gaudí, intessuta di un estetismo ermetico alla cui definizione Güell stesso e Verdaguer, ospite abituale della tenuta, non furono certo estranei. I riferimenti all'arte "mudéjar" sono ancora ben presenti, reinventati però con una versatile sicurezza che coniuga magistero artigianale e pregnanza simbolica al servizio di un vasto disegno dagli epici contorni ma dalla politica sostanza. Centro espressivo degli interventi è il famoso cancello in ferro battuto a forma di drago terribile, a cui si affianca un alto pilastro concluso da un aereo arancio d'antimonio: coperte ma precise allusioni a un passo dell'*Atlàntida*, il poema simbolo della riabilitazione del catalano tra le lingue let-



A sinistra:
"finca" Güell
(1884-1887),
cancellu col dragone;
Barcellona.

**Nella pagina a fianco,
dall'alto:**

"finca" Güell
(1884-1887),
veduta dell'ingresso;
Barcellona.

**L'incontro
con Eusebi Güell,
proprietario
della tenuta
("finca"), fu decisivo
per Gaudí
che ne divenne
l'architetto di fiducia.**

**Casa Fernàndez
Andrés
(o casa de los Botines)
(1891-1894);
León.**

**Palazzo episcopale
di Astorga
(1887-1893);
Astorga (León).**

(1) C. L. Raghianti, Antonio Gaudí, in "SeleArte", 35, 1958, p. 22.

(2) «Questo non è niente», disse Gaudí davanti a dipinti fauves, cubisti e astratti esposti in una mostra di arte francese a Barcellona nel 1917. Analogo giudizio sprezzante espresso su Le Corbusier. È quanto riporta J. Bergós Massó, amico ed esecutore di Gaudí, nel più importante dei suoi molti libri sul maestro: Gaudí, l'home i l'obra, Barcellona 1954 (1 ed., in catalano; II ed., in castigliano, da cui si cita: Gaudí, el hombre y la obra, Barcellona 1974, pp. 39 e 135).

(3) Ivi, p. 38.

(4) In C. Martinell, Gaudí. Su vida, su teoria, su obra, Barcellona 1967, p. 182.

(5) In J. Bergós Massó, op. cit., p. 30.

(6) In R. Pane, Antoni Gaudí, Milano 1964, p. 28.

(7) In assenza di documenti risolutivi, il luogo di nascita di Gaudí è stato a lungo rivendicato dai contigui paesi di Riudoms e Reus. Sembra comunque che la gloria dei natali gaudiniani vada assegnata a quest'ultimo.

(8) Il "plan" Cerdà, approvato nel 1859, prende il nome dal suo autore, Ildefonso Cerdà.

(9) Ll. Domènech i Montaner, Alla ricerca di una architettura nazionale, in Lluís Domènech i Montaner architetto. 1850-1923, mostra al Padiglione d'arte contemporanea di Milano, Milano 1980.

(10) Ancora studente, Gaudí lavora come disegnatore per gli

terarie moderne incentrato sugli epocali fasti spagnoli, in cui viene reinterpretata una delle fatiche di Ercole, mitico fondatore di Barcellona. La "finca" Güell diviene così il favoloso giardino delle Esperidi, espugnabile solo dal novello Ercole investito della missione di rifondare, politicamente e culturalmente, la Catalogna: Eusebi Güell.

Ai lati del cancellu sorgono da una parte la portineria, dall'altra le scuderie, concluse dall'edificio circolare del maneggio e internamente ritmate da una teoria di archi-diaframma paraboli, figura largamente presente in tutto il complesso. Tra anticipazioni moderniste inserite nella complessa tessitura materica delle pareti e l'uso sagace del colore, ritenuto da Gaudí componente connaturata dell'ornamento, compare anche per la prima volta, nelle scagliose lanterne che sovrastano gli edifici, la tecnica del "trencadís": cioè l'utilizzo di frammenti policromi di ceramica per rivestire superfici curve, che tanto contribuirà alle future deflagrazioni espressive nell'opera del maestro⁽¹⁵⁾.

Nel 1883, all'età di trentun anni, Gaudí riceve l'incarico di proseguire i lavori appena iniziati del tempio della Sagrada Família, un'opera immane che attraversa tutta la sua vita e che, trasformandosi parallelamente all'evolversi del suo linguaggio, diviene "l'opera" della sua vita; un infinito crogiuolo creativo in cui Gaudí concentrerà, nei suoi ultimi anni, un'incessante sperimentazione che ne fa lo specchio verace e sconnesso della sua genialità fuori del tempo.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo Gaudí realizza le due opere meno felici della sua carriera, erette non a caso lontano dalla materna mediterraneità della Catalogna: il Palazzo episcopale di Astorga (1887-1893), commissionatogli dal vescovo della cittadina, suo amico e con-

architetti Fontserè (1873-1878) e Villar (1876-1877). Con il primo collabora al progetto del parco della Ciutadella, a Barcellona; mentre assai dubbi sono i suoi interventi a Montserrat, dove in quel periodo lavorava Villar. Negli stessi anni Gaudí disegna mobili e arredi liturgici neogotici e una vetrina in ferro e cristallo per l'Esposizione universale di Parigi (1878) che, nata da Güell, fu all'origine del loro incontro.

(11) A. Gaudí, Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos, a cura di M. Codinachs, Murcia 1982, p. 60.

(12) Ivi, p. 89.

(13) Casa Vicens fu ampliata nel 1925-1926 da Serra Martínez secondo un progetto "in stile", autorizzato dallo stesso Gaudí, che risparmiò la fontana e altri elementi del giardino, demoliti invece in tempi più recenti.

(14) Il manoscritto sull'Ornamento fu redatto nel 1878. A partire dagli anni Sessanta è stato pubblicato più volte, sia in forma parziale che integralmente; una recente pubblicazione integrale è in A. Gaudí, op. cit., pp. 13-55.

(15) Attualmente la "finca" Güell è sede della Cattedra Gaudí dell'università di Barcellona.

(16) Il Palazzo episcopale di Astorga, terminato nei primi decenni del Novecento, non ha mai assunto la funzione cui era destinato. Oggi ospita il Museo de los Caminos, sorgendo Astorga lungo la più importante delle vie di pellegrinaggio per Santiago de Compostela.

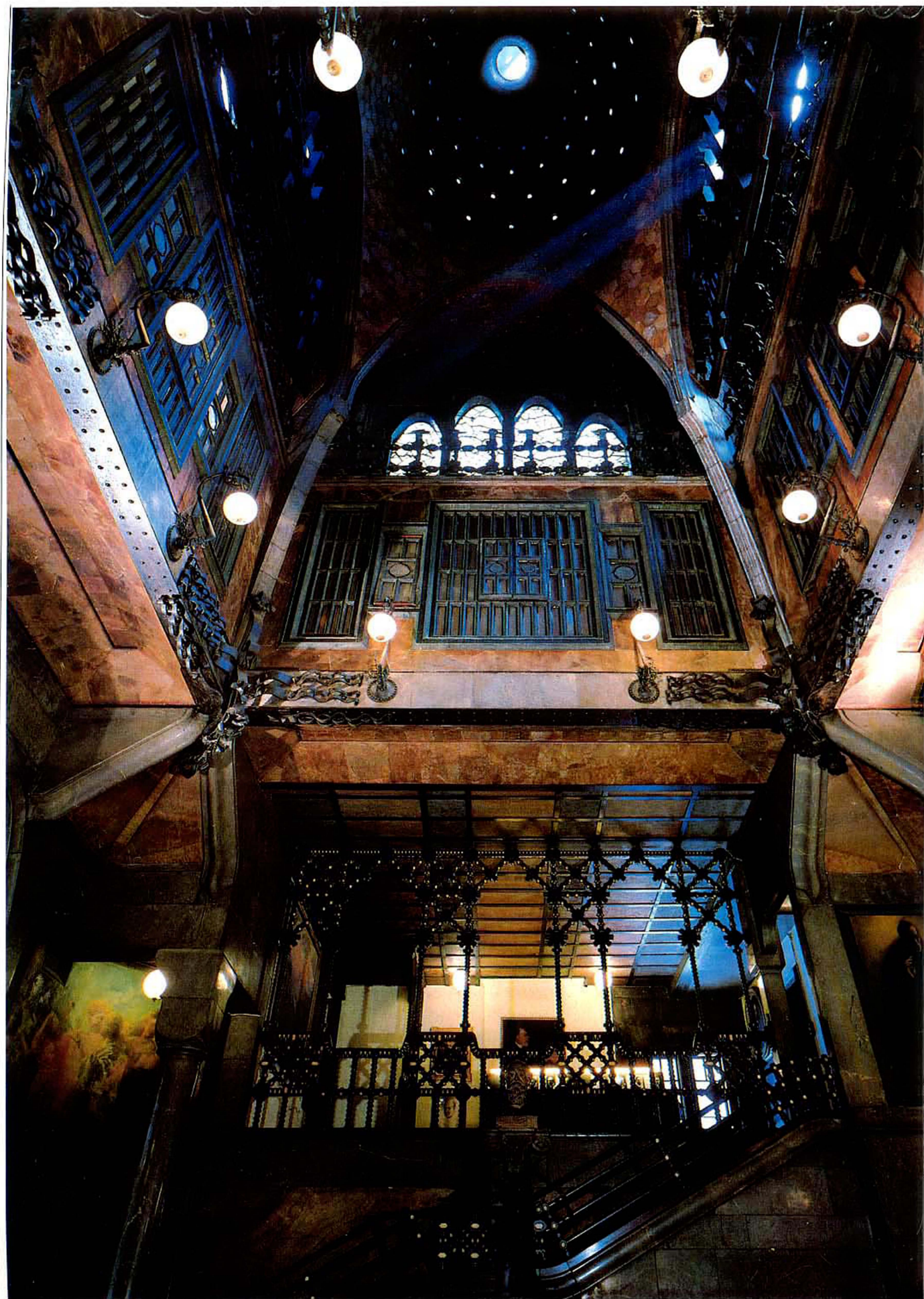


terraneo, e casa Fernàndez Andrés, detta "de los Botines", a León (1891-1894).

La bianca mole del neomedievale Palazzo episcopale di Astorga, piccolo centro di antiche memorie nel Nord della Spagna, si erge compatta e turrata accanto alla cattedrale gotica, in una contiguità imitativa che non giova a nessuno dei due monumenti. Lo stesso Gaudí, che si reca ad Astorga solo nel 1890 quando i lavori sono già stati intrapresi secondo i disegni inviati da Barcellona assieme alle maestranze che dovevano realizzarli, si rende conto della errata valutazione delle condizioni spaziali e cerca di correggere le proporzioni dell'edificio. Ma la morte del vescovo nel 1893, insieme a difficoltà di altro genere, induce l'architetto ad abbandonare i lavori, che proseguiranno assai lentamente con diverse modifiche, non autorizzate da Gaudí, soprattutto nelle coperture.

Opaca esercitazione goticeggianti meccanicamente memore della lezione di Viollet-le-Duc, il Palazzo episcopale di Astorga presenta pochi elementi degni d'interesse: oltre a qualche dettaglio e ambiente interni, spicca, anche per la sua geniale estraneità al trito contesto, il portico d'ingresso definito da tre paraboloidi, unico segno autenticamente gaudiano⁽¹⁶⁾.

Più coerente del palazzo di Astorga ma ancor più massiva è casa de los Botines, che si innalza isolata e bloccata come una fortezza nel centro di León. Stupefacente è l'indifferenza con cui l'edificio impone nel tessuto antico della città la sua inerte massa neogotica, eccezionalmente povera di accenti: il dialogo con gli stili instaurato da Gaudí, come testimonia l'appena concluso (1889) palazzo Güell a Barcellona, può essere ricco di ben più sottili modulazioni e pregno di ben altre promesse e potenzialità.



La
de

*E uno ve
e fuori d
il carico
come un
quella po
Juan Ra*

Nella p
palazzo
(1886-1
particol
del salo
Barcello

La fiera delle varietà

*E uno va avanti semiciego, guardando in pari tempo dentro
e fuori di sé, rovesciando a volte nell'ombra dell'anima
il carico delle immagini della vita, o aprendo al sole,
come un fiore vero, e collocandola su un'autentica proda, la poesia,
quella poesia che poi non si trova più, dell'anima illuminata.*
Juan Ramón Jiménez



Nella pagina a fianco:
palazzo Güell
(1886-1889),
particolare
del salone principale;
Barcellona.

Qui sopra:
mobile da toletta
per palazzo Güell.

G

AUDÍ NON È UN

intellettuale: non pubblica articoli, manifesti teorici o dichiarazioni d'intenti né tiene pubbliche conferenze; i suoi talvolta ingenui pensieri sull'architettura, raccolti dai pochi adepti, si tramandano per fonte orale. Ha pochi libri: pur avendo letto in gioventù Goethe e le opere del "siglo de oro" spagnolo (metà Cinquecento - prima metà del Seicento), nei suoi ultimi anni terrà presso di sé solo testi liturgici e devozionali e nessun volume o rivista d'architettura. Parla solo catalano: pur conoscendo, ovviamente, il castigliano, si ostina a esprimersi nella sua lingua madre anche con insigni personalità straniere⁽¹⁾. Non ama viaggiare: in tutta la vita varca i confini spagnoli solo due volte, e mai di propria iniziativa⁽²⁾.

Ma Gaudí sa, intuitivamente, che «prima di tutto vengono le relazioni tra le cose»⁽³⁾, e che «tutte le cose meritano attenzione»⁽⁴⁾: ed è in questa sapienza che vanno ricercate le ragioni dell'insolita ed eccezionale sintonia tra il "naturale" Gaudí e il coltivato e cosmopolita Güell. La volontà di rappresentazione del committente, animata dall'ambizione di sottrarsi al tempo per entrare nel mito, si incontra e si riflette nella volontà di espressione dell'architetto, attivata dalla veemente capacità creativa di chi possiede l'essenza delle cose e ne conosce le relazioni. Non è un caso che palazzo Güell, eretto tra il 1886 e il 1889 nel centro di Barcellona a pochi metri dalle "ramblas", allo stadio di progetto piacesse solo ai coniugi Güell e, una volta realizzato, al solo Eusebi.

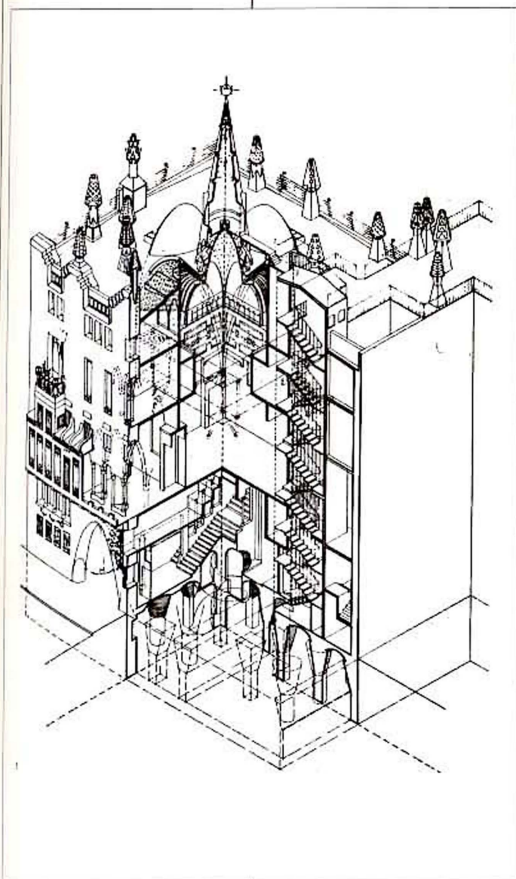
Nella facciata del palazzo, scelta tra più di venti soluzioni differenti e aperta da lunghe teorie di finestre dal vago sapore gotico, Gaudí rinuncia alla policromia e a ogni effetto di vivo contrasto, concentrando la forza espressiva nei due portali parabolici dell'ingresso e nei lavori in ferro battuto che li accompagnano, di grande bellezza e perizia.

Al poco clamore esterno fa riscontro il tumultuoso repertorio delle forme che occupa i sei piani dell'edificio, iniziatico luogo di rappresentanza intriso di simbologie catalane che si sottrae al limite della classificazione univoca: «Casa, palazzo e



Nella
palazz
(1886-
Barcel

Alla lin
rivestit
per i p
di mar
nella q
i due s
portali
in ferr
che ne
l'elegan
si contr
uno sp
comple
"baroc
nella co
della m



Nella pagina a fianco:
palazzo Güell
(1886-1889),
Barcellona.

Alla lineare facciata
rivestita,
per i primi piani,
di marmo,
nella quale si aprono
i due simmetrici
portali parabolici
in ferro battuto
che ne costituiscono
l'elegante ingresso,
si contrappone
uno spazio interno
complesso,
"barocco"
nella costante ricerca
della meraviglia:

alla ricchezza
delle soluzioni
aggregative
degli spazi si somma
un fastoso eclettismo
nel quale arditamente
convivono
gli stili più disparati,
dal gotico all'egizio,
all'arabo, al rococò.

Qui sopra:
assonometria
sezionata
di palazzo Güell.

Si noti l'altezza
del salone principale,
che equivale
a tre piani
dell'edificio.

museo», viene definito in una pubblicazione dell'epoca⁽⁵⁾. L'assenza di un collegamento verticale continuo, sostituito da un frammentato sfalsamento di livelli, contribuisce a creare prospettive multiple in cui non vi è fluidità spaziale ma connessione ambigua e difficile tra i diversi ambienti. La ricchezza aggregativa degli spazi è sottolineata da un fastoso eclettismo deformante in cui il gotico si affianca allo stile egizio, quello arabo al rococò, secondo una volontà di espressione del molteplice che esige un capitello differente per ciascuna delle oltre cento colonne presenti, anche se a stento si può individuare un capitello nei geniali innesti iperboloidi tra arco e colonna inventati da Gaudí.

Tele antiche (di Ribera, Canaletto) e affreschi moderni (del simbolista Alejo Clapés), ferri battuti mirabilmente contorti e mobili surreali disegnati da Gaudí, vetrate squamose ed elaborate "boiseries" affollano senza tregua lo spazio con l'evidenza dello sfarzo. Ciò che per Güell è espressione personale di un lusso privato e vagamente "décadent" diviene per Gaudí occasione infinita di sperimentazione; e ciò che di eccessivo è in quel lusso si traduce in un'ossessione della diversità che stordisce e disorienta: è un'invasiva rassegna del molteplice in cui si riconosce un'attitudine tipicamente barocca secondo cui «la uniformidad limita, la variedad dilata», come scriveva Gracián a metà Seicento.

Cuore pulsante di palazzo Güell è il salone, cenacolo di ricevimenti mondani, serate musicali e incontri di poesia, che occupa l'altezza di tre piani e termina con una doppia cupola impostata su grandi archi parabolici. Dalla cupola interna, anch'essa parabolica, filtra una sacrale luminosità cosmica dai piccoli fori che la costellano; oltre il tetto si innalza l'alta lanterna conica, attorniata da una chimerica corte di camini in pietra, in mattoni o in "trencadís", tutti diversi per forma e decorazione: estrema manifestazione del molteplice, attuata attraverso l'infinita casualità combinatoria dei frammenti nel rivestire deliranti e rigorose germinazioni di geometrie spaziali.

In un gustoso articolo apparso su un giornale satirico barcellonese nel 1889, si finge la scoperta di «interessantissimi sotterranei», con trasparente allusione all'appena terminato palazzo Güell: «La commissione di accademici che vi si è recata afferma con sicurezza che si tratta di una costruzione babilonese; ma mentre alcuni sostengono che dovette essere un tempio, altri sono propensi a considerarla una segreta»⁽⁶⁾. Mai impertinenza fu più pertinente.

Contemporaneamente ai sontuosi spazi di palazzo Güell, Gaudí realizza, sempre a Barcellona, il Collegio delle teresiane (1889-1894), informato a grande semplicità per la limitatezza dei mezzi a disposizione. Ciò non impedisce all'architetto, che interviene a costruzione iniziata adeguandosi alla spoglia pianta rettangolare, di creare una delle opere più intense di quegli anni, soffusa di una sensibilità quasi femminile.

Il grande blocco parallelepipedo, interamente in mattoni a vista e pietrame rustico, è sottilmente percorso dal ritmo modulare degli archi parabolici che, nella parte alta, si frangono in sottomultipli ed emergono semplificati nei triangoli della merlatura. Ai quattro angoli dell'edificio, svuotati e colmi degli emblemi di santa Teresa, si innalzano alte guglie coronate da una croce smaltata a quattro bracci, che da ora in poi sarà l'ac-



A sinistra, in basso e nella pagina a fianco:

Collegio delle teresiane (1889-1894), particolare della fronte; uno dei corridoi; colonna del refettorio; Barcellona.

i Montaner, Café-restaurant (1888); Barcellona.

L'uso del mattone aveva caratterizzato anche molti degli edifici dell'Esposizione universale di Barcellona del 1888, come appunto quello di Montaner.

Qui sotto:
Lluís Domènech

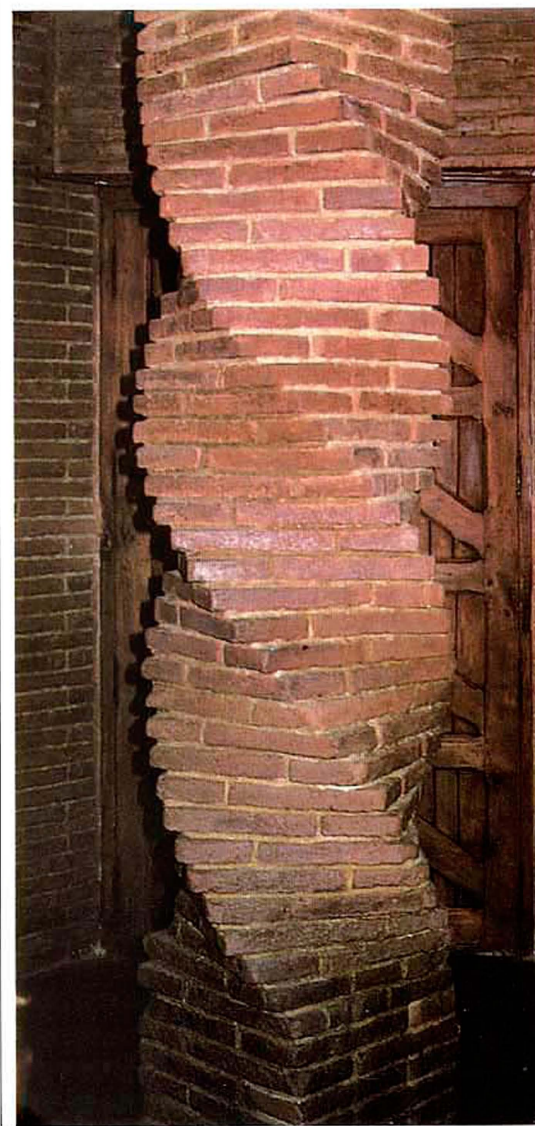


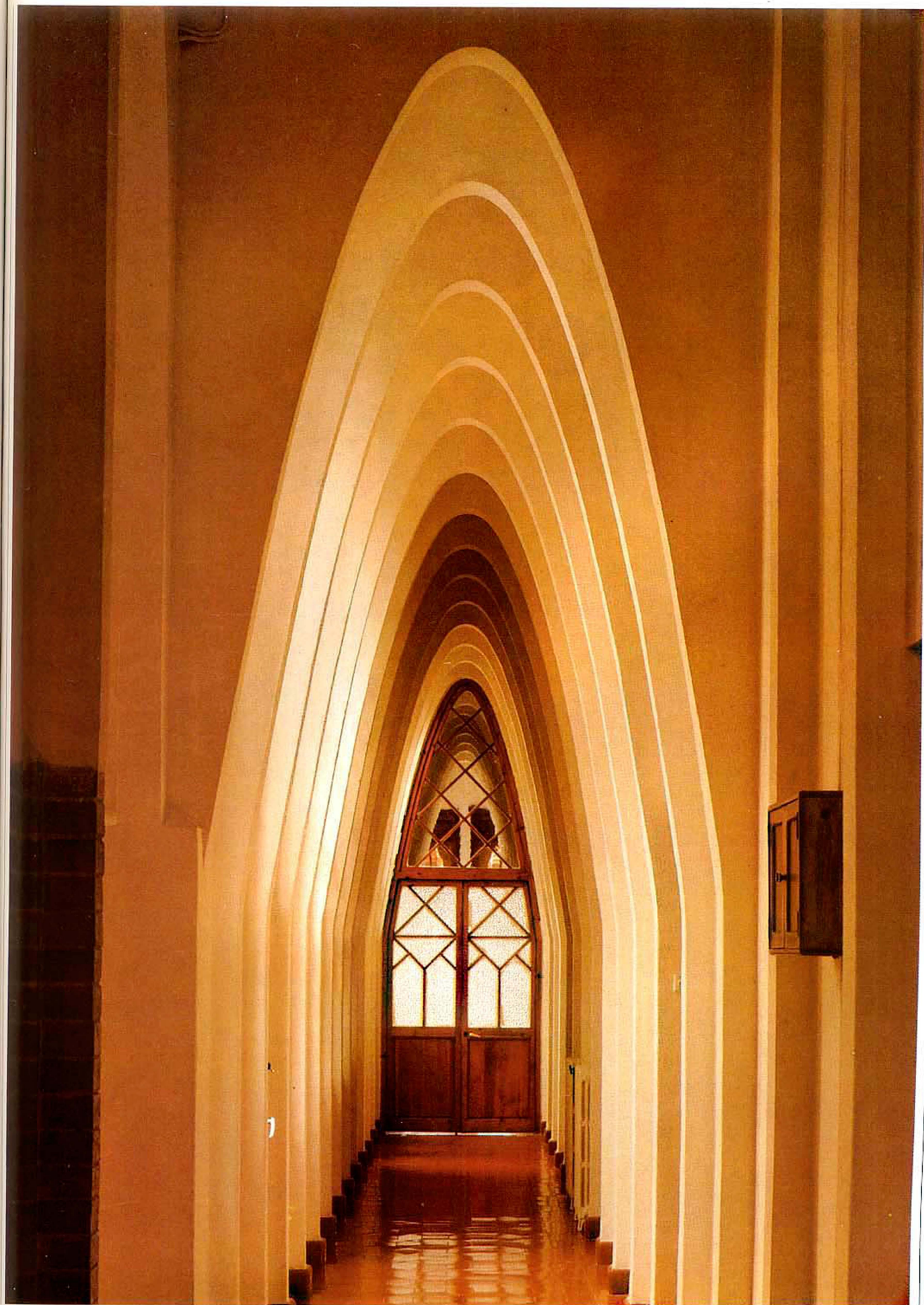
cento simbolico costante delle opere di Gaudí.

Ma l'invenzione più emozionante è nei collegamenti orizzontali interni che percorrono la costruzione in tutta la sua lunghezza, nivei corridoi scanditi dal succedersi regolare di diaframmi parabolici. L'intensità spirituale del Collegio delle teresiane non si manifesta in uno slancio ascensionale ed esteriore ma nella profondità orizzontale e interiore⁽⁷⁾, nel graduale attraversamento dall'attivo al contemplativo: l'ipnotica iterazione degli archi parabolici conduce a un «altissimo silenzio» analogo a quello che inonda le stanze ultime del *Castello interiore* descritto da santa Teresa, immagine tersa dell'anima orante.

L'architettura in mattoni, di cui il Collegio delle teresiane è un così felice esempio, aveva appena trionfato all'Esposizione universale di Barcellona del 1888 nei razionali edifici eretti da Domènech i Montaner⁽⁸⁾. Con l'esposizione del 1888 si è ormai alle soglie del modernismo, che può essere considerato, con tutte le necessarie e complesse distinzioni d'ordine culturale e politico che lo portarono a divenire lo stile della "Renaixença", come la versione catalana dell'Art Nouveau internazionale: uno stile di enorme diffusione e popolarità, secondo per importanza e penetrazione solo al gotico, che nell'arco di venticinque anni pervade Barcellona dall'architettura rappresentativa all'artigianato anonimo caratterizzando in maniera assai incisiva vasti quartieri della città.

«Questo è il Modernismo: un gran movimento di entusiasmo e di libertà verso la bellezza», disse Juan Ramón Jiménez⁽⁹⁾ che ne fu protagonista: un movimento che allaccia definitivamente la Catalogna all'Europa da cui trae immagini e miti per reinventarli alla luce di una sensibilità ardente e orgogliosa. Il postimpressionismo e il simbolismo francesi, l'esempio di Rodin, le rappresentazioni di Ibsen, le traduzioni in catalano di Nietzsche, D'Annunzio, Strindberg, e su tutto un'esaltata venerazione della musica di Wagner, costituiscono il substrato fe-







A sinistra:
casa Calvet
(1898-1900),
facciata principale;
Barcellona.

Nella pagina a fianco
sedie disegnate
per casa Calvet
e l'ingresso
della stessa
abitazione.

Gaudí non si limitò
a progettare
volumi
e facciate
dei suoi edifici,
ma spesso ne curò
anche gli arredi:
i mobili disegnati
per palazzo Güell,
casa Calvet
o casa Batlló,
per esempio.



condo cui il modernismo attinge per sviluppare autonomamente l'espressione della propria urgenza di rinnovamento. Emblemi e laboratori principali del movimento sono le cinque "Fiestas Modernistas" organizzate dal pittore Rusiñol a Sitges (1892-1899) – estrose celebrazioni estetiche i cui entusiasmi errano dalla messa in scena di Maeterlinck alla riscoperta di El Greco – e il caffè-cabaret Els Quatre Gats (rimasto aperto dal 1897 al 1903), cenacolo creativo ed espositivo di intellettuali bohémien animato da artisti come Casas, Nonell, Picasso.

«La retta è la linea degli uomini e la curva è la linea di Dio», diceva Gaudí: ma le sue sono curve regolate dalla geometria (parabole, ellissi, iperboli) e non «curvas de sentimiento», come con leggera ironia definiva le convulsioni lineari dell'Art Nouveau. Molto si è discusso, nelle valutazioni critiche, se Gaudí debba o no essere considerato un architetto del modernismo, poiché paradossalmente, pur essendo stato uno dei principali ispiratori del movimento, non vi prese parte attiva. Ma, inevitabilmente, Gaudí è modernista, e non solo modernista: nel suo percorso lineare e solitario dall'eclettismo alla modernità anticipa e incontra le forme dell'epoca, che interpreta con irripetibile genialità per poi superarle verso più ampi, e più disabitati, orizzonti creativi.

Modernista è casa Calvet (1898-1900), che accoglie ampiamente stimoli dalla tradizione barocca, confermandola quale una delle fonti principali dell'Art Nouveau: ma come scrisse Domènech con raro intuito in un brano proprio su casa Calvet coevo alla sua edificazione, l'arte di Gaudí «è puramente individuale e si definirà senza lasciar seguaci. Non appare strano, perciò, che i progetti da lui concepiti siano tanto suoi, anche



A sinistra, qui sotto e nella pagina a fianco:
torre Bellesguard (1900-1902), finestra sopra la porta d'ingresso; vano scale; veduta d'insieme; Barcellona.

Austera costruzione in stile neogotico con torre angolare coronata dalla caratteristica croce a quattro bracci che a partire dal Collegio delle teresiane diventa un segno distintivo dell'architettura di Gaudí.

quando contengono reminiscenze di stili storici»⁽¹⁰⁾.

Preziosi dettagli ornamentali vivificano la sobria compostezza del prospetto d'ispirazione settecentesca, che fece guadagnare al palazzo il premio conferito dal municipio al miglior edificio della città per l'anno 1900. Mentre un'originale e pratica semplificazione conferisce alla facciata posteriore un aspetto quasi razionalista, tutt'altre forme offre il lungo atrio, scomposto in cellule spaziali sature di turgide ondulazioni e concluso dall'elaborata gabbia dell'ascensore, autentica "scultura mobile", come è stato più volte notato. Grande è la maestria dei lavori in pietra, metallo, maiolica, legno: pezzi di bravura di un artigianato di antiche tradizioni che Gaudí ebbe l'innegabile merito di rivitalizzare con richieste inedite ed esigentissime.

L'inquietante senso metamorfico dell'atrio e della scala si aggrava nei pezzi di mobilio in rovere disegnati da Gaudí per l'ufficio di Calvet al pianterreno: sedie, divani, tavoli e poltrone come allarmanti aggregazioni ossee, giunture fossili appartenenti a un incerto mondo organico, corpose "rocaïlles" dal fascino ambiguo e prepotente⁽¹¹⁾.

Nella torre Bellesguard (1900-1902), svelto edificio neogotico a pianta quadrata eretto negli immediati dintorni di Barcellona, Gaudí sperimenta ulteriormente le potenzialità espressive di materiali poveri, quali la pietra e il cotto, attraverso il prezioso commesso di differenti vibrazioni materiche. Sulla sommità dell'esile guglia riappare la croce a quattro bracci che, orientata secondo i punti cardinali, proietta la torre nello spazio e allo stesso tempo la ancora al terreno su cui sorge, ricco di memorie legate a vicende storiche catalane cui l'intero edificio rende omaggio con la sua deformante trasfigurazione degli elementi stilistici medievali.

Il rustico goticismo degli esterni si attenua nelle originalissime soffitte, di grande bellezza strutturale, per scomparire definitivamente negli altri ambienti interni che, bianchi e levigati, raggiungono mirabili effetti di avvolgente luminosità nel vano delle scale: un complesso ed elegante spazio dalle fluenze e morbidezze vicine a van de Velde.



- (1) Emblematico a questo proposito è quanto racconta Albert Schweitzer, recatosi in visita al cantiere della Sagrada Família intorno al 1910, sull'illustrazione dell'edificio da parte di Gaudí: «Ciò non può essere spiegato, egli mi disse, né in francese né in tedesco né in inglese; perciò io ve lo comunicherò in catalano e voi lo comprenderete anche senza conoscere la lingua» (l'episodio è riportato in R. Pane, op. cit., p. 34).
- (2) Gaudí visita Carcassonne nel 1878 e Tangeri nel 1891.
- (3) In J. Bergós Massó, op. cit., p. 93.
- (4) A. Gaudí, op. cit., p. 119.
- (5) Attualmente palazzo Güell

- ospita il Museo de Arte Escénico.
- (6) L'articolo è interamente riportato in E. Casanelles, Nueva visión de Gaudí, Barcellona 1965, pp. 47-48.
- (7) Ivi, p. 47.
- (8) Il Café-restaurant, che oggi è sede del Museo de Zoología, l'Hotel Internacional, demolito alla chiusura dell'Esposizione universale.
- (9) In O. Bohigas, Reseña: catálogo de la arquitectura modernista, Barcellona 1971, vol. I, p. 34.
- (10) In R. Pane, op. cit., p. 33.
- (11) Parte del mobilio di casa Calvet è attualmente esposto nella casa-museo Gaudí al Park Güell.

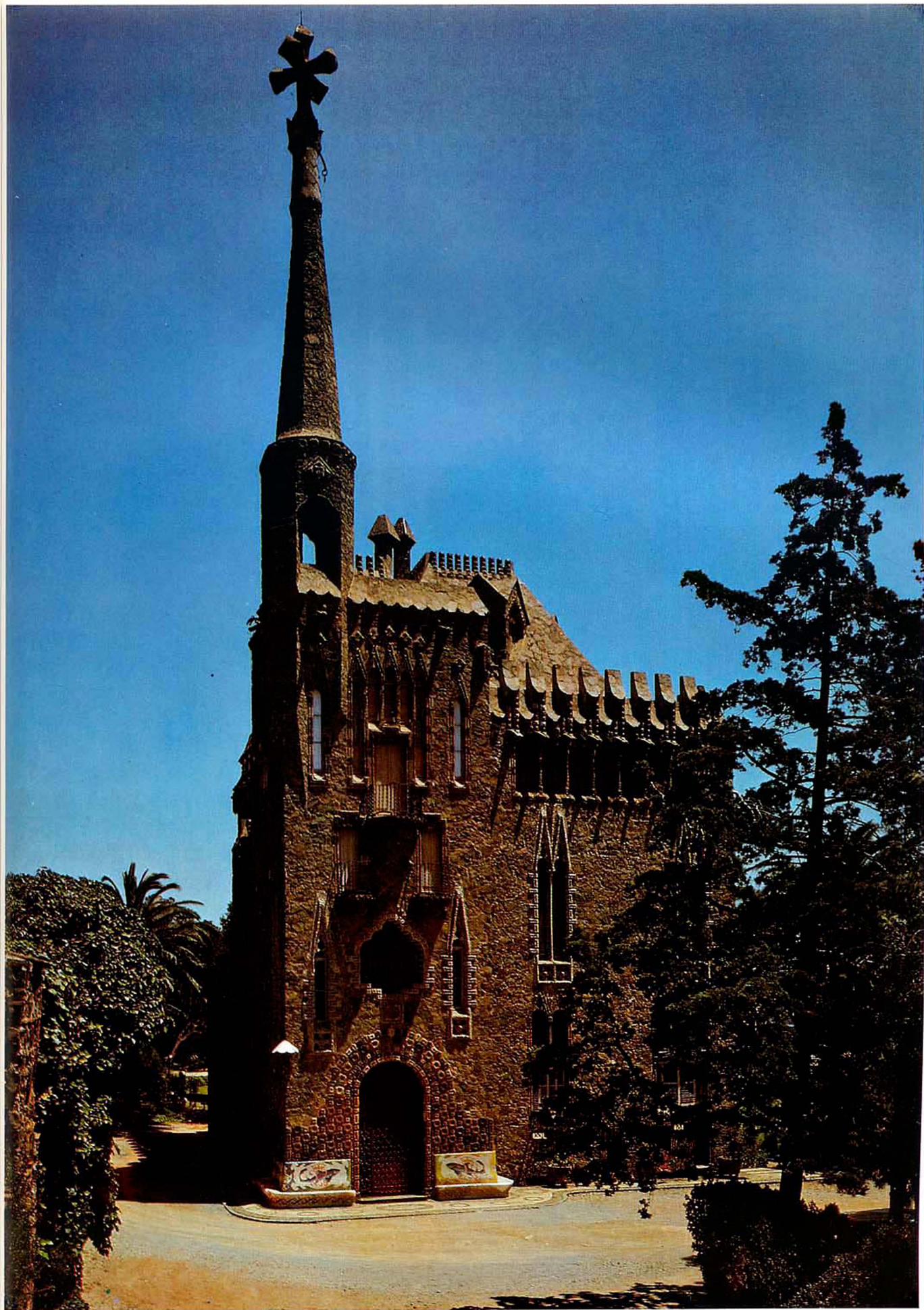
cci

énico.
nte ri-
Nueva
ellona

ne oggi
ogia, e
molito
izione

neña y
ectura
1973,

p. 33.
li casa
sposta
al Park





L
te

Inni a
della te
le carni
ha uno
potente
della su
Rubén



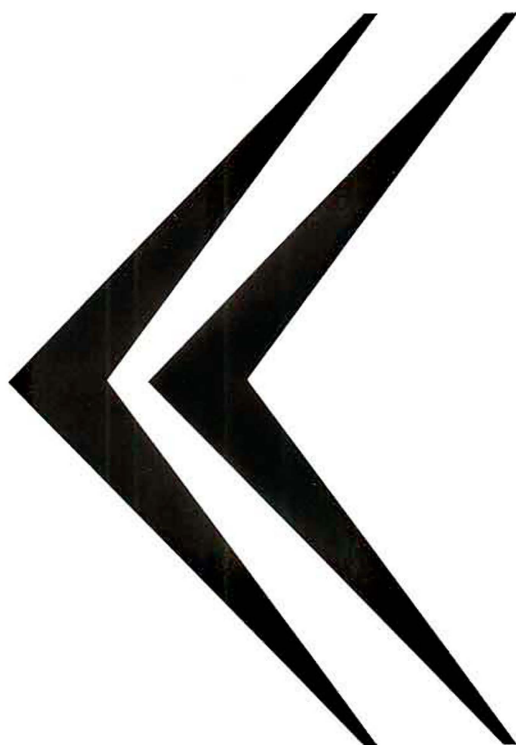
Nella
e qui
Park G
(1900
partic
della c
di uno
dell'in
scultu
della A
sulla c
di uno
Barcel

L'evidenza tellurica

fini alla santa Natura; al ventre della terra e al germe che nelle rocce, entro le carni degli alberi e in umana forma ha uno stesso segreto ed una stessa norma, potente e sottilissima, universale epitome della suprema forza, della virtù del Nume.
Rubén Darío



Nella pagina a fianco e qui sopra: Park Güell (1900-1914), particolare della copertura di uno dei padiglioni dell'ingresso; scultura della *Lavandera* sulla colonna di uno dei portici; Barcellona.



ORIGINALIDAD ES

volver al origen», ripeteva spesso Gaudí: percorrere a ritroso il tragitto della Creazione è il presupposto delle realizzazioni umane, che per proseguire l'opera della Natura devono accordarsi alle sue eterne leggi interiori poiché «la Creazione continua incessantemente per mezzo degli uomini; l'uomo non crea»⁽¹⁾.

Come un teorema magmatico in equilibrio tra logica e sentimento, tra algebra e fuoco, la concezione dell'opera dell'uomo quale intuizione attiva dei meccanismi evolutivi della natura regola e sommuove i venti ettari su cui sorge, affacciato su Barcellona, il Park Güell.

Offerta barbara e spettacolo formale, paesaggio archetipico e sagra infantile, Park Güell appare generato dal tettonico laceramento di una terra leggendaria intrisa di sogni e carica di epos, un eccitato tripudio geologico sottoposto alla metrica ancestrale di una ciclopica ballata. Se la «finca» Güell traeva ispirazione da *L'Atlàntida*, il Park Güell rivela possenti analogie con l'altro grande poema di Verdaguer, *Canigó*, dove protagonista, in brani di poesia colossale tagliati nella roccia, è la mitica grandiosità delle montagne catalane. Lo scabro sito dove sorge il parco, la montagna Pelada, è anche la cava da cui viene estratto il materiale di cui è composto: la costruzione si identifica in un titanico plasmare la montagna portandone alla luce le telluriche necessità, da sempre pulsanti nel suo sacro grembo petroso.

Il parco nasce nel 1900 per volontà di Eusebi Güell che intende realizzare, sull'esempio di tante altre città europee, un sobborgo-giardino dotato di tutti i servizi necessari a una comunità residenziale. Ma l'iniziativa si dimostra un fallimento: solo uno dei sessanta lotti a disposizione trova un acquirente e nel 1914 i lavori si interrompono, con la conseguente trasformazione del sobborgo-giardino in parco pubblico quando nel 1922 viene rilevato dalla città.

Nel Park Güell l'inaudita fantasia di Gaudí si dispiega in una molteplicità di invenzioni che vanno dall'apparenza più smagliante al più occulto mimetismo, formalmente così sconnesse dai tradizionali canoni architettonici da dare la sensazione di

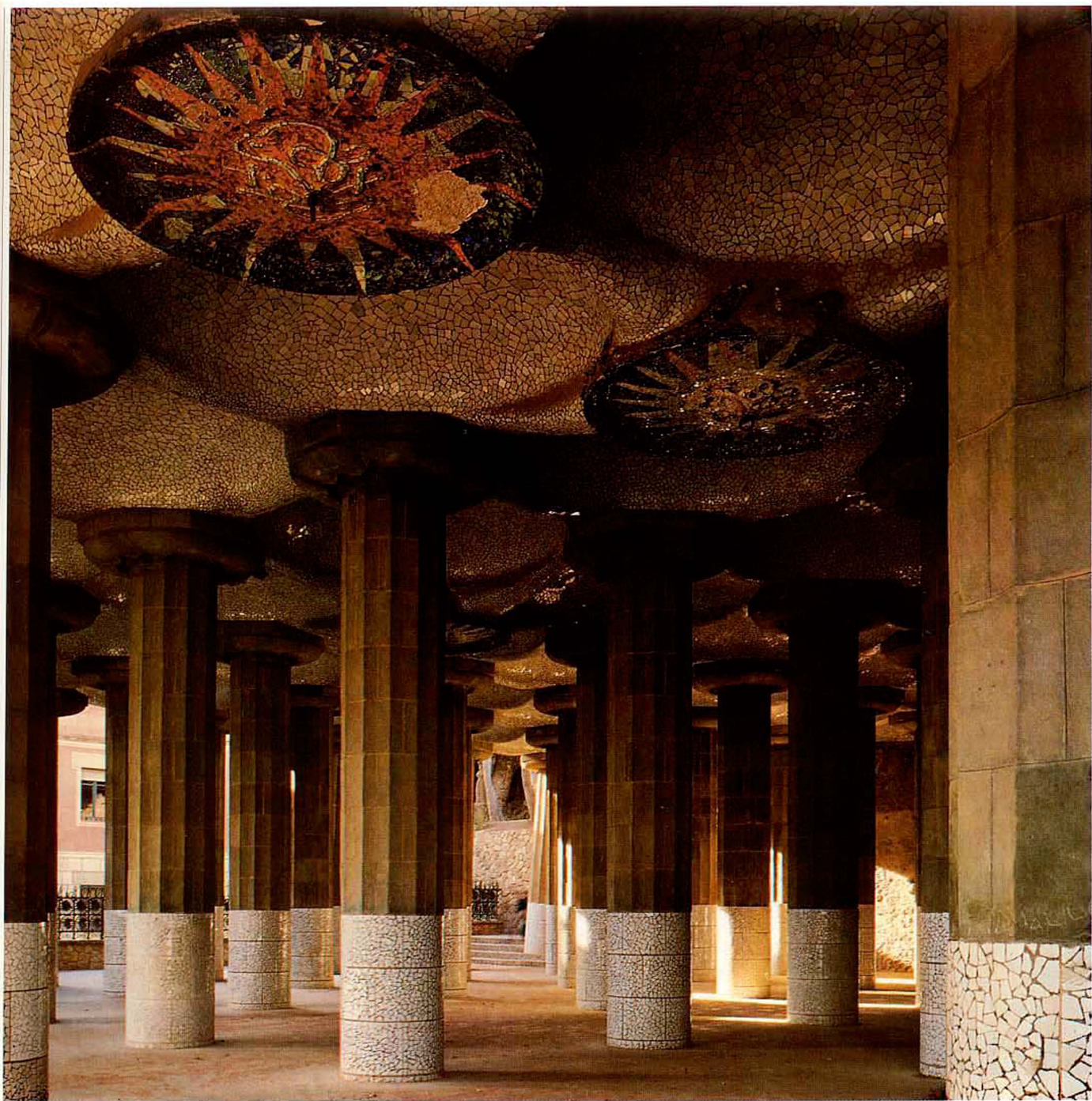


penetrare in uno sconcertante mondo favoloso, dalle continue ed eccitanti sorprese. Come per tutte le opere di Gaudí, ma qui più che mai, lo spazio sensazionale del Park Güell per essere compreso va fisicamente percorso, materialmente toccato, lungamente esplorato: è un'esperienza che non consente di assumere posizioni intermedie ma che costringe, con estrema violenza, ad accettare con stupefatta passione il mondo gaudiano, lasciandosene coinvolgere, o a respingerlo con raccapriccio. E non sorprende che tra i visitatori più entusiasti del Park Güell vi sia stato Igor Stravinskij.

Assecondando la notevole pendenza del luogo, Gaudí disegna all'interno del parco una serie di viali e viadotti dal tracciato curvilineo per superare i dislivelli naturali, mentre concentra gli episodi più strettamente architettonici e cromaticamente evidenti in rapida sequenza lungo l'ingresso principale: due padiglioni

Qui sopra e nella pagina a fianco: Park Güell (1900-1914), particolare della fontana con drago sulla scala di accesso alla sala ipostila e particolare della stessa sala; Barcellona.

Secondo il fallito progetto che intendeva adibire



l'area del parco (pubblico dal 1922) a zona residenziale, la sala ipòstila avrebbe dovuto fungere da mercato del sobborgo-giardino. Spazio cupo e profondo, scandito da ottantasei possenti colonne doriche, la sala è sovrastata da una grande terrazza delimitata dall'"onda cromatica" di un originale sedile-parapetto.

ai lati dell'entrata, una scalinata monumentale e una grandiosa sala ipòstila (il cui soffitto piano, cioè, è sorretto da colonne) coperta da una vasta terrazza. Un ondoso muro di cinta, nel quale si aprono accessi secondari, limita il parco.

Nei due padiglioni dell'ingresso, uno previsto come abitazione del portiere e l'altro come luogo di attesa per i visitatori, la sovrapposizione di pietra rustica e maioliche colorate si produce secondo ritmi ondulati che, dall'organica configurazione in pianta, moltiplicano i loro sollevamenti fino alle complesse coperture e all'alta torre, generate da un plastico intrecciarsi di paraboloidi e iperboloidi. La memoria trasfigurata di merlature medievali e l'uso brillante del "trencadís" producono un'impressione a metà tra castello incantato e parco dei divertimenti, confermata dalla doppia rampa che, tra emblemi catalani e benigni mostri fossili dalle straordinarie suggestioni cromati-



che, conduce alla sala ipostila.

Progettata quale mercato del sobborgo-giardino e sorgente in una concavità naturale, la profonda sala procura un senso di chiuso spaesamento con la sua selva di ottantasei colossali colonne doriche: un ossessivo ipogeo che tra evocazione ctonia e culto ancestrale è l'unico riferimento "storico", ma pur sempre arcaico, presente nel parco. «L'attrattiva della follia e dell'ebbrezza», come ha scritto Zevi⁽²⁾, percorre la sala ipostila: come soggette a un urto tellurico, le colonne perimetrali si inclinano verso l'interno; come emergente da un impulso eruttivo, la trabeazione si contorce in onde spezzate. Magma rappreso alla sua sommità è il celebre sedile ceramico che limita l'ampia spianata sovrastante la sala, piazza e teatro del parco rivolta verso la città e il mare.

Opera principalmente del dotatissimo collaboratore di Gaudí, Josep M. Jujol, l'ondoso sedile, ricoperto di innumeri



Nella pagina a fianco, dall'alto:
Park Güell
(1900-1914),
particolari
di due dei portici,
il primo ripreso
dall'interno,
l'altro dall'esterno;
Barcellona.

frammenti di ceramiche differenti in uno sfrenato trionfo del "trencadís", è forse l'immagine più incisiva tra le molte offerte dal Park Güell: «Névrose extrafine ondulante polychrome gutturale» secondo Dalí⁽³⁾, geniale anticipazione del collage e del "ready-made" secondo molti altri. Ma, come ha giustamente notato Pane, è «una anticipazione già vittoriosa e senza tempo»⁽⁴⁾; e soprattutto in Gaudí e in Jujol non vi è alcuna volontà polemica o eversiva nel frantumare mattonelle intere e nel recuperare materiale ceramico di scarto, tra cui anche pezzi di tazze e di piatti, per ricomporre i frammenti secondo disegni allo stesso tempo casuali e sorvegliati. Vi è invece una religiosa attenzione nei confronti di tutto ciò che è rifiutato, abbandonato, reietto («tutte le

Qui sotto:
"finca" Miralles
(1901-1902),
portale d'accesso;
Barcellona.



cose meritano attenzione»), e un'appassionata volontà della sua redenzione attraverso il lavoro manuale, cui è connessa un'infantile, quasi evangelica, gioiosità creativa.

Ingenua giocosità e allegria estetica sono d'altronde qualità ingenite del Park Güell: acutamente un critico francese, visitando il parco nel 1910, ne sottolineava la «gioia semplice [...] come un piacere selvaggio di rinnovata scaturigine dal suolo»⁽⁵⁾. E davvero scaturiti dal suolo sembrano i viadotti e i percorsi porticati che attraversano il parco, cresciuti, nel rispetto e in accordo con l'aspra vegetazione esistente, come naturali aggregazioni petrose dall'apparenza instabile ma in realtà calcolate con matematica esattezza: «Il concetto di stabilità e il concetto di forma sono separati; stabilità e forma convergono, sono paralleli o divergono, a seconda di come convenga», affermava Gaudí⁽⁶⁾.

Pilastri inclinati e colonne elicoidali, archi parabolici e rampe circolari, vasi giganti e strutture arboree sono gli stupefacenti

esemplari di un' ancestrale foresta pietrificata, costruita della medesima materia da cui è emersa. Gaudí non imita né stilizza la natura, ma ne prosegue l'opera ascoltandone il linguaggio sotterraneo e facendone emergere le pulsazioni: nel suo ricondurre l'architettura all'origine, verso la natura, non vi è bizzarria manieristica ma evidenza tellurica; non pittoresco ruderismo ma pietra vivente.

Gaudí abitò per quasi vent'anni, dal 1906 fino a pochi mesi prima della morte, nel suo parco inabitabile: la villetta da lui occupata, costruita come casa-modello su progetto del fedele collaboratore Francesc Berenguer in sobrie linee moderniste, ospita attualmente la casa-museo Gaudí, inaugurata nel 1963.

Alle telluriche forme del Park Güell è legata una ridotta, ma preziosa, realizzazione coeva, il portale d'accesso e il muro di cinta, di cui rimane solo un breve tratto, della "finca" Miralles a Barcellona (1901-1902): un'autentica onda magmatica dalla straordinaria plasticità che si solleva, in libero moto continuo, ad accogliere le curve cavità delle aperture.

La "casa delle ossa", come venne popolarmente ribattezzata casa Batlló fin dall'indomani del suo completamento, nasce quale ristrutturazione di un tipico edificio in linea dell'Ensanche barcellonaese costruito su un lotto stretto e lungo⁽⁷⁾. Ma della fabbrica preesistente nulla è più riconoscibile: i radicali interventi realizzati da Gaudí tra il 1904 e il 1906 ne trasfigurano totalmente le forme offrendo alla città una lucente apparizione fossile, una corporea apoteosi cromatica che è certo tra le sue opere più immediatamente seducenti ma anche più sottilmente ambigue.

La facciata di casa Batlló, nell'ampia zona centrale, è completamente rivestita di un mosaico in pasta vitrea dalle straordinarie qualità pittoriche attentamente modulate, creazione altissima dovuta soprattutto a Jujol. Circa duecento dischi di vario diametro, della stessa materia del fondo ma di spessore e colore diversi, costellano preziosamente la già brillante parete che, nella sua dolce ondulazione, si accende di vibrazioni corpuscolari cangianti, a seconda dell'incidenza della luce, in una vivente molteplicità di impressioni: dall'abisso marino alla fioritura primaverile fino alla visione cosmica; da Monet a Klimt fino alla più astratta composizione tonale.

Al di sopra del raffinato tessuto murario, una carnosa torretta affianca un incredibile tetto in maiolica dalle mobili superfici squamose: emersione geologica e gibbosità organica, ancestrale omaggio ai massicci rocciosi della Catalogna e dissepolta memoria di immani rettili primordiali. Ma è nella parte basamentale dell'edificio che le allusioni fossili della copertura si manifestano in un'evidente struttura pietrificata: uno scheletro esposto, dalla plasticità callosa e antigeometrica, che rivela oniriche aperture ossee sorrette da giunture cartilaginee.

All'interno, l'attenzione per il dosaggio cromatico della luce governa anche il doppio cavedio coperto da lucernario, dove il colore delle ceramiche di rivestimento trascorre dall'azzurro profondo della parte alta al quasi bianco della zona inferiore, inversamente graduato rispetto all'intensità luminosa. Con stupefacente coerenza, invece, gli interni del piano nobile, cui corrisponde all'esterno la tribuna ossea, sono modellati come ininterrotte cavità organiche dove assente è la linea retta: veri "interiores" in cui schiume cosmiche e corposità ondulatorie segnano inquietanti percorsi nelle viscere acquoree di un



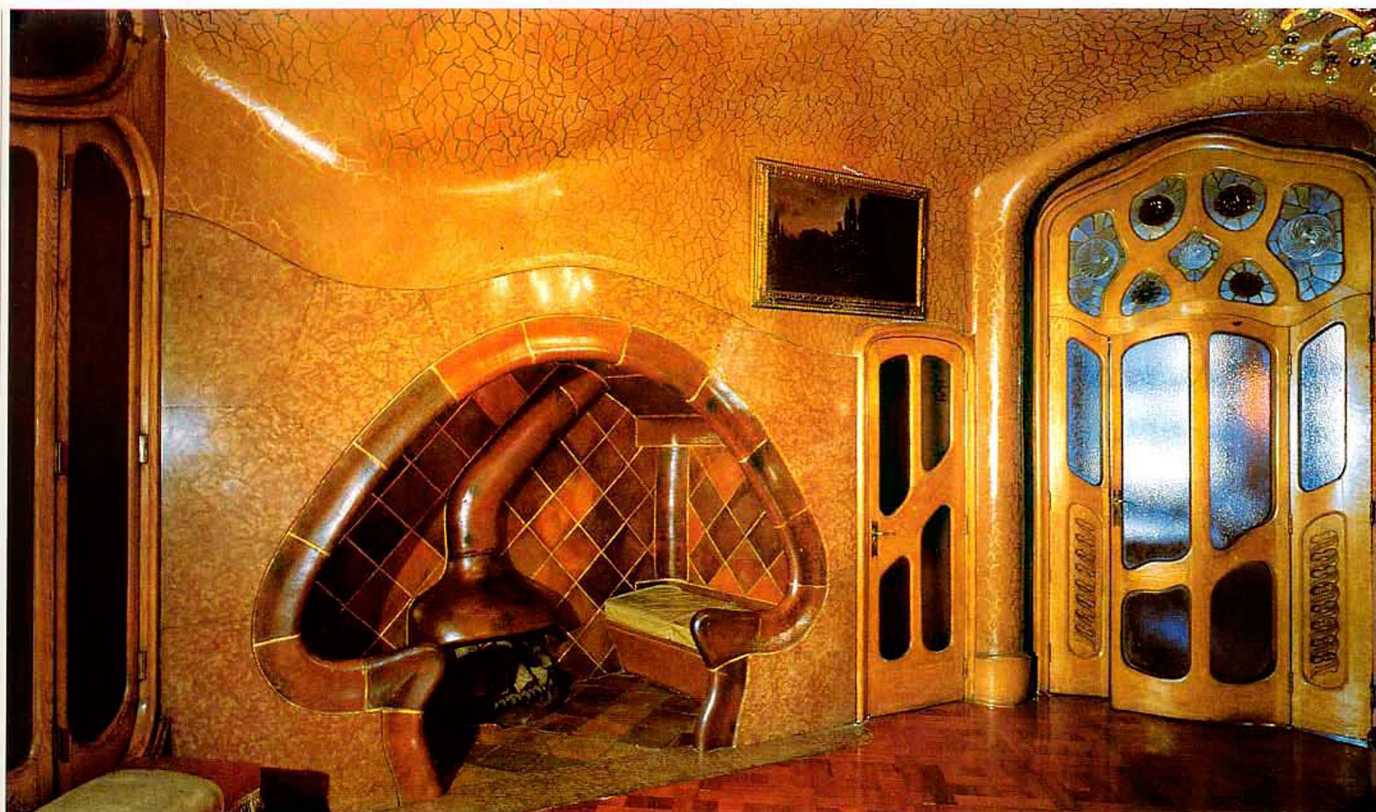
In alto e nella pagina a fianco:
casa Batlló (1904-1906), particolari della facciata; Barcellona.

Qui sopra:
Lluís Domènech Montaner, casa Albert Lleó Morera (1905), particolare dell'esterno.

Costruita da uno degli indiscussi protagonisti della "Renaixença" catalana, casa Lleó Morera, situata sul passeig de Gràcia come la coeva casa Batlló, è un altro esempio delle tendenze che andavano rinnovando il volto della Barcellona di inizio secolo.







Nella pagina a fianco e qui sopra: casa Batlló (1904-1906), particolari degli ambienti interni; Barcellona.

Casa Batlló è frutto di un intervento di ristrutturazione rivolto a un tipico edificio dell'Ensanche (questo il nome della zona di Barcellona nata a partire dal 1859 secondo il piano di ampliamento previsto da Cerdà). L'edificio sembra poggiare sulle gigantesche ossa di un animale preistorico ("casa delle ossa" è in effetti il nome con cui fu scherzosamente ribattezzata all'indomani del suo completamento), mentre riluce iridescente nel resto della facciata rivestita

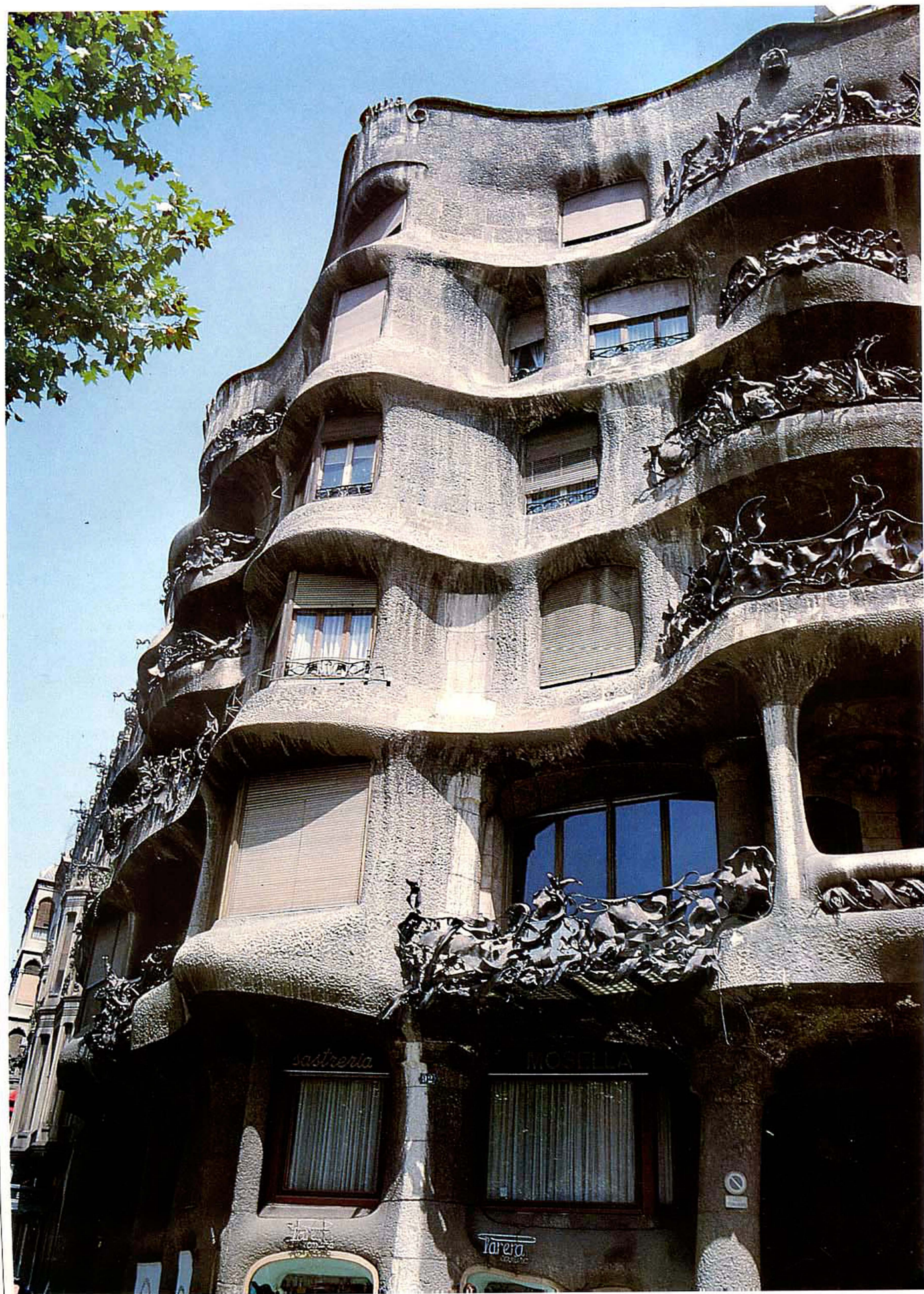
mondo fossile che sembra pulsare di vita propria.

Il viaggio a ritroso nella materia compiuto in casa Batlló raggiunge la meta ultima in casa Milà (1906-1910), originario limite della forma liberato del brillante apporto cromatico e restituito allo scabro fulgore della massa inalterata: «Le grandi masse», diceva Gaudí, «sono sempre in se stesse un elemento dell'ornamento elevato»⁽⁸⁾.

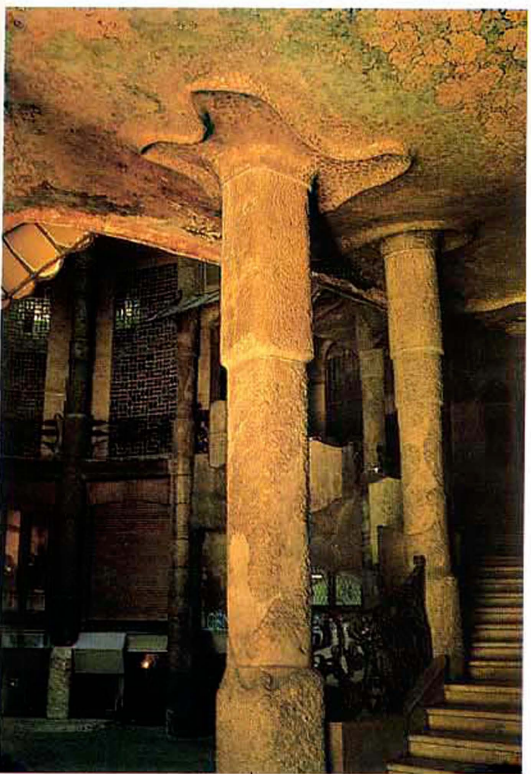
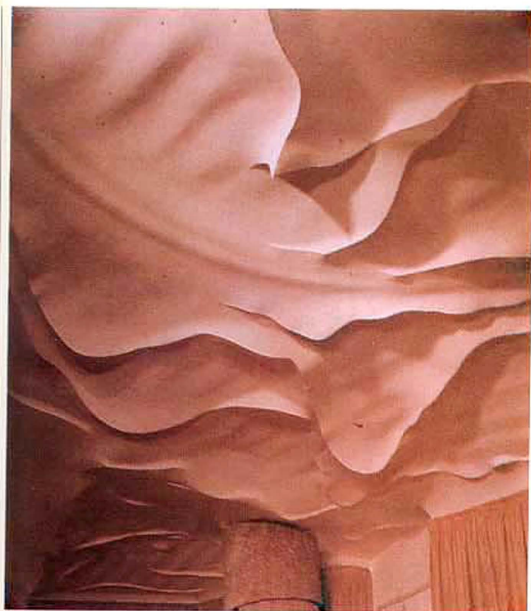
Eretta su di un vasto lotto angolare in una magnifica zona dell'Ensanche, casa Milà è l'ultima e la più importante fabbrica civile di Gaudí, che non ha esitazione a imporre alla città la brutale evidenza della sua tellurica forza visionaria. La Pedrera (la "cava di pietra"), come viene generalmente chiamata casa Milà, sviluppa su cinque piani le sue titaniche ondulazioni petrose, forate da innumeri aperture di diversa grandezza che, più che di un palazzo d'abitazione, le danno l'apparenza di un'enorme parete rocciosa lavorata dalla presenza umana nel corso di secoli remoti: necropoli preistoriche e abituri trogloditici, sacelli rupestri e catacombe aperte sul vuoto sembrano sovrapporsi in una persistenza ossessiva della continuità storica. Perché, per Gaudí, la casa è «la piccola nazione della famiglia», «il paese natale»; è il luogo del sedimento della memoria in cui «si incontrano rappresentati i ricordi di famiglia, le gesta storiche, le leggende della terra, le delicate creazioni dei nostri poeti, gli spettacoli e gli scenari di madre natura»⁽⁹⁾.

La Pedrera è dunque l'immagine rappresa della sincrona adunanza, sulla natale terra catalana, di un popolo antico e della sua storia millenaria; ma è in primo luogo l'offerta devota e fanatica di un architetto credente, l'immane basamento roccioso di un monumento alla Vergine del Rosario che Gaudí intendeva collocare alla sommità dell'edificio. Prevista dapprima in pietra, metallo e cristallo, poi in bronzo dorato, la grande statua della Vergine non poté essere realizzata in seguito ai gravi episodi di

di un mosaico in pasta vitrea costellato da duecento dischi multicolori di diverso diametro, opera dovuta essenzialmente a Josep Maria Jujol, collaboratore di Gaudí. Il tetto si configura come un'ondulata copertura a scaglie di maiolica colorata sulla quale si innalza una torretta laterale cilindrica coronata dalla caratteristica croce a quattro bracci.



N
e
ca
(C
(
p
d
p
p
d
in
p
d
cl
in
ag
B



Nella pagina a fianco e qui sopra, dall'alto:
 casa Milà
 (o La Pedrera)
 (1906-1910),
 particolare
 della facciata
 principale;
 particolare del soffitto
 di uno degli ambienti
 interni;
 particolare
 della scala
 che da uno dei cortili
 interni porta
 agli appartamenti;
 Barcellona.

violenza anticlericale che caratterizzarono la "Semana trágica" del luglio 1909, e che indussero i committenti a rinunciare al progettato gruppo scultoreo che avrebbe potuto far sembrare il palazzo un edificio religioso, esponendolo così ad attentati terroristici. Caduta la motivazione primaria del suo lavoro, Gaudí abbandona la costruzione ormai quasi terminata e se ne disinteressa completamente, considerandola poi sempre come un corpo senza testa.

Al di là della facciata in pietra, modellata arcaicamente senza alcun interesse per le potenzialità costruttive del materiale e strutturata come un organismo architettonico autoportante e antirazionale, casa Milà si apre in due grandi cortili, uno circolare e l'altro ovale, da cui si sollevano le fluide scale che conducono agli appartamenti. All'interno del «polmone di pietra», come è stato appropriatamente definito l'edificio⁽¹⁰⁾, gli ambienti sono disposti secondo un'aggregazione alveolare che configura spazi irregolari e molteplici; una libera e spontanea gemmazione che non anticipa, come è stato detto, il "plan libre" di Le Corbusier quanto piuttosto le strutture organiche di Finsterlin. Sono spazi misteriosi e inafferrabili, geometricamente ambigui come dettagli di origine naturale dilatati a scala architettonica e percorribili secondo un occulto tracciato spaziale: «Gli edifici di Gaudí sono degli ottimi posti per nascondersi», dice la protagonista di *Professione: reporter* di Antonioni.

Pavimenti in ceramica dai disegni stellari in cui si sommano allusioni terrestri e marine, e allarmanti soffitti in gesso modellati come pulsanti falde scagliose, sovvertono l'orientamento in un'ondosa e delirante sequenza continua, cosmica prefigurazione della casa futura immaginata da Gaudí: «Spariranno gli angoli e la materia si manifesterà abbondante nelle sue rotondità astrali; il sole vi penetrerà per i quattro lati e sarà come un'immagine del paradiso»⁽¹¹⁾.

Segnacoli cosmici sono anche i celebri fumaioli e sbocchi delle scale di servizio che popolano, come un plotone surreale, le ondulate terrazze della Pedrera e che tanto hanno impressionato critici e artisti di tempi posteriori a Gaudí. Nel plastico e geometrico intersecarsi di paraboloidi, elicoidi, iperboloidi, le bianche sculture di casa Milà sorgono sul sospeso confine tra i tracciati evolutivi delle strutture organiche e le traiettorie invisibili delle orbite celesti, come pegni eloquenti di congiunzioni future.

«La storia dell'architettura è la storia della chiesa», affermava Gaudí⁽¹²⁾; e quando, nel 1902, viene chiamato a eseguire lavori di "reforma" alla cattedrale di Palma di Maiorca, importante e glorioso monumento del gotico catalano, la sua preoccupazione principale è restituire alla chiesa spazio e luce architettonici, lo spazio e la luce della storia. Si tratta difatti di un restauro liturgico oltre che architettonico: il coro gotico, che come di frequente nelle cattedrali spagnole è posto nel mezzo della navata centrale, viene trasferito nel presbiterio; un grande "retablo" barocco, che occulta la cattedra episcopale e una cappella, viene rimosso; l'altare viene avvicinato alla navata e coperto da un baldacchino sospeso; i pulpiti, le cantorie, l'illuminazione vengono trasformati, così come sono realizzati diversi interventi minori di arredo liturgico, di grande fantasia interpretativa.

Come nelle sue prime opere Gaudí componeva secondo un eclettismo senza filologia, così con le parole «facciamo archi-

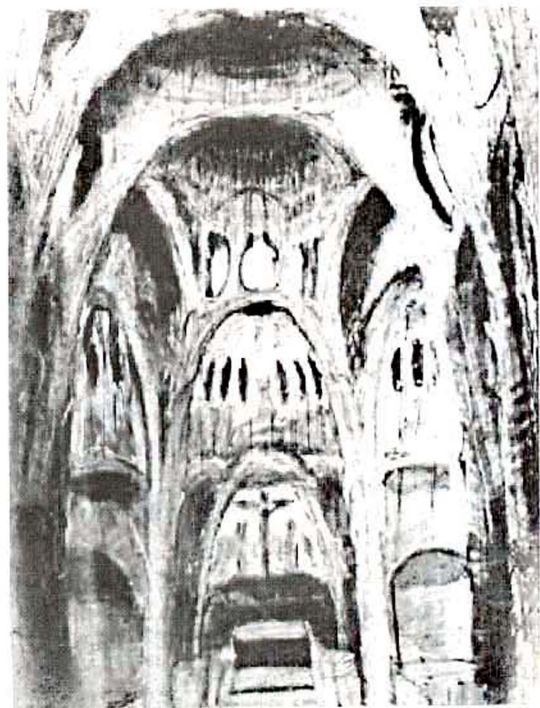
tettura senza archeologia»⁽¹³⁾ affronta il restauro della cattedrale maiorchina. Sollevando non poche polemiche, conduce una libera operazione di smontaggio di elementi storici che però non vengono confinati nei musei, ma rimontati secondo nuove forme e funzioni; e allo stesso tempo non esita a lasciare nella cattedrale il segno della modernità in base al criterio, insieme rispettoso e religioso, che «la coesistenza di diversi stili nei templi conferisce molto alla chiesa, poiché rappresenta l'omaggio dello spirito attraverso i tempi»⁽¹⁴⁾.

I lavori, eseguiti con l'ampia collaborazione di Jujol, di Berenguer e di Rubió i Bellver, si interrompono nel 1914 lasciando molte opere incompiute, tra cui il luminoso baldacchino aereo, «mobile» fragile e poetico. Compiutamente realizzata è invece la decorazione della parete del presbiterio attorno al trono episcopale, opera del sempre sensibile Jujol: stemmi e rami d'ulivo in ceramica che emergono preziosamente, come lontane reliquie, dalla scabrosa materia dell'intonaco.

L'ultima opera che tiene impegnato Gaudí prima della sua reclusione volontaria nella visione e nella costruzione della Sagrada Família è la chiesa della colonia Güell, un centro operaio a una ventina di chilometri da Barcellona sorto attorno agli stabilimenti tessili impiantati da Güell nel 1891. Il piano urbanistico della colonia viene steso da Berenguer (forse con la supervisione di Gaudí), gli edifici principali eretti dallo stesso Berenguer e da Rubió, mentre Gaudí riserva per sé la progettazione della chiesa su un'altura boscosa ai margini dell'abitato. I lavori della chiesa iniziano nel 1908, procedono alacremente fino al 1914 per poi rallentare e interrompersi definitivamente nel 1916, lasciando compiuta la sola cripta dell'edificio religioso.

Ma fin dal 1898 Gaudí lavora al progetto della chiesa, secondo un metodo sperimentale che non ha precedenti nella storia dell'architettura. Partendo dai soli schizzi preliminari, Gaudí ne verifica l'idea strutturale e quindi plastica attraverso la costruzione di un modello funicolare che nulla ha a che vedere con i consueti modelli lignei della tradizione architettonica: una serie di fili sospesi al soffitto per i due estremi, i quali vengono caricati di piccoli sacchetti di sabbia di peso proporzionale a quello che dovrà sopportare la struttura. Ne risulta una complessa trama aerea formata dal diverso andamento delle curve funicolari; una trasparente orditura strutturale successivamente rivestita di fogli di carta di seta che, assecondando la configurazione spaziale tracciata dalle funicolari e variando leggermente il loro profilo, definiscono una prima immagine plastica. «In tal modo si delinea la forma logica, nata dalla necessità», commenta Gaudí⁽¹⁵⁾: la necessità dettata da una curva, la funicolare, non astratta ma geometricamente naturale.

È, come ha scritto Pane, «un arabesco spaziale, composto di cordicelle e di minuscoli sacchetti; qualcosa che è insieme l'immagine di una scultura aerea e il risultato di un equilibrio statico»⁽¹⁶⁾; il modello funicolare, fotografato e capovolto, è l'immagine preventiva della futura architettura, su cui Gaudí interviene per iniziare a progettare, per creare realmente. Infatti, avverte Gaudí, «le funicolari sono linee e non possono determinare gli involucri che sono superfici. È l'Estetica e non la Statica che deve determinare gli involucri. Le funicolari sono mezzi scientifici di verifica che si utilizzano quando è necessario; però è vano pretendere che una cosa scientifica (analitica) ci dia for-



Qui sopra, dall'alto: schizzo dell'interno della chiesa della colonia Güell, eseguito su una foto rovesciata del modello di studio delle forze (1910 circa); fotografia del modello di studio delle forze (1910 circa) relativo alla chiesa della colonia Güell; Barcellona, Catedral Gaudí.

Nella pagina a fianco: cripta della chiesa della colonia Güell (1908-1915), particolare dell'interno; Santa Coloma de Cervelló (Barcellona).

Nel 1898 Gaudí accetta di lavorare alla sistemazione di una colonia operaia tessile sorta nei pressi di Barcellona attorno ad alcuni stabilimenti di proprietà di Eusebi Güell. Lasciato ai suoi collaboratori il compito di redigere il piano urbanistico della colonia, si concentra sul progetto di una chiesa: i lavori hanno inizio nel 1908, dopo dieci anni di studi preliminari, ma nel 1916, quando si arrestano, solo la cripta è finita.



me artistiche (sintetiche)»⁽¹⁷⁾. Se la configurazione planimetrica precede la realizzazione del modello, gli alzati e le sezioni, vale a dire lo spazio, crescono attraverso la sua libera e creativa elaborazione; sulla base di un modello scientifico e "necessario", Gaudí scatena una fantasia visionaria la cui volontà espressiva sfida gratuite difficoltà tecnologiche giungendo ai vertici dell'arbitrio.

Una ventina di immagini, tra bellissime fotografie del modello funicolare ed espressivi schizzi dipinti a guazzo sulle foto, rimangono a testimoniare quale sarebbe dovuta essere la configurazione esterna e interna della chiesa: un'esplosione spettacolare di alte guglie attorno a una cupola centrale rivestite di ceramiche dai colori squillanti, ben diversa dall'immagine attuale dove la cripta emerge appena dal bosco di pini mimetizzandosi, cromaticamente e strutturalmente, con la natura circostante.

Le strutture eseguite da Gaudí nella colonia Güell consistono nella cripta vera e propria, costituita da una sorta di deambulatorio che corre attorno al nucleo centrale in cui è collocato l'altare, e nell'antistante portico, che superiormente avrebbe dovuto servire da sagrato alla chiesa non realizzata. I muri e le colonne di sostegno, sia all'esterno che all'interno, sono inclinati: è la grande intuizione costruttiva di Gaudí, che, partendo dallo studio delle strutture gotiche, giunge attraverso il modello funicolare a un'immagine inedita e scandalosa per l'architettura ma in totale coerenza con la natura.

Per Gaudí l'ortogonalità assoluta del sistema trilitico (fondato sulla perpendicolarità di montanti e trabeazione) è un'astrazione, una violenza antinaturale staticamente imperfetta e priva di potenzialità evolutive: con il ridurre le componenti statiche a un'unica risultante obliqua, che assorbe tutte le forze eliminando contrafforti e archi di scarico, gli elementi strutturali possono svilupparsi dal terreno in un'ininterrotta continuità organica, penetrati dalla geologica e geotropica vita della natura. Le colonne stesse, rozzamente sbazzate nella pietra o composte in configurazioni arborescenti di mattoni, sono frammenti geologici appena emersi o la spontanea prosecuzione del vicino bosco, direttamente sorgenti dal suolo primordiale ma puntate verso il cielo eterno.

Labirinto druidico e antro totemico, selva fossile e interno di carapace, la cripta della colonia Güell nasce, cresce e si sviluppa in aderenza alla natura e alle sue matematiche regole secondo un empito di comunione cosmica, perché «coloro che ricercano le leggi della Natura per formare nuove opere, collaborano con il Creatore; i copisti non collaborano»⁽¹⁸⁾. Astrazione spiritualistica e ossessione naturalistica convergono nella volontà di redenzione espressiva dei materiali, nella catarsi della materia: i mattoni utilizzati sono di scarto, "bruciati"; le grate delle finestre sono formate dall'assemblaggio di aghi usati, provenienti dalle macchine tessili della fabbrica della colonia. E, con lo stesso spirito, Gaudí affermava: «Quando un muratore colloca un mattone lo fa intenzionalmente. Se sbaglia, io imparo dal suo errore»⁽¹⁹⁾.

Per Le Corbusier «Gaudí era un grande artista», la sua è «l'opera di un uomo di una forza, di una fede, di una capacità tecnica straordinarie»; ma soprattutto è tra «coloro che toccano il cuore sensibile degli uomini»⁽²⁰⁾: la cripta della colonia Güell, nel suo rude fervore, ne è l'esempio più palpabile.

(1) In J. Bergós Massó, op. cit., p. 37.

(2) B. Zevi, Un genio catalano: Antonio Gaudí, in "Metron", ottobre 1950, p. 53.

(3) S. Dalí, De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' style, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933, p. 74.

(4) R. Pane, op. cit., p. 166.

(5) Ivi, p. 36.

(6) A. Gaudí, op. cit., p. 101.

(7) Accanto è casa Amatller (1898-1900), del modernista catalano Josep Puig i Cadafalch.

(8) A. Gaudí, op. cit., p. 16.

(9) Ivi, pp. 82-84.

(10) Cfr. J. Peruchó, Gaudí,

una arquitectura de anticipación, Barcelona 1967.

(11) In R. Pane, op. cit., p. 206.

(12) In J. Bergós Massó, op. cit., p. 46.

(13) Ivi, p. 93.

(14) Ibidem.

(15) In C. Martinell, Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix, Barcelona 1951, p. 61.

(16) R. Pane, op. cit., p. 105.

(17) A. Gaudí, op. cit., p. 106.

(18) Ivi, p. 92.

(19) In J. Puig Boada, L'església de la Colònia Güell, Barcelona 1976, p. XXXIV.

(20) Le Corbusier, Gaudí, Barcelona 1958, p. 16.



L'ala sepolta del tempo

*In questa che ammirate,
di pesanti pietre
opera non egizia ma fiammante guglia.
Luis de Góngora*



Nella pagina a fianco:
Sagrada Família
(iniziata nel 1882),
veduta d'insieme
della facciata
della Natività
(transetto destro);
Barcellona.

Qui sopra:
l'interno
della Sagrada Família
in una foto scattata
poco dopo la morte
di Gaudí, nel 1926.

**La rigorosa geometria
della controfacciata
fa da contraltare
al visionario e corposo
naturalismo
della facciata
della Natività.**

N

ELL'APRILE

del 1910 si apre al Grand Palais di Parigi una vasta esposizione, promossa da Güell, di disegni, plastici e fotografie delle architetture di Gaudí: è l'unica mostra importante sull'opera del maestro catalano tenutasi all'estero lui vivente, che tuttavia, nel medesimo anno in cui gli architetti europei "scoprono" e si entusiasmano per Wright, passa pressoché inosservata. Nonostante le insistenze di Güell, Gaudí decide di non recarsi all'inaugurazione della mostra, dando come consegna a colui che lo rappresenta di rispondere a tutte le domande con una sola frase, e cioè che la sua architettura è «un perfezionamento del gotico»⁽¹⁾.

Centro dell'esposizione parigina è il «tempio espiatorio» della Sagrada Família, l'opera infinita che accompagna Gaudí tutta la vita, dall'eclettismo goticista della giovinezza alle visioni trasfiguranti della vecchiaia, e che dal 1914 in poi ne assorbe con possesso esclusivo tutte le energie creative.

L'enorme chiesa, che occupa un intero isolato dell'Ensanche ed è lunga quanto la cattedrale di Barcellona, venne iniziata nel 1882 secondo un diligente ma inanimato progetto neogotico dell'architetto diocesano Villar. Quando, l'anno seguente, Gaudí assume i lavori del tempio, è già stata costruita parte della cripta, che viene condotta a termine, con molte variazioni ma sempre nell'alveo neogotico, nel 1891.

È attorno al 1893, quando anche l'abside è completata, che si verifica il mutamento interiore che fa della Sagrada Família l'impegno etico e l'imperativo religioso della vita di Gaudí, oltre che un capitolo fondamentale della storia di Barcellona: da opera architettonica, il tempio si trasforma in omaggio a Dio; coerentemente al suo carattere «espiatorio», diviene un altare perpetuo che «si deve nutrire di sacrifici», secondo le parole di Gaudí⁽²⁾, in un ardore rigorista cui non è sufficiente l'opera di un solo uomo ma che necessita dell'energia collettiva di intere generazioni.

Gaudí, non più soltanto architetto ma innanzitutto mistico interprete di una volontà corale, prevede ed esige la necessaria incompiutezza del tempio, perché l'espiazione si attua nel fatico-

so e quotidiano farsi e non nel liberatorio compiersi. Come le grandi cattedrali del Medioevo, la Sagrada Família deve crescere nel tempo attraverso l'oblazione dolorosa e purificatrice di successive generazioni, ciascuna delle quali aggiunge un nuovo fiore alla ghirlanda del sacrificio, un altro mattone all'edificio del purgatorio. E analogamente a una cattedrale gotica, Gaudí immagina e disegna la sua chiesa secondo un complesso programma simbolico-catechistico, un quadro sinottico della dottrina cristiana che è come una "summa theologiae" di sapore medievale destinata a un popolo che si suppone ancora ingenuo e fervente. È una visione profetica e redentrice che fatalmente si colloca fuori del tempo; è, come ha scritto Argan, il manifestarsi dell'«antica paura lungamente repressa e finalmente liberata in un'orgia autopunitiva. [...] È la tragedia di una fede arcaica in un mondo moderno»⁽³⁾.

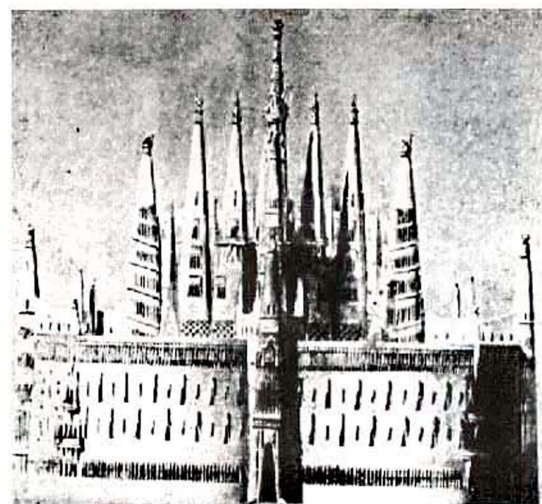
La pianta definitiva della chiesa, che Gaudí elabora in quegli anni, verrà fissata solo nel 1917, per poi essere ancora ritoccata: è una struttura a croce latina a cinque navate e transetto di tre, conclusa da un deambulatorio in cui si aprono cappelle radiali.

Ma a questa configurazione planimetrica tipicamente gotica corrisponde, senza alcuna connessione, un alzato tutt'altro che canonico: all'interno di un recinto, sorge una ressa di altissime torri a sezione parabolica strette attorno all'emergente "cimborio" (sorta di grande lanterna), anch'esso parabolico, che si innalza all'incrocio di navata centrale e transetto. Il "cimborio" simboleggia Cristo, che è attorniato dalle quattro torri degli evangelisti e affiancato da quella dedicata alla Vergine; la facciata principale e le due del transetto sono dominate ciascuna da quattro torri, rappresentanti i dodici apostoli. È una turrita immagine trascendentale assai simile al disegno, eseguito da Gaudí nel 1892-1893, per le Missioni cattoliche di Tangeri, visionaria fortezza arabo-gotica in cui inconsci nessi con i progetti di Boullée e i dipinti di Field sembrano incontrarsi alla luce del deserto e confluire sotto il segno dell'architettura delle origini.

Il linguaggio gotico da cui la Sagrada Família trae ispirazione viene dunque "perfezionato", sia per quanto riguarda la struttura che nel suo rapporto con la decorazione, non più scissa e posticcia ma organicamente fusa con essa. Da principio lineare il gotico si trasforma in ideale plastico; diviene un «gotico mediterraneo», come lo definisce Gaudí, per il quale «Mediterraneo vuol dire in mezzo alla terra. [...] Nel Mediterraneo si imposta la visione concreta delle cose, nella quale consiste l'arte autentica. [...] Le razze del Nord incupiscono, affogano il sentimento e per mancanza di luce producono fantasmi; mentre quelle del Sud, per eccesso di luce, dimenticano la razionalità e producono mostri»⁽⁴⁾.

Non l'ultima delle cattedrali ma «la prima di una nuova serie»⁽⁵⁾, in equilibrio tra passione e ragione e a metà tra mostro e fantasma, la Sagrada Família è «spirito simbolizzato in pietra», secondo Sullivan⁽⁶⁾; è la «realizzazione materiale di un sogno febbricitante», come il primo critico italiano a interessarsi di Gaudí riconosceva già nel 1910⁽⁷⁾; è «arte ubriaca», come la definì Unamuno nel suo non felice incontro con l'architetto catalano⁽⁸⁾.

Un ebbro sogno spirituale che, studiato nelle sue varie parti, non si conclude mai in una sintesi definitiva: la costruzione della chiesa, infatti, non procede a strati orizzontali ma secondo



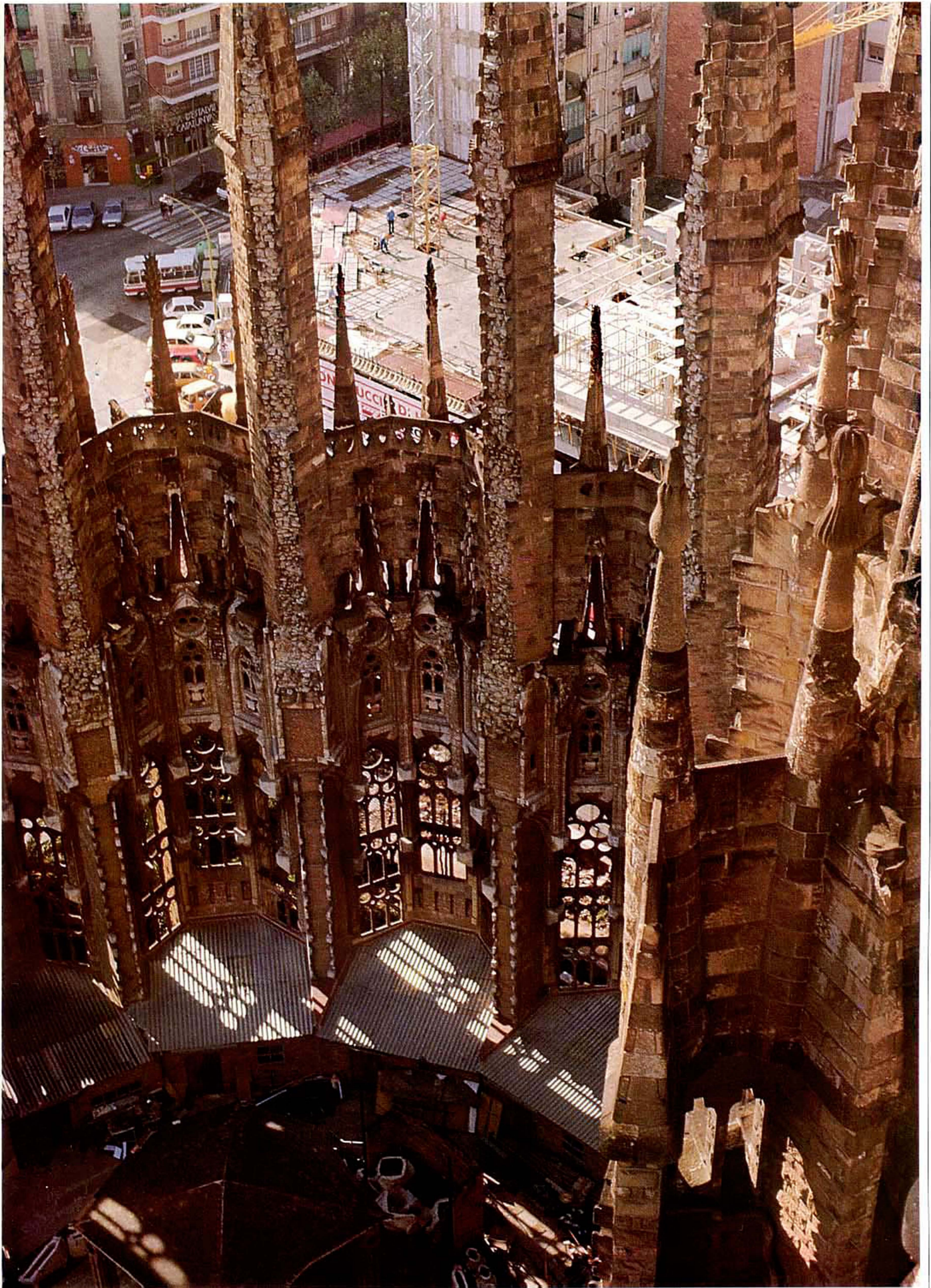
Qui sopra, dall'alto: progetto per la sede delle Missioni cattoliche di Tangeri (1892-1893).

Modellino della facciata della Passione della Sagrada Família, nella cripta del tempio.

Il disegno della sede mai realizzata delle Missioni cattoliche di Tangeri, eseguito da Gaudí dieci anni dopo aver assunto l'incarico di terminare

la Sagrada Família, che l'architetto Villar aveva iniziato nel 1882 secondo un esangue progetto neogotico, sembra rispecchiare, con la sua turrita realtà, le scelte dell'architetto catalano riguardo all'opera che dal 1914 fino alla morte, nel 1926, lo assorbirà completamente.

Nella pagina a fianco: veduta parziale dell'interno della Sagrada Família in una foto scattata da una delle torri.



il successivo completamento di settori verticali, di modo che le generazioni future siano indotte dalle parti già terminate a proseguire l'edificazione con rinnovato fervore.

Delle tre facciate previste quella della Natività, all'estremo del braccio destro del transetto, è simbolicamente rivolta a oriente, verso il sole che nasce; quella della Passione, all'altro capo del transetto, guarda il tramonto; mentre quella principale, illuminata dallo splendore della luce meridiana, è dedicata alla Gloria. Dopo la cripta e l'abside, Gaudí affronta la facciata della Natività, perché da lì «comincia tutto, tutte le speranze e tutta l'attrattiva»⁽⁹⁾, le speranze della fede cristiana concretizzate nell'attrattiva della decorazione.

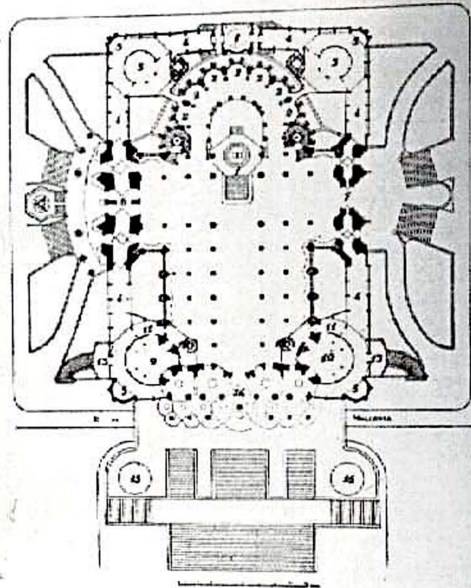
Un debordante naturalismo di gusto modernista travolge la facciata, che sorge da terra senza basamento: secondo un irrefrenato programma iconografico al servizio di una catechesi totalizzante, ciascuno dei tre portali è invaso da una febbrile decorazione scultorea dove anche la flora e la fauna sono pertinenti ai luoghi, dall'Egitto alla Palestina, in cui si svolgono le scene evangeliche raffigurate. È una narrazione continua, affollata di figure, simboli, iscrizioni; una rappresentazione cosmica dai molteplici livelli di lettura in cui, secondo le intenzioni di Gaudí, «ciascuno incontra ciò che gli è familiare: i contadini vedono i polli e le galline, gli scienziati i segni dello zodiaco, i teologi la genealogia di Gesù»⁽¹⁰⁾. Ma è anche un'esuberante e discontinua esplosione formale, che trovò estimatori così diversi come Troubeckoj e Maillol: realistiche e visionarie, le sculture crescono e si sviluppano «da dentro» l'architettura, organicamente modellate da Gaudí stesso, «alchimista di Dio», secondo lugubri procedimenti che andavano dal calco in gesso di figure vive al corporeo rivestimento di sinistri manichini in fil di ferro.

Pullulante crescita organica, la facciata della Natività affascina e spaventa per il senso colante, come di sabbia bagnata e rappresa, che la pervade: un effetto simile ai bellissimi paesaggi di Joaquim Mir, un pittore catalano contemporaneo di Gaudí cui per molti aspetti, d'ordine spirituale oltre che estetico, è profondamente vicino.

Al viscoso naturalismo, fonte di simboli religiosi, della facciata della Natività corrisponde lo straordinario geometrismo, quasi cubista o macchinista, della controfacciata, in cui interviene molto Berenguer. Come ha notato Bohigas⁽¹¹⁾, le facciate della Sagrada Família, analogamente ad altre opere di Gaudí e in generale del modernismo catalano, sono concepite quali edifici a sé stanti, dagli spazi architettonicamente autonomi e liberi di offrire la diversità di opposte vedute: quasi recto e verso sottoposti a una scissione visionaria.

Le quattro torri, collegate da passaggi aerei e concluse da fantastiche germinazioni geometriche, dovevano accogliere smisurate campane tubolari, il cui suono sarebbe stato differenzialmente modulato dalla studiata inclinazione e ampiezza delle aperture delle torri. La loro iniziale pianta quadrata si trasforma a un terzo dell'altezza in circolare a seguito di un ripensamento in corso d'opera (1898), in coerenza con il pensiero di Gaudí per il quale il progetto non è altro che un'idea aleatoria in continua evoluzione.

Alcuni modelli in gesso, ricomposti dopo l'incendio che durante la guerra civile, nel 1936, distrusse l'archivio di Gaudí conservato nella cripta della Sagrada Família⁽¹²⁾, testimoniano

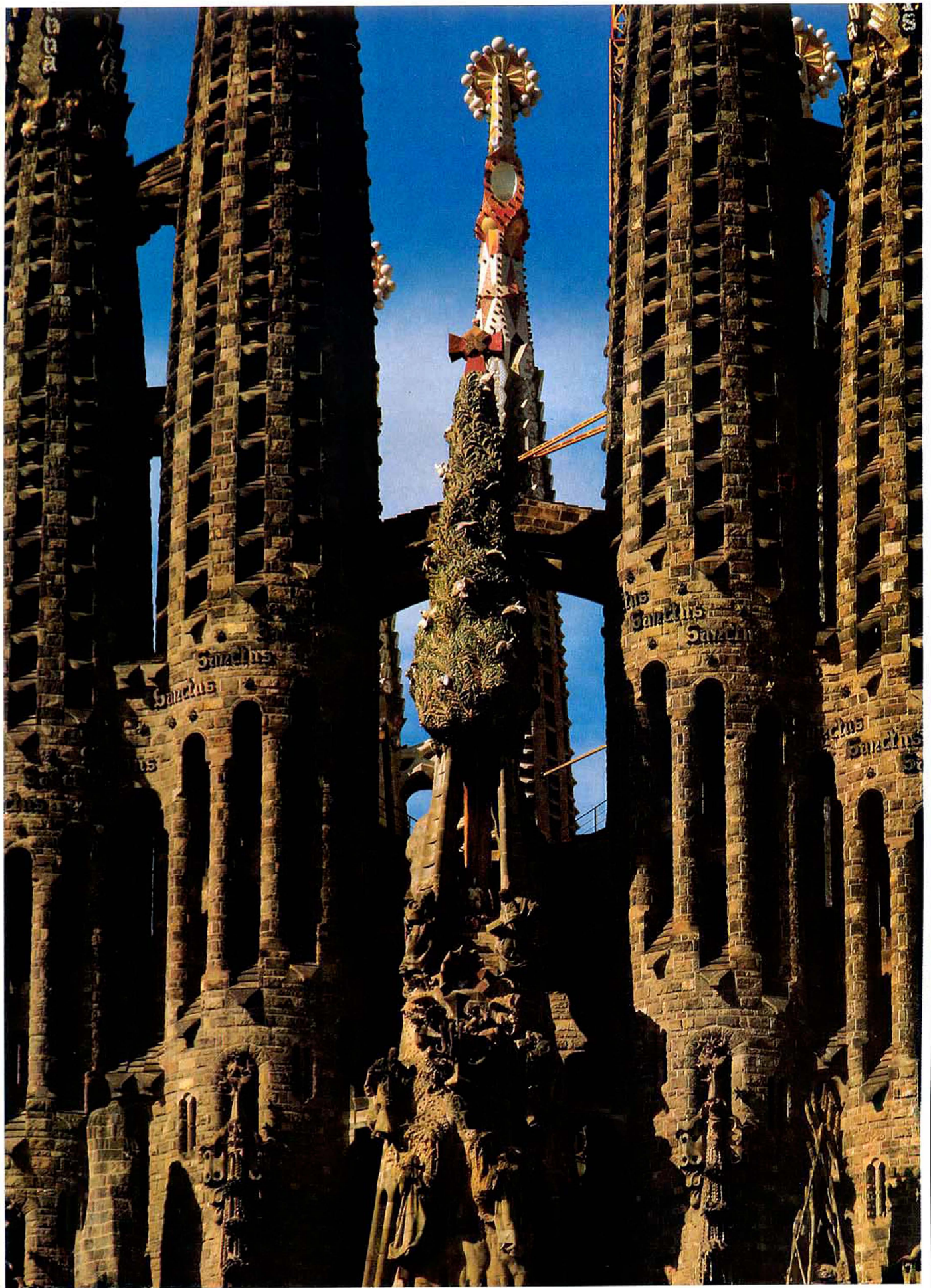


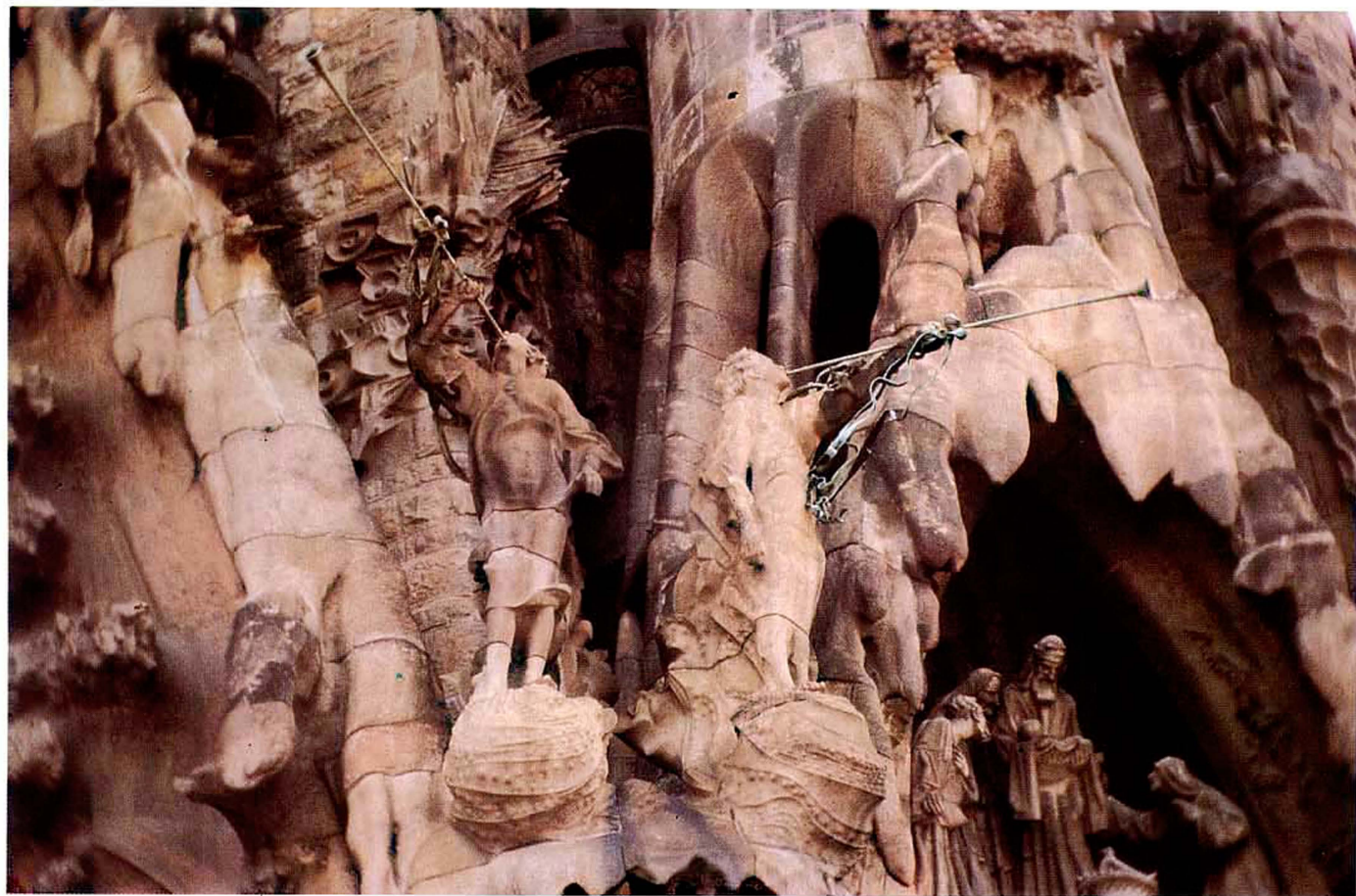
Qui sopra:
pianta
della Sagrada Família.

Si tratta
di un disegno
eseguito nel 1929,
tre anni dopo
la morte di Gaudí.
La pianta definitiva
(non esente, tuttavia,
da ulteriori ritocchi)
risale al 1917
e prevedeva
una struttura a croce
latina con cinque
navate, un transetto
a tre navate
e nell'abside
un deambulatorio
nel quale si aprono
cappelle radiali.

Nella pagina a fianco:
Sagrada Família
(iniziata nel 1882),
facciata della Natività,
particolare delle torri;
Barcellona.

"Opera aperta"
della quale Gaudí
stesso ha previsto
la necessaria
incompiutezza
in quanto tempio
"espiatorio"
che trova la sua
ragion d'essere
nel tendere al riscatto
dalla colpa
più che nell'ottenerlo,
la Sagrada Família
è ultimata
solo in alcune parti:
la cripta, l'abside,
la facciata della Natività
(1891-1936)
e quella della Passione
(1954-1976).





quale sarebbe dovuto essere lo spazio interno della chiesa. Perfezionando e purificando le soluzioni costruttive della cripta della colonia Güell, Gaudí immagina l'interno del tempio come una selva di simboli sacri e di strutture arboree che sorreggono volte iperboliche, un luogo misticamente organico che ricrea «l'intimità con ampiezza del bosco»⁽¹³⁾, come ripeteva spesso «con l'esaltazione serena e sorridente del veggente»⁽¹⁴⁾. In una sorgiva proliferazione, le colonne si inclinano e si biforcano secondo una crescita esatta ed eccitata, assorbendo tutte le sollecitazioni statiche senza l'aiuto delle «stampelle», come Gaudí chiamava gli archi rampanti e i contrafforti dell'architettura gotica, e configurando una struttura che «si risolve non con due sistemi di linee, ma con uno solo che conduce le linee dalla verticale all'orizzontale passando per tutte le intermedie»⁽¹⁵⁾.

Le colonne di sostegno del «cimborio», immagine di Cristo, sono l'elemento di congiunzione tra terra e cielo: generate dal moto elicoidale alterno di un poligono stellare che gradualmente moltiplica le sue punte fino a terminare in un cerchio, le colonne alte ventuno metri – spiegava Gaudí – si sviluppano come i tronchi degli alberi e al tempo stesso rispecchiano le orbite stellari⁽¹⁶⁾, in un geometrico delirio di comunione cosmica. Analoghi valori cosmici avevano tanto la progettata configurazione stellare dello spazio urbano attorno al tempio, che l'avrebbe offerto alla ricchezza cinetica di vedute oblique, quanto i fari che, come in uno spettacolo futurista, dalla sommità delle torri avrebbero dovuto lanciare i loro fasci di luce mistica verso il «cimborio», verso la città e verso la volta celeste: «La decorazione del Tempio», diceva Gaudí, «si fonda sui santi che salgono dalla terra verso il cielo e sugli angeli che scendono dal cielo alla terra»⁽¹⁷⁾.

**Qui sopra
e nella pagina
a fianco,
in alto:**

Sagrada Família
(iniziata nel 1882),
facciata
della Natività,
portale dell'Amore,
particolare
delle sculture
e della grande bifora
con l'Annunciazione;
Barcellona.

**Nella pagina a fianco,
in basso:**

Joaquim Mir,
Montserrat
(1911);
Montserrat
(Barcellona),
museo
del Montserrat.



La facciata della Natività gronda letteralmente di realizzazioni scultoree a un tempo realistiche e visionarie che si susseguono febbrilmente sortendo un effetto come di gocciolature sabbiose, simile a quello prodotto dai paesaggi del pittore catalano Joaquim Mir (1873-1940).

Nel 1909 Gaudí realizza, ai piedi della Sagrada Família, un edificio a carattere provvisorio destinato a scuole, plasticamente generato dall'ondulazione elicoidale di pareti e copertura: semplice e raffinato, è un piccolo capolavoro pienamente espressionista che sembra uscito da un quadro di Kirchner e che previene di pochi anni le architetture di Steiner, vicine a Gaudí per diverse affinità formali.

I lavori del tempio, a causa delle croniche difficoltà finanziarie, avanzano assai lentamente, tanto che solo all'inizio del 1926 viene terminata la prima delle quattro torri della facciata della Natività: l'effetto piace a Gaudí, che decide di eseguire le altre tre nelle stesse forme. Ma l'architetto muore pochi mesi dopo e la realizzazione spetterà ai suoi collaboratori, che porteranno a compimento la facciata dieci anni più tardi, nel 1936. Sulla base di un disegno di Gaudí e dei diversi modelli, dal 1954 al 1976 è stata costruita la facciata della Passione, secondo angolose e drammatiche forme cubo-espressioniste aderenti al luttuoso tema del sacrificio di Cristo, mentre le quattro torri sovrastanti ripetono identicamente quelle della facciata opposta.

Attualmente i lavori della Sagrada Família proseguono ancora, seppure con estrema lentezza: a oltre un secolo dalla posa della prima pietra, sono state edificate la cripta, l'abside, le due facciate del transetto e poche altre opere di connessione, vale a dire meno di un terzo dell'intero complesso. Ma proseguire la costruzione secondo le idee progettuali di Gaudí appare privo di senso, oltre che contrario allo spirito gaudiano: in primo luogo proprio perché si tratta di studi e schizzi frammentari; ma soprattutto perché, quand'anche fossero disegni esecutivi, se Gaudí avesse potuto completare la sua chiesa sarebbe sicuramente intervenuto in corso d'opera modificando non poco, coerentemente alla sua concezione dell'architettura come di un organismo in perenne evoluzione, quella cosa «di carta» che è il progetto, il quale prende forma definitiva solo al momento della costruzione.

Per rispettare i principi e l'opera di Gaudí non vi sono che due alternative: o affidare coraggiosamente a un grande architetto contemporaneo il difficile compito di terminare la chiesa secondo la sensibilità sua e della sua epoca, necessariamente diverse da quelle di Gaudí, che sarebbe stato certo più favorevole alla stratificazione e alla «contaminatio» creative che al freddo filologismo; o, meno polemicamente e più logicamente, lasciare questo sconnesso e polifonico «rudere del futuro» così com'è, nella sua geniale e frammentata varietà di vita.

Alla creazione del mito di Gaudí e della Sagrada Família contribuì molto Joan Maragall, il più grande poeta catalano dei tempi moderni, con quattro articoli pubblicati tra il 1900 e il 1907. In bellissime immagini pregne di un simbolico e mitico naturalismo, Maragall vede la Sagrada Família come una «fioritura di pietra», un tempio generato dalle forze telluriche dell'anima catalana che «sembra che vada innalzandosi da sé, come l'albero che cresce con lenta maestà»⁽¹⁸⁾; e la rupe perde la sua inerzia, e da pietra fiorisce pietra, e le colonne producono archi come rami nella trascendenza di una grande rovina che nasce. Ma nell'ultimo dei suoi articoli, significativamente intitolato *Fuera del tiempo*, Maragall esordisce: «Ogni volta che entro nel recinto della Sagrada Família provo la stessa sensazione di uscire dal tempo... Da quel momento mi vedo entrare nell'ambi-



Scuole
della Sagrada Família
(1909), particolare;
Barcellona.

- (1) In C. Martinell, Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix, cit., p. 144.
- (2) A. Gaudí, op. cit., p. 101.
- (3) G. C. Argan, Progetto e destino, Milano 1965, p. 55.
- (4) In J. Bergós Massó, op. cit., p. 37.
- (5) È quanto disse Gaudí nel 1908 a un visitatore (in G. R. Collins, Antonio Gaudí, Milano 1960, p. 30).
- (6) Ivi, p. 34.
- (7) U. Tavanti, Un architetto indipendente: Antonio Gaudí, in "Vita d'Arte", III, 25, gennaio 1910.
- (8) Il resoconto della visita di Unamuno alla Sagrada Família, nel 1906, è in C. Martinell, Gaudí. Su vida, su teoria, su obra, cit., p. 99.
- (9) Parole di Gaudí citate in J. Bergós Massó, op. cit., p. 118.
- (10) A. Gaudí, op. cit., p. 122.
- (11) O. Bohigas, op. cit., pp. 106-107.
- (12) Attualmente la cripta della Sagrada Família ospita una esposizione permanente dedicata al tempio.
- (13) A. Gaudí, op. cit., p. 96.

- (14) Da un articolo del poeta J. Maragall, citato in J. J. Lahuerza, Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura, ideologia e politica, Milano 1992, p. 277.
- (15) A. Gaudí, op. cit., p. 121.
- (16) Cfr. J. Bergós Massó, op. cit., p. 107.
- (17) A. Gaudí, op. cit., p. 120.
- (18) In J. J. Lahuerza, op. cit., p. 273. Per i rapporti tra Maragall e Gaudí, cfr. pp. 268-278.
- (19) Ivi, p. 276.
- (20) Ivi, p. 278.
- (21) G. C. Argan, op. cit., p. 54.
- (22) In J. J. Lahuerza, op. cit., p. 247.
- (23) Uniche eccezioni di rilievo, come continuatori creativi, sono Berenguer (peraltro morto nel 1914) e Jujol.
- (24) Nel fascicolo III (primavera 1922) di "Frühlicht" vennero pubblicate, senza commento ma con l'indicazione dell'autore, tre fotografie di opere di Gaudí: torre Bellesguard, casa Vicens e palazzo Güell.
- (25) In J. Bergós Massó, op. cit., p. 87.

to in cui appare soltanto un'ala spiegata per metà, che in modo insolito è sorta dal seno della terra, in cui giace quello che manca della colossale proporzione del tutto»⁽¹⁹⁾.

«Tutta bagnata dalla luna», la Sagrada Família espone la sua grande ala «aperta, scarnificata, mostruosa»⁽²⁰⁾; l'altra ala del tempio, assieme al resto del corpo, è ancora immersa nella terra, fuori del tempo: è l'ala sepolta del tempo che non verrà, il tempo della sua necessaria infinitudine.

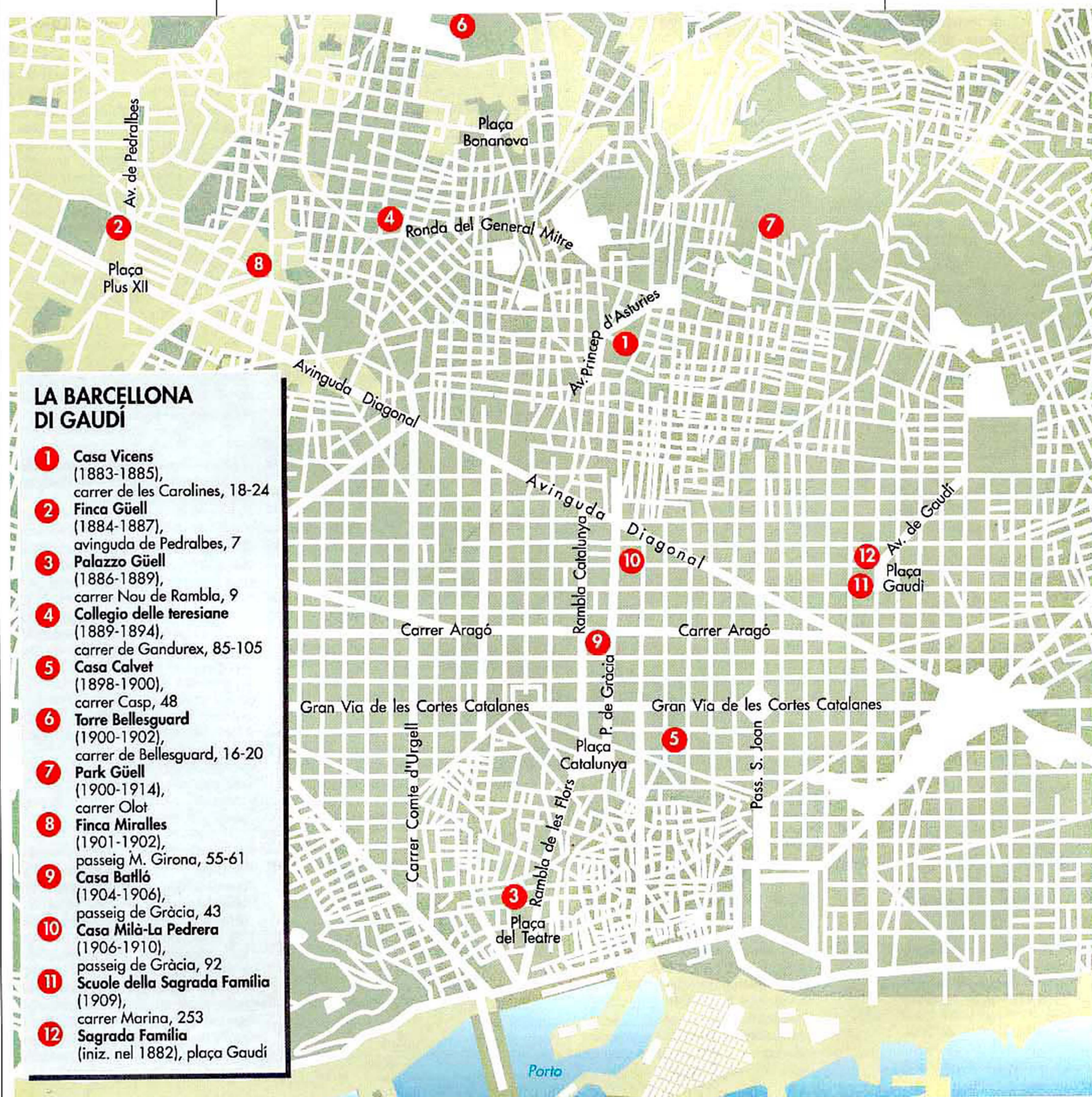
Gaudí stesso, a partire dai primi anni Dieci, è ormai fuori del tempo, ossessivamente chiuso nella «tetra e fastosa grandezza»⁽²¹⁾ delle sue visioni. Già nel 1906 Eugeni d'Ors, fautore del classicista ritorno all'ordine del "Noucentisme" che trionferà negli anni Venti, scriveva queste corrosive e memorabili parole: «A volte – devo confessarlo – non so pensare senza terrore al destino del nostro popolo, costretto a sostenere sulla sua povera normalità, così precaria, il peso e la grandezza e la gloria di queste sublimi anomalie: la Sagrada Família, la poesia di Maragall»⁽²²⁾.

Ammirato e rispettato come una sentimentale reliquia di tempi passati, Gaudí trascorre gli ultimi mesi della sua vita, solitario com'era sempre vissuto, in un misero alloggio allestito nel cantiere della Sagrada Família, da cui non si allontana mai se non per partecipare alle funzioni religiose in una chiesetta cui era affezionato. Durante uno di questi quotidiani tragitti, nel giugno 1926, viene investito da un tram e, scambiato per un barbone a causa del suo aspetto dimesso, viene trasportato all'ospedale dove muore pochi giorni dopo. La folla che partecipa ai suoi funerali è immensa.

Gaudí muore senza lasciare discepoli, come egli stesso aveva previsto⁽²³⁾: figura metà mitica e metà santa, avrà anacronistici imitatori che replicheranno le sue forme architettoniche fino agli anni Cinquanta; e, tra coloro che ne raccolsero le oracolari sentenze, avrà esegeti animati da una fanatica devozione che è alla base di molta letteratura critica e che è ben viva ancor oggi, come dimostra la proposta di beatificazione di Gaudí avanzata nel 1992.

Al di là degli agiografici testi catalani, comunque ricchissimi di informazioni, e al di là di apparizioni occasionali o di interpretazioni deviate della sua opera all'estero, come sulla rivista espressionista "Frühlicht"⁽²⁴⁾ o nel rutilante articolo di Dalí su "Minotaure" del 1933, la "riscoperta" di Gaudí a livello internazionale e un equilibrato giudizio critico sulla sua architettura hanno inizio solo negli anni Cinquanta, culminando nelle opere ormai classiche di Pane (1964) e di Bohigas (1968 e 1973). Da allora una sempre crescente febbre d'entusiasmo, con la conseguente molteplicità di interpretazioni, investe l'opera sconcertante di quest'uomo totalmente sprovvisto di autoironia, dalla vita semplice e dall'immaginazione barocca, caparbio e conservatore, misogino e cattolicissimo. Un uomo che non portava orologio né occhiali, pur essendo miope da un occhio e presbite dall'altro, perché la sua genialità si sottrae al tempo e perché le sue visioni provengono da una fervente interiorità. Come il paraboloide iperbolico, la prediletta figura geometrica generata dal movimento di una retta sopra altre due: una forma naturale e una soluzione strutturale; ma soprattutto, per Gaudí, il simbolo perfetto della Santissima Trinità: «Una retta infinita rappresenta il Padre, l'altra il Figlio, e la terza lo Spirito Santo, che relaziona amorosamente le altre due persone»⁽²⁵⁾.

La scala interna
di una delle torri
della Sagrada Família.



LA BARCELONA DI GAUDÍ

- 1** Casa Vicens
(1883-1885),
carrer de les Carolines, 18-24
- 2** Finca Güell
(1884-1887),
avinguda de Pedralbes, 7
- 3** Palazzo Güell
(1886-1889),
carrer Nou de Rambla, 9
- 4** Collegio delle teresiane
(1889-1894),
carrer de Gandurex, 85-105
- 5** Casa Calvet
(1898-1900),
carrer Casp, 48
- 6** Torre Bellesguard
(1900-1902),
carrer de Bellesguard, 16-20
- 7** Park Güell
(1900-1914),
carrer Olot
- 8** Finca Miralles
(1901-1902),
passeig M. Girona, 55-61
- 9** Casa Batlló
(1904-1906),
passeig de Gràcia, 43
- 10** Casa Milà-La Pedrera
(1906-1910),
passeig de Gràcia, 92
- 11** Scuole della Sagrada Família
(1909),
carrer Marina, 253
- 12** Sagrada Família
(iniz. nel 1882), plaça Gaudí

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

VITA DI GAUDÍ

	1852	Nasce a Reus il 25 giugno, da Francesc Gaudí, calderaio, e Antònia Cornet.
Approvato il piano di ampliamento di Barcellona redatto da Cerdà.	1859	
Deposta la regina Isabella II di Spagna; a Barcellona, nelle elezioni municipali, vincono i repubblicani. Decisa la sistemazione a giardino della Ciutadella.	1868	
Nascono T. Garnier e Poelzig. Flaubert pubblica <i>L'educazione sentimentale</i> e Lautréamont <i>I canti di Maldoror</i> .	1869	Si trasferisce a Barcellona dove studia architettura alla Facoltà di scienze dell'università, e dal 1871 alla neonata Scuola provinciale di architettura.
In Spagna viene restaurata la monarchia con Amedeo di Savoia come re. Nascono Loos e Hoffmann.	1870	Progetto di restauro del monastero romanico-gotico di Poblet, presso Tarragona. Dei suoi anni di studio restano anche altri disegni e progetti.
<i>Entretiens sur l'architecture</i> di Viollet-le-Duc.	1872	
Nuova rivoluzione in Spagna: l'11 febbraio viene proclamata la prima repubblica. Choisy pubblica <i>L'arte di costruire presso i Romani</i> . Nasce Saarinen.	1873	Per mantenersi agli studi, lavora fino al 1878 come disegnatore per l'architetto Fontserè, autore del progetto di sistemazione del parco della Ciutadella.
In Spagna, colpo di stato del generale Pavia e restaurazione della monarchia l'anno seguente. Prima mostra impressionista a Parigi.	1874	Svolge il servizio militare a Barcellona.
In Inghilterra Morris inizia le sue conferenze sull'arte.	1876	Lavora fino al 1877 come disegnatore per l'architetto Villar.
Esposizione universale di Parigi. Domènech i Montaner pubblica su "La Renaixença" l'articolo <i>Alla ricerca di una architettura nazionale</i> . Verdaguer pubblica <i>L'Atlàntida</i> .	1878	Consegue il titolo di architetto. Vince il concorso municipale per i lampioni di plaça Reial a Barcellona, realizzati l'anno seguente. Disegna una vetrina per l'Esposizione universale di Parigi. Conosce Eusebi Güell. Primi incarichi (da ora fino al 1885), da parte della cooperativa tessile La Obrera Mataronense. Redige il manoscritto sull' <i>Ornamento</i> , pubblicato postumo. Visita Carcassonne dove viene a conoscenza dei lavori di Viollet-le-Duc.
Posa della prima pietra, a Barcellona, del "tempio espiatorio" della Sagrada Família, su progetto dell'architetto Villar.	1882	Progetta, per Güell, un padiglione di caccia da costruirsi a Garraf presso Barcellona, che non verrà realizzato.
Al primo del 1880 segue il secondo congresso catalanista a Barcellona. Nascono Gropius e van Doesburg. Nietzsche scrive <i>Così parlò Zarathustra</i> .	1883	Realizza la sala macchine della cooperativa La Obrera Mataronense. Inizia la costruzione di casa Vicens a Barcellona e di villa El Capricho a Comillas, terminate entrambe nel 1885. Il 3 novembre subentra a Villar come architetto della Sagrada Família.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

VITA DI GAUDÍ

Huysmans pubblica <i>A ritroso</i> .	1884	Inizia la "finca" Güell, a Barcellona, ultimata nel 1887.
Crisi economica in Catalogna. Verdaguer pubblica <i>Canigó</i> e Almirall <i>Il catalanismo</i> , il primo trattato sistematico sull'argomento. Sullivan e Adler costruiscono l'Auditorium di Chicago. Nasce Mies van der Rohe. Moréas pubblica <i>Il Manifesto del simbolismo</i> .	1886	Inizia la costruzione di palazzo Güell nel centro di Barcellona, terminato nel 1889.
Nascono Le Corbusier ed Erich Mendelsóhn.	1887	Comincia il Palazzo episcopale di Astorga, parzialmente incompiuto in seguito a un'interruzione dei lavori nel 1893.
Esposizione universale di Barcellona: gli edifici più significativi si devono a Domènech i Montaner. Nascono Rietveld e Sant'Elia.	1888	Realizza il padiglione della Compagnia transatlantica, in stile moresco, per l'Esposizione universale di Barcellona.
Primi scioperi e attentati terroristici a Barcellona. Esposizione universale di Parigi e inaugurazione della Tour Eiffel.	1889	Costruisce il Collegio delle terebane a Barcellona, terminato nel 1894.
Nasce l'Unió Catalanista, coordinatrice delle diverse rivendicazioni politico-sociali della Catalogna. Nasce "La Veu de Catalunya", di tendenze nazionaliste.	1891	Terminata la cripta della Sagrada Família, lavora alla facciata della Natività. Inizia casa de los Botines, a León, finita nel 1894.
Rusiñol costruisce a Sitges, presso Barcellona, il Cau Ferrat, che ospiterà le cinque "Fiestas Modernistas" (dal 1892 al 1899).	1892	Lavora al progetto della sede delle Missioni cattoliche di Tangeri che non verrà realizzato.
Horta termina casa Tassel a Bruxelles: immediata diffusione dell'Art Nouveau.	1893	L'abside della Sagrada Família è ultimata; proseguono i lavori alla facciata della Natività.
<i>Poesie</i> è il primo libro di Maragall. La famiglia Ruiz Picasso si stabilisce a Barcellona. Van de Velde costruisce la propria villa nei dintorni di Bruxelles (villa Bloemenwerf). Otto Wagner pubblica <i>Architettura moderna</i> .	1895	Probabile intervento di supervisione al progetto delle "bodegas" Güell a Garraf, realizzate da Berenguer.
Apri a Barcellona il caffè-cabaret Els Quatre Gats in un edificio modernista di Puig i Cadafalch. Mackintosh inizia la Scuola d'arte di Glasgow. Secessione viennese (la sede è di Olbrich).	1897	
Indipendenza di Cuba e Filippine dalla Spagna. Crisi economica in Catalogna. Guimard termina Castel Béranger a Parigi; Horta costruisce la propria casa a Bruxelles; Berlage inizia la Borsa di Amsterdam e Wagner la Majolikhaus a Vienna. Nasce Aalto. Le opere di Nietzsche vengono tradotte in catalano.	1898	Inizia casa Calvet a Barcellona, terminata, quanto a struttura architettonica, nel 1900 (quando ottiene il premio della municipalità come miglior edificio dell'anno), mentre decorazioni interne e arredi sono ultimati nel 1904. Lavora al progetto della chiesa della colonia Güell a Santa Coloma de Cervelló, presso Barcellona. Esegue studi della facciata della Passione e dell'interno della Sagrada Família.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Puig i Cadafalch termina casa Amatller, a Barcellona. Picasso espone a Els Quatre Gats. La Duse recita *Hedda Gabler* di Ibsen a Barcellona. Esposizione universale di Parigi; inaugurazione delle stazioni del métro progettate da Guimard. Muore Ruskin.

Si costituisce a Barcellona l'Associazione Wagneriana. Inaugurazione della Colonia degli artisti di Darmstadt, diretta da Olbrich.

Muore Verdaguer. Unamuno pubblica *Amore e pedagogia*. Esposizione internazionale di arte decorativa a Torino, con i padiglioni progettati da D'Aronco.

Chiude il caffè-cabaret Els Quatre Gats. Perret realizza la casa in rue Franklin a Parigi e Mackintosh le Willow Tea Rooms a Glasgow; Basile termina il villino Florio all'Olivuzza a Palermo.

Picasso si stabilisce a Parigi. T. Garnier presenta la prima versione della *Cité industrielle*. Muthesius pubblica *La casa inglese*.

Esposizione dei fauves a Parigi. A Dresda nasce Die Brücke.

L'ideologo Prat de la Riba pubblica *La nazionalità catalana*. D'Ors inizia a pubblicare il *Glosari*, di grande importanza per la formazione del "Noucentisme"; Puig i Cadafalch edifica palazzo Quardas a Barcellona; Otto Wagner la Postsparkasse a Vienna.

Viene inaugurato a Barcellona il Palazzo della musica catalana, di Domènech, che nello stesso anno inizia la costruzione di casa Fuster. Muore Olbrich.

A fine luglio, a Barcellona, esplode la "Semana trágica": distrutte decine di edifici religiosi. Marinetti pubblica il *Manifesto del futurismo*.

Mostra di Wright a Berlino e prima pubblicazione sistematica della sua opera in Europa. Loos costruisce casa Steiner e il palazzo sulla Michaelerplatz a Vienna.

Muoiono Maragall e Nonell. Hoffmann termina palazzo Stoclet a Bruxelles; Gropius e Meyer costruiscono le officine Fagus ad Alfeld. Mostra cubista a Parigi; nasce a Monaco il gruppo Der Blaue Reiter. Kandinskij pubblica *Lo spirituale nell'arte*.

VITA DI GAUDÍ

1900 Inizia torre Bellesguard, alle porte di Barcellona, architettonicamente compiuta nel 1902. Cominciano i lavori del Park Güell, a Barcellona, che lo impegnano fino al 1914. La struttura architettonica della facciata della Natività della Sagrada Família, escluse le quattro torri, è compiuta.

1901 Inizia il portale d'accesso e il muro di cinta della "finca" Miralles a Barcellona, che saranno completati nel 1902.

1902 Presenta il progetto di restauro della cattedrale di Palma di Maiorca i cui lavori si protrarranno fino al 1914.

1903

1904 Inizia la ristrutturazione di casa Batlló, a Barcellona, terminata nel 1906.

1905

1906 Inizia casa Milà, a Barcellona, terminata da Jujol nel 1910. Progetta diverse soluzioni per la sistemazione urbanistica dell'area circostante la Sagrada Família, mai realizzate. Va ad abitare nella casa-modello costruita da Berenguer nel Park Güell.

1908 Dopo dieci anni di progetti e studi sui modelli funicolari, inizia la costruzione della chiesa della colonia Güell, di cui sarà compiuta solo la cripta nel 1916.

1909 Realizza l'edificio delle Scuole ai piedi della Sagrada Família.

1910 Dal 15 aprile al 30 giugno si tiene al Grand Palais di Parigi una vasta esposizione di disegni, modelli e fotografie delle sue opere.

1911 Affetto da febbre malsana, trascorre un periodo di riposo in una località dei Pirenei. Un'esposizione di sue opere è allestita a Madrid.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Scoppia la guerra mondiale, cui la Spagna non prende parte. Dall'aprile, limitato ma importante esperimento di governo catalano autonomo, attivo fino al 1925. Esposizione del Werkbund a Colonia con edifici di Taut, van de Velde, Gropius e Meyer. Primi "ready-made" di Duchamp.

Hoffmann termina villa Primavesi a Vienna; Garnier costruisce lo stadio di Lione. Malevič pubblica il *Manifesto del suprematismo*.

Wright lavora in Giappone (Imperial Hotel a Tokio).

In Olanda nasce la rivista "De Stijl"; De Klerk costruisce quartieri residenziali ad Amsterdam. Muore Sant'Elia.

Morte di Güell. Tzara pubblica il *Manifesto del dadaismo*.

Gropius fonda il Bauhaus di Weimar.

Barcellona è sconvolta da scioperi e attentati. Le Corbusier fonda la rivista "L'Esprit Nouveau".

In Spagna, dittatura militare di Primo de Rivera: repressi le istanze autonomistiche della Catalogna. Le Corbusier pubblica *Verso un'architettura*.

Steiner inizia il secondo Goetheanum a Dornach e Rietveld casa Schröder a Utrecht. Muore Sullivan. Breton pubblica il *Manifesto del surrealismo*.

Esposizione internazionale di arti decorative a Parigi, dove Le Corbusier presenta il padiglione dell'Esprit Nouveau. Si diffonde l'Art Déco. Gropius inizia la costruzione del Bauhaus a Dessau e Oud del quartiere operaio di Rotterdam. Muore Steiner. Viene pubblicato *Il processo di Kafka*.

Attentato anarchico contro Primo de Rivera a Barcellona. Il Bauhaus si trasferisce a Dessau. Van Doesburg realizza il cinema-cabaret L'Aubette a Strasburgo, Loos la casa di Tzara a Parigi, Mies van der Rohe il monumento a Liebknecht e Luxemburg a Berlino, e Mendelsohn i magazzini Schocken a Stoccarda.

VITA DI GAUDÍ

1914 Da quest'anno in poi, tranne pochi lavori di completamento di opere già iniziate, non accetta altri incarichi e si occupa esclusivamente della Sagrada Família. Muore il suo fedele collaboratore Berenguer.

1915 Consacrazione della cripta della colonia Güell. Viene pubblicato l'*Album de la Sagrada Família*, con i disegni dell'edificio, che vedrà diverse edizioni successive.

1916 Studi per la facciata della Gloria della Sagrada Família.

1917 Piccole esposizioni di sue opere nella cripta della Sagrada Família e a Valls.

1918

1919

1920

1923 Realizza il plastico dell'interno della Sagrada Família.

1924

1925 Autorizza l'ampliamento di casa Vicens, progettato dall'architetto Serra Martínez. Si allontana sempre meno dal cantiere della Sagrada Família, dove vive in un alloggio di fortuna allestito nel laboratorio.

1926 In gennaio viene completata la prima torre (dedicata a san Bernabé) della facciata della Natività della Sagrada Família. Il 7 giugno viene investito da un tram all'incrocio tra carrer Bailén e la gran via de les Cortes Catalanes: scambiato per un barbone a causa del suo aspetto dimesso, viene trasportato all'Hospital de la Santa Cruz dove muore il 10 giugno. I funerali si svolgono due giorni dopo; viene sepolto nella cripta della Sagrada Família.

BIBLIOGRAFIA

cfr.

Ad Antoni Gaudí è dedicato un paragrafo del dossier di L. V. Masini, *Art Nouveau*, n. 31, gennaio 1989.

La bibliografia su Gaudí è particolarmente abbondante, a partire dai testi spagnoli degli anni Venti fino alla grande fioritura di studi internazionali che dagli anni Cinquanta a oggi si sono costantemente accresciuti. Un accurato repertorio bibliografico di tutto ciò che è stato pubblicato su Gaudí fino al 1970 circa è contenuto nel volume di G. R. Collins, E. M. Farinas, *A bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement 1870-1930*, Charlottesville 1973. Il testo più importante su Gaudí rimane ancora quello di R. Pane, *Antoni Gaudí*, Milano 1964 (II ed. Milano 1982); mentre per una visione generale del modernismo catalano utilissimo è il volume di O. Bohigas, *Arquitectura modernista*, Barcellona 1968, riveduto e ampliato con il titolo *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcellona 1973. Si danno qui di seguito alcune indicazioni bibliografiche essenziali:

Fonti: *Album del Temple Expiatori de la Sagrada Família*, Barcellona 1915 (e edizioni successive); A. Gaudí, *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, a cura di M. Codinachs, Murcia 1982.

Saggi: M. A. Leblond, *Gaudí et l'architecture méditerranéenne*, in "L'Art et les Artistes", 11, 1910; U. Tavaní, *Un architetto indipendente: Antonio Gaudí*, in "Vita d'Arte", III, 25, gennaio 1910; *Antoni Gaudí. La seva vida. Les seves obres. La seva mort*, Barcellona 1926; J. Peruchó, *Gaudí, una arquitectura de anticipación*, Barcellona 1927; F. Pujols, *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, Barcellona 1927; J. F. Ràfols, F. Folguera, *Gaudí*, Barcellona 1928; I. Puig Boada, *El temple de la Sagrada Família*, Barcellona 1929 (II ed. ampliata, Barcellona 1979); J. Cassou, *Gaudí et le Baroque*, in "Les Formes", 32, 1933; S. Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' style*, in "Minotaure", 3-4, dicembre 1933; J. E. Cirlot, *El arte de Gaudí*, Barcellona 1950; B. Zevi, *Un genio catalano: Antonio Gaudí*, in "Metron", XXXVIII, ottobre 1950; A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcellona 1951; C. Martinell, *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*, Barcellona 1951; A. Cirici Pellicer, *La Sagrada Família de Antoni Gaudí*, Barcellona 1952; J. Bergós Massó, *Gaudí, l'home i l'obra*, Barcellona 1954 (II ed., in castigliano, *Gaudí, el hombre y la obra*, Barcellona 1974); C.

Martinell, *Gaudinismo*, Barcellona 1954; id., *Gaudí*, Milano 1955; J. L. Sert, *Gaudí: visionnaire et précurseur*, in "L'Oeil", febbraio 1955; *Gaudí*, catalogo della mostra al Museum of Modern Art di New York (con un saggio di H.-R. Hitchcock), New York 1957; H.-R. Hitchcock, *The work of Antoni Gaudí i Cornet*, in "Architectural Association Journal", 74, novembre 1958; Le Corbusier, *Gaudí*, Barcellona 1958; C. L. Ragghianti, *Antonio Gaudí*, in "SeleArte", 35, 1958; G. R. Collins, *Antonio Gaudí*, New York-Milano 1960; J. J. Sweeney, J. L. Sert, *Antoni Gaudí*, New York 1960; E. Casanellas, *Nueva visión de Gaudí*, Barcellona 1965; J. E. Cirlot, *Introducción a la arquitectura de Gaudí*, Barcellona 1966; C. Martinell, *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcellona 1967; V. Girardi, *Alla ricerca di Antonio Gaudí*, in "L'Architettura", 1969; L.V. Masini, *Antoni Gaudí*, Firenze 1969; J. Bergós Massó, *Gaudí*, Madrid 1971; J. Bassegoda Nonell, *Los muebles de Gaudí*, Barcellona 1975; I. Puig Boada, *L'església de la Colònia Güell*, Barcellona 1976; J. Bassegoda Nonell, *Antoni Gaudí. Vida y arquitectura*, Barcellona-Tarragona 1977; G. R. Collins, *The drawings of Antonio Gaudí*, New York 1977; *Antoni Gaudí*, catalogo della mostra a Palazzo Vecchio di Firenze (con saggi di P. Portoghesi, M. Fagiolo e altri), Firenze 1979; R. Dalisi, *Gaudí, mobili e oggetti*, Milano 1979; I. Puig Boada, *El pensament de Gaudí*, Barcellona 1981; J. Bassegoda Nonell, *L'architettura di Gaudí*, Novara 1982; C. Flores, *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*, Madrid 1982; G. R. Collins, J. Bassegoda Nonell, *The designs and drawings of Antonio Gaudí*, Princeton 1983; I. Solá-Morales, *Gaudí*, Barcellona 1983; T. Torii, *El mundo enigmático de Gaudí*, Madrid 1983; *Antoni Gaudí (1852-1926)*, catalogo della mostra itinerante di Barcellona, Madrid, Buenos Aires (con saggi di R. Pane, G. R. Collins e altri), Barcellona 1984; R. Zerbst, *Antoni Gaudí*, Tokio-Colonia 1985-1988; M. Freixa, *El modernismo en España*, Madrid 1986; X. Güell, *Antoni Gaudí*, Barcellona 1986 (ed. it., Bologna 1987); J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, Sabadell 1989; *Da Gaudí a Picasso. Il modernismo catalano*, catalogo della mostra alla fondazione Cini di Venezia (con saggi di M. Freixa e altri), Milano 1991; J. J. Lahuerta, *Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*, Milano 1992.

Particolari di alcuni dei camini che si trovano sul tetto di palazzo Güell, a Barcellona (1886-1889).



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti, tranne: cortesia autore: pp. 18b, 36, 40a, 42, 45b, 46; E. Crispino: pp. 25, 41, 44, 45a; M. Favino: p. 34.

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 6679267
Fax (055) 6679287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier,

Art e Dossier
Inserto redazionale
allegato al n. 84
novembre 1993

Direttore responsabile
Valerio Eletti

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© Giunti Gruppo
Editoriale SpA
Firenze

Printed in Italy
Stampa presso
A. Mondadori Editore SpA
Via Bianca di Savoia 12
Milano
Stabilimento di Pomezia
Via Costarica 11-13
Pomezia (Roma)
tel. 06/9122901

Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

ISBN 88-09-76180-4