

forma e struttura Luce, forma e struttura Luce forma e struttura Luce forma e struttura Luce forma e struttura Luce forma struttura

**Luce, forma e struttura: la geometria
come processo conoscitivo dell'opera di
Gaudì.**



Dottorando: Arch. Raffaele Catuogno
Tutor prof. Arch. Adriana Baculo Giusti
Coordinatore prof. Arch. Virginia Gangemi

Indice

<i>Premessa</i>	2
CAPITOLO I/Il ruolo della conoscenza	
<i>L'interprete paradigmatico della commistione delle arti</i>	8
CAPITOLO II/Il processo del disegno "realizzato"	
<i>Le iniziali tracce di espressione grafica</i>	16
<i>L'appropriazione delle influenze esterne: lo stile Mudéjar e l'influenza araba</i>	17
<i>Varianti evolutive dello stile gotico</i>	25
<i>La natura come fonte di ispirazione</i>	31
<i>La spazialità delle superfici rigate</i>	40
<i>Gli ultimi segni concretizzati</i>	41
CAPITOLO III/Il disegno protagonista e interprete di una metodologia progettuale	
<i>Disegno bidimensionale, modelli tridimensionali</i>	51
<i>Il disegno nell'architettura, la sintesi nello spazio</i>	52
<i>Opera costruita/forma immaginata</i>	54
<i>La luce come fattore compositivo privilegiato</i>	57
<i>Il disegno della realtà, della significazione e del simbolo</i>	58
<i>La natura come principio di forme</i>	59
<i>La codificazione grafica del reale rilevato</i>	64
CAPITOLO IV/La rappresentazione tra progetto e rilievo	
<i>Lecture critiche</i>	68
<i>Bibliografia di riferimento</i>	75

Premessa

Antoni Gaudì è un personaggio di grande rilievo nel panorama della produzione architettonica di tutti i tempi, rimasto nell'ombra nel corso della sua vita perché tenuto in poca considerazione dai contemporanei ed apprezzato unicamente da pochi committenti e dagli amici che gli stavano intorno: le sue opere infatti sono diventate oggetto di studio e di interesse solo dopo la sua scomparsa, venendo rivalutate a tal punto da essere considerate quali esemplificazioni rappresentative del Modernismo catalano e tra le più significative nell'ambito dell'architettura spagnola ed europea di quel periodo storico¹. Sebbene già in precedenza artisti come Sullivan, Gropius, Dalì, Aalto, Cocteau e Le Corbusier ne avevano riconosciuto la grandezza², solo alcuni anni dopo la sua morte, sebbene un rinnovato interesse culturale ha portato l'attenzione dei critici e del grande pubblico a focalizzarsi sullo studio delle sue architetture, dando luogo ad una vasta letteratura sul tema, tanto da renderlo uno degli architetti più studiati del XX secolo. Tale rinnovato atteggiamento della critica si è manifestato in concomitanza con lo smantellamento teorico operato dal Movimento Moderno nei confronti delle poetiche neoclassiche, circostanza questa che ha creato le condizioni affinché fosse condotta una lettura appropriata delle opere di Gaudì, consentendo un pieno riconoscimento della loro portata, analizzandole non all'interno di un movimento artistico ma come precursore a correnti come espressionismo e Pop Art considerate avanguardia anni dopo³ senza però limitarsi ad una ricerca di radici. Oggi, ad ottanta anni dalla sua morte, pur essendo pervenuti ad una conoscenza approfondita di ogni suo lavoro, il campo di indagine resta ancora aperto, tanto da stimolare ulteriori più specifici approfondimenti sul singolo accadimento architettonico che lo ha visto protagonista.

In considerazione dell'enorme produzione di saggi e testi critici sulla figura dell'architetto catalano⁴, va detto che l'obiettivo del presente lavoro è quello di configurare uno studio ed un approfondimento che si specifica nel rilievo metrico e qualitativo e nella rappresentazione, intesi quali strumenti teorici di analisi e di lettura dello spazio. In particolare, attraverso il prelievo dei dati⁵ e il successivo ridisegno è stata messa in luce la complessità su cui si strutturano le opere di Gaudì, nell'ottica di comprendere i meccanismi formali di costruzione dello spazio, cercando

ad un tempo il filo rosso nella successione delle scelte fatte dal progettista.

Lo studio è stato condotto secondo un doppio registro: da un lato tenendo conto della complessità dello spazio e dall'altro andando a leggere l'interazione di parti elementari che concorrono alla strutturazione dell'insieme⁶. A tal fine, ci si è avvalsi dello studio diretto delle opere e del supporto teorico dei numerosi testi critici, operando una lettura articolata su più livelli di analisi, utilizzando i dati derivati dal rilievo diretto e strumentale⁷ per elaborare informazioni non altrimenti deducibili ed avvalendosi della geometria per comprendere la struttura primaria delle straordinarie configurazioni a cui perviene Gaudì nel progetto dello spazio⁸. La geometria ha infatti un ruolo fondamentale in quanto matrice compositiva e strumento concettuale di inquadramento teorico che consente di individuare il sistema compositivo e strutturale di base sul quale si articola la morfologia e la tettonica di ogni architettura⁹. In virtù del ruolo primario che assume nella genesi della costruzione del progetto, la geometria rappresenta lo strumento più adeguato ai fini della lettura delle relazioni che intercorrono tra il tutto e le singole parti, capace di svelare e rendere espliciti i significati nascosti delle singole opere.

Accanto alla geometria, è stata posta attenzione al continuo ricorso a temi naturalistici, altro tema fondamentale e presente in tutte le opere di Gaudì, dai suoi primi progetti fino alla Sagrada Familia. Da uno studio attento, traspare in modo evidente infatti la volontà di derivare forme e strutture delle sue opere dagli elementi della natura, dando luogo ad un'organicità quasi ossessiva, che conferisce alle sue architetture uno statuto paragonabile a quello della scultura. Proprio in virtù di questa sua capacità di valutare i rapporti tra le parti direttamente nello spazio mentale, egli può essere definito un Michelangelo scultore dell'architettura modernista, scultore in grado di pre-vedere¹⁰ lo spazio, di avere cioè una pre-visione, secondo il significato etimologico della parola stessa, quale visione anticipata e controllo in anteprima dello spazio¹¹. Capacità che trae origine dalla pratica svolta presso l'officina del padre e dalla lunga tradizione familiare nel lavoro di calderai che gli consente di concepire architetture fatta di forme nuove, frutto di continue sperimentazioni: *“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 calderaiò è colui che da una lastra piana compone un volume e, prima di iniziare il suo lavoro lo ha già concepito nello spazio.”¹²

Gaudì è dunque espressione del Modernismo catalano¹³ configurando, un movimento culturale rivolto a nuove interpretazioni, fondato su di una commistione nelle arti che costituirà il motivo della frattura mai rimarginata tra l’architetto catalano ed il suo tempo. Il Modernismo sarà ricchissimo e generoso di invenzioni ma tutte all’interno di un mondo privo di comunicazione con l’esterno.

Accanto a ciò la conoscenza profonda dei materiali con i quali realizza le sue opere, delle loro prestazioni, nonché delle specifiche qualità, spiega lo sfruttamento al massimo della loro espressività formale e strutturale. A tal proposito sono significative le parole di Ludovico Quadroni: *“Le strutture di Gaudì sono sempre “vive”: vive dell’energia resistente e del modo col quale quell’energia si esplica per vivere architettonicamente, anche, per la giusta evidenza della funzione tecnologica come diretta espressione architettonica, nel senso che le tensioni fisiche si traducono direttamente in tensioni figurative. Pietra, ferro, mattoni, smalti, legno, ogni materiale svolge il suo ruolo[...].”¹⁴* Se a ciò si aggiunge la forte carica spirituale che caratterizza tutta la sua vita, costantemente vissuta con un atteggiamento di piena ascesi e fondata su una concezione relativa alla inscindibilità della struttura dalla forma delle cose, al fine di non pregiudicarne il significato, si intuisce di quale forte carica di significato sia portatore ogni elemento ed ogni parte delle sue opere.

Ai fini del presente lavoro, si è fatto riferimento non solo alle opere nelle loro determinazioni metriche e materiche¹⁵, ma anche simboliche e formali, avendo come riferimento teorico e documentario costante, da una parte la vasta letteratura sull’argomento e dall’altra i disegni presenti nell’archivio della Fondazione Gaudì di Barcellona, ove sono conservati i documenti originali salvati dal disastroso incendio che nel 1936, in piena guerra civile, distrusse i sotterranei della Sagrada Familia dove erano conservati la quasi totalità dei grafici e dei modelli utilizzati da Gaudì per i suoi progetti. Oggi restano poche testimonianze di ciò che ha preceduto la realizzazione delle opere di Gaudì, ma grazie al rilievo ed al disegno è stato possibile ricostruire il percorso grafico, mentale ed emotivo che ha preceduto la costruzione delle sue architetture. Nel concepire le sue opere come cosa viva, infatti, egli ne ha

vissuto in prima persona la nascita e la realizzazione, curandone in modo appassionato il prendere forma dell'idea nella pietra, dall'idea iniziale, attraverso il filtro del disegno, al vivo del cantiere.

Note

¹ Sull'architettura spagnola dell'epoca cfr.: De Fusco R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1979; De Fusco R., *L'architettura dell'Ottocento*, Torino 1980; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1979.

² Cfr. L. Quattrocchi, *Gaudì*, Art Dossier, Giunti, Firenze 1993, pag. 5.

³ Cfr. L. Quattrocchi, *op.cit.*, pag. 5.

⁴ Rainer Zerbst indica che già nel 1973 una bibliografia compilata dalla American Association of Architectural Bibliographers contava ben 843 titoli relativi a Gaudì ed alle sue opere (R.Zerbst, *Antoni Gaudì. Architettura. Opera completa*, Edizioni Taschen, 2003). A riguardo è opportuno consultare la bibliografia di Luis Gueilburt, director accademico de Taller Gaudì, all'indirizzo internet <http://www.tinet.org/~lgt/documentos.htm>.

⁵ Sul concetto di rilievo cfr.: M.Docci, D.Maestri, *Il rilevamento architettonico, Storia metodi e disegno*, Roma-Bari 1989; E. Purini, *Il Disegno e il Rilievo*, in AA.VV., *Nel disegno*, Roma 1992; L.Vagnetti, *Attualità del rilievo*, in «L'architetto» n. 12 1965; L. Vagnetti, *Uno strumento per lo studio dell'architettura, il rilevamento architettonico*, in «Atti dell'Accademia F. Petrarca», Arezzo 1971; C. Mezzetti, *Il rilievo come strumento didattico pedagogico* in AA.VV. *Il disegno, analisi di un linguaggio*, Roma 1975.

⁶ La necessità di ricorrere ad un codice di lettura e di rappresentazione dell'architettura, investe una problematica affrontata anche nei trattati e nei manuali, cfr.: P. Corradini, voce *trattatistica*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze 1966; G. Grassi *La costruzione logica dell'architettura*, Padova 1967.

⁷ M.Docci, D. Maestri, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Edizioni Laterza 1994.

⁸ Sul disegno come rappresentazione dell'architettura, tra gli altri contributi cfr.: L. Vagnetti, *Disegno e architettura*, Genova 1958; G. De Fiore, voce disegno in «Dizionario del Disegno», Brescia 1967; M.L. Scalvini, *Architettura tra retorica e logica*, in «Op.cit.» n. 15 1969; M. Scolari, *Considerazioni e aforismi sul disegno*, in «Rassegna» n. 9 1982; E. Purini, *Nove figure per il disegno di architettura*, in «Op. cit.» n. 64 1985; R. La Franca, *Disegnare il mutamento*, in «Rappresentazione/Intenzioni di progetto», Palermo 1984; A. Pratelli (a cura di), *La trasmissione delle idee dell'architettura*, Atti del convegno, Udine-Spilimbergo 1988; Fl. Belting, *Il problema della rappresentazione*, in «Casabella» n. 561 1989; M. Scolari, *Che il disegno sia centro nelle scuole di architettura*, in «XY dimensioni del disegno» n. 10, 1989; AA.VV., *Nel disegno*, Roma 1992; M. Docci. R. Migliari, *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.

⁹ Sul rapporto tra geometria e configurazione architettonica, cfr.: M.Dell'Aquila, *Il luogo della geometria*, Arte Tipografica

Note

Napoli, 1999; A. Sgrosso, *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, UTET 1996.

¹⁰ Cfr. L. Quattrocchi, *op.cit.*, pag. 6.

¹¹ Sull'interpretazione dello spazio, cfr.: G. De Fiore, *Disegnare per conoscere*, Il pensiero scientifico, Roma 1960; R. De Fusco, *Il progetto d'architettura*, Laterza, Bari 1984; B. Munari, *Fantasia*, Laterza, Bari 1995, (I ed. 1977); F. Purini, *Il disegno è l'idea*, in «XY Dimensioni del disegno», n. 13, 1990.

¹² R. Pane, *Antoni Gaudì*, Edizioni Di Comunità, Milano 1964, pag. 28

¹³ “Con il termine *Modernismo*, si indicano le correnti della cultura spagnola nelle ultime due decadi del XIX secolo e nelle prime due del XX. Comprende le tendenze più rinnovatrici della letteratura, del teatro, dell'architettura, delle belle arti, dell'arredamento, dei mobili e di altri oggetti. Il movimento riceve, secondo i paesi, nomi differenti. In Catalogna, Maiorca e Valencia si chiama *modernisme*; nel resto dello Stato, *modernismo*; in Francia e Belgio si chiama *Art Nouveau*; nei paesi anglosassoni, *Modern Style*; in Austria, *Secessione*; in Germania, *Jugendstil* ed in Italia *Floreal o Liberty*.” in B. Borngasser, *Catalogna Arte, Paesaggio, Architettura*, Konemann, 2002, p.213.

“La prima definizione italiana fa riferimento al nome dell'inglese Arthur Liberty, il quale, fin dal 1875, aveva fondato a Londra una ditta che commerciava in oggetti di arredamento ad alto livello qualitativo ma destinati ad un largo numero di acquirenti. E' un'accezione, dunque, che sottolinea una delle caratteristiche importanti della corrente: realizzare in vasta scala oggetti di artigianato di qualità evitando il rischio di una banalizzazione dovuta alla produzione in serie che le nascenti industrie andavano diffondendo. Uno stile che si legò rapidamente anche al mondo dell'architettura. In Italia, il suo massimo esponente fu Raimondo d'Aronco, con gli estrosi disegni per i Padiglioni dell'Esposizione Universale di Torino del 1902, dove si uniscono elementi della "Secessione Austriaca", con motivi di origine orientale opponendosi comunque, alla monumentalità dell'arte eclettica tipica degli edifici ufficiali. Fra le costruzioni ancora esistenti, ricordiamo la casa Castiglioni di Giuseppe Sommaruga, ritenuta la realizzazione più significativa del Liberty italiano, in cui, tuttavia, l'adesione al nuovo stile e' riscontrabile esclusivamente nei particolari decorativi, mentre permane per il resto, la tradizionale solidità costruttiva. Per questo motivo, sono forse più interessanti alcuni villini privati, sparsi qua e là per la penisola, ove la fantasia degli autori investe maggiormente l'intera architettura trasfigurandola. Tutti questi stili sono coevi, ma non uguali, e all'interno di uno stesso movimento vi sono diverse tendenze. Il Modernismo catalano, più degli altri vario e diffuso fu anche lo stile di più lunga durata: tra 1888 e 1906, con prologo nel 1882 ed epilogo nella Prima Guerra Mondiale. Il modernismo è uno delle principali attrattive di Barcellona, e lo è fino al punto che molti degli edifici modernisti sono riconosciuti dall'Unesco come patrimonio dell'Umanità”. In RRI designer, *Bauhaus la scuola di arte applicata che condizionò il '900 artistico*, artpass.org

¹⁴ L. Quadroni, *Antoni Gaudì* in Gabriele Morrione, *Gaudì immagine e architettura*, edizioni Kappa, Roma 1979, pag.12.

Note

¹⁵ L. Vagnetti, *L'architetto nella storia di Occidente*, rist. Firenze 1980; J. Guillerme, *La figuration graphique en architecture*, 1981, edizione italiana, *La figurazione in architettura*, Milano 1982; M. Docci, *Manuale di disegno architettonico*, Bari 1985; R. De Rubertis, *Ermeneusi*, in AA.VV., *Temi e codici del disegno d'architettura*, Roma 1992; A. Baculo, *Quattro lezioni di disegno e rilievo*, Napoli 1985.

CAPITOLO I/Il ruolo della conoscenza

L'interprete paradigmatico della commistione delle arti.

Al fine di procedere all'analisi delle opere, appare opportuno riferirsi al contesto culturale entro cui opera Gaudì, ripercorrendo le fasi salienti della sua vita, per derivare le chiavi di lettura utili alla comprensione del suo linguaggio e della sua complessa espressività, individuando in tal modo i nodi tematici della sua opera. Una riflessione attenta sull'architetto catalano, dunque, non può non tenere conto dell'atmosfera culturale di Barcellona intorno al 1869 quando Gaudì vi si trasferisce dalla provincia con il padre e con il fratello per studiare architettura¹.

Va premesso che negli anni precedenti il suo arrivo a Barcellona, un consistente sviluppo industriale ed economico, mette in evidenza l'insufficienza dello spazio definito dalle mura medievali, rendendo così necessario un ampliamento della città. Nel 1860, l'ingegnere militare Ildefonso Cerdà riceve l'incarico per l'elaborazione di un piano di espansione oltre le mura medioevali, fino a raggiungere i nuclei urbani esterni. Egli concepisce un piano urbanistico del tutto innovativo, prevedendo per Barcellona una maglia ortogonale di strade che definisce lotti quadrati, su ciascuno dei quali i blocchi edilizi vengono separati da una strada pedonale pubblica. La regolarità geometrica del piano, viene interrotta da alcune strade di grande comunicazione e da altre tre strade che, sovrapponendosi alla maglia urbana storica, assicurano l'accesso al mare. Si assiste dunque in quegli anni ad una trasformazione urbana e demografica senza precedenti, dovuta all'attuazione del consistente ampliamento della città previsto dal Plan Cerdà. Tale ampliamento, in gran parte urbanizzato² già a fine secolo, darà luogo ad una intensa attività edilizia che si esprimerà secondo i dettami della Renaixença³ attraverso la riproposizione dei canoni stilistici del Medioevo. Il periodo sarà reso ancor più fiorente grazie al mecenatismo dilagante di alcuni borghesi che commissionano edifici di grande pregio, su progetto di grandi architetti. In tal senso e grazie ad una diffusa cultura borghese, che alimenta implicitamente un ammodernamento della città, stimolando un risveglio artistico, la città di Barcellona pone le basi per diventare la culla del Modernismo spagnolo.

In linea generale, in quegli anni tutta l'Europa sarà pervasa da questo clima di rinascita, differenziandosi ciascun paese nel rivolgere l'attenzione ad un particolare momento storico del passato, configurando linguaggi e tendenze architettoniche diverse. In particolare è dalla confluenza di stilemi derivati dal neogotico e dall'architettura araba che si configura il Modernismo, che in Catalogna assume un carattere nazionalistico, affiancandosi invece il neo-mudejar⁴ di Madrid al filone di ispirazione medievale.

Tra gli architetti che operano a Barcellona in questo momento va ricordato Lluís Domènech y Montaner⁵, conosciuto oltre che per le sue numerose opere anche per uno scritto dal titolo "*Alla ricerca di un'architettura nazionale*", pubblicato sul periodico "*La Renaixença*" nel 1878, che rappresenta il primo testo teorico che affronta in Catalogna il problema di un'architettura nazionale e moderna, questione questa, ancora una volta, comune al mondo culturale dell'Ottocento europeo⁶. L'altro eminente personaggio della scena architettonica Barcellolese è Josep Puig y Cadafalch⁷, impegnato in particolare ma anche nel campo del restauro, di chiese romaniche e che nelle sue espressioni architettoniche si propone come anello di congiunzione tra le tendenze catalane e quelle mitteleuropee.

Il giovane Gaudì vive in maniera critica le trasformazioni in atto, non condividendo l'atteggiamento culturale del momento, volto al recupero delle istanze del passato, dando luogo ad una produzione del tutto personale, che non desta alcuna attenzione nei critici del tempo. Resta così escluso dalla scena architettonica, anche dopo la sua morte e fino al momento in cui non viene a modificarsi in modo radicale l'atteggiamento culturale del tempo che solo da un certo momento in poi si approfondisce a rileggere la storia da un diverso punto di vista. Solo ripercorrendo gli eventi occorsi a partire dalla fine dell'Ottocento, dunque, è possibile comprendere le motivazioni che hanno indotto la critica architettonica ad una piena rivalutazione delle sue opere. Innanzitutto va considerata la frattura con l'arte Modernista, Art nouveau, Modern Style, Jugendstil e Liberty che avviene ad opera del Movimento Moderno. In tal senso appare giustificabile la forte critica mossa nei confronti di Gaudì che nasce dalla fascinazione purista senza una effettiva comprensione dei meccanismi propri della sua architettura.

Accanto a ciò egli rappresenta l'architetto del Modernismo che più dei suoi contemporanei ha portato la tecnologia del suo tempo ad un'innovazione tale da potersi considerare lo stato dell'arte. Le innovazioni a cui era pervenuta la ricerca tecnologica all'epoca di Gaudì sono state infatti recepite, approfondite e sublimite dall'architetto catalano in maniera costante ed efficace: *“perché la grandezza di Gaudì 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”*⁸. Il rammarico è che le sue sperimentazioni nell'uso dei materiali, non sono state poi studiate ed assunte quali riferimento di base su cui sviluppare ricerche successive in campo architettonico e di fatto se ne è ignorato il livello raggiunto. La sua lezione infatti non è stata recepita come tale, poiché celata da un simbolismo estremo, che ha determinato intorno alla sua figura quel mistero, per certi versi nefasto, che lo ha portato ad un'emarginazione culturale, verificatasi nel corso della sua vita ed attenuatasi solo alcuni decenni dopo la sua scomparsa. Ciò è avvenuto grazie allo studio di molti autori che ne hanno sottolineato la portata e che ne hanno rivalutato il ruolo, trasformandolo da fenomeno isolato ad anello mancante nella storia dell'evoluzione dell'architettura moderna.

Alla fine del 1800 gli architetti europei si formano sulle opere di Ruskin e degli Entretiens, sulla conoscenza e lo studio dell'opera di Viollet-le-Duc e per l'architetto catalano questa influenza, insieme all'insegnamento dei suoi maestri Francesc Llorens y Barba e Pau Milà y Fontanals - per ciò che riguarda la passione maturata per la letteratura, la filosofia e la storia dell'arte considerate quali arti integrate-, deve fatto presa nel suo animo sensibile. I suoi studi non si limitavano alla lettura dei classici o dei testi specificamente legati all'architettura, ma egli ampliava l'orizzonte dei suoi interessi, approfondendo lo studio delle maggiori opere del suo tempo ed in particolare studiando testi storici e naturalistici. Questo è proprio ciò che collega il mondo Gaudiniano al Modernismo di Ernst Haeckel⁹, legato alla concezione biologica dell'universo e raccontato da quest'ultimo in numerosi studi sulle forme naturali quali

protozoi, radiolari, meduse che ritroviamo puntualmente nelle architetture di Gaudì.

La conoscenza della vita di Gaudì può fornire indicazioni utili alla comprensione della sua poetica. La critica si è rivolta infatti a ricercare negli episodi salienti e nella quotidianità della sua vita il seme delle sue intuizioni.

Antoni Gaudì nasce il 25 giugno del 1852 a Riudoms, un paesino della provincia di Barcellona, da una famiglia di calderai, apprendendo già da piccolo dal lavoro del padre ad immaginare le forme nello spazio. A Reus, dove la famiglia si trasferisce, inizia a frequentare in maniera discontinua la scuola, a causa di problemi di salute che lo accompagneranno per tutta la vita. Problemi reumatici che segneranno profondamente la sua persona, costringendolo a trascorrere lunghi periodi da solo, contemplando la natura e le sue forme e stimolando in lui quello spirito di osservazione che caratterizzerà la sua produzione¹⁰. A Reus compie gli studi secondari, rivelandosi particolarmente interessato alla geometria, materia nella quale, a differenza delle altre discipline, raggiunge risultati molto buoni. In gioventù ha modo di spostarsi nei dintorni di Reus e nella provincia di Tarragona per conoscerne i monumenti più importanti, sviluppando in tal modo un particolare interesse nei confronti della storia dell'architettura. Le sue doti artistiche si manifestano ben presto: realizza infatti le illustrazioni per un settimanale scolastico e viene invitato ad allestire le scenografie per le rappresentazioni teatrali che si tenevano in collegio. La sua immaginazione e l'entusiasmo nei confronti dell'architettura costruita lo portano anche a pensare, insieme ai compagni Eduardo Tota e Josè Ribera, ad un impegno nel campo della conservazione, immaginando un progetto di restauro per il monastero di Poblet che aveva avuto modo di visitare, cimentandosi poi, durante l'ultimo anno degli studi superiori, nella effettiva redazione del progetto stesso. Sono questi gli anni in cui egli valuta il passato anche alla luce delle sue aspirazioni patriottico-letterarie, in linea con la voga romantica del tempo. A sedici anni si trasferisce a Barcellona per frequentare l'ultimo anno di liceo, per poi dare avvio agli studi per accedere all'università. In questo periodo, dedica parte del suo tempo a riflettere sulla specificità di alcune discipline quali la geometria analitica e la meccanica razionale, per le quali nutre una istintiva avversione, cercando di

individuare invece modalità diverse per studiare e comprendere la stabilità degli edifici.

In ritardo rispetto ai tempi, a ventidue anni, intraprende gli studi universitari, assumendo però un atteggiamento di forte critica nei confronti del sistema di insegnamento, giudicato troppo astratto e poco attento alla materialità delle costruzioni. Rivolge dunque la sua attenzione ai grandi esempi della storia dell'architettura ed alle implicite e profonde relazioni con i diversi sistemi costruttivi: in tale ottica studia i monumenti dell'antichità, ponendo i connotati materici e morfologici delle diverse esemplificazioni in relazione alla struttura statica. Studente polemico ed in forte contrasto con il corpo accademico, porta avanti in modo autonomo studi e riflessioni, sviluppando ragionamenti diversi che, a partire dal singolo oggetto si articolano su scale e contesti sempre più ampi. Gli anni degli studi universitari sono ricchi di episodi particolari, che mettono in luce la sua forte personalità: egli stesso racconta di un esame nel corso del quale gli era stato chiesto di progettare la porta di ingresso a un cimitero e non riuscendo a concepire l'idea senza un contesto, immagina una scena realistica, ricostruendo sul foglio da disegno l'atmosfera atta a rappresentare lo stato d'animo di coloro che si accingono ad entrare in un cimitero, disegnando un corteo funebre con tanto di cavalli ed un viale di cipressi, stagliato su un cielo coperto da nuvole grigie. Tale approccio, difforme dalla prassi progettuale indicata dal docente, non fu apprezzato dal professore che, confutandogli il tipo di impostazione, lo costrinse a lasciare l'aula¹¹.

Cogliendo la mediocrità culturale di chi gli sta intorno, Gaudì cerca in tutti i modi di adoperarsi per accrescere in modo autonomo il suo bagaglio culturale, diventando il frequentatore più assiduo di libri che si fosse mai visto nella Scuola di Architettura, consultando tutti i libri che documentavano le grandi opere del passato. Il suo interesse, rivolto soprattutto agli aspetti costruttivi, formali e tecnologici dell'architettura, lo inducono a ricercare nelle varie pubblicazioni le soluzioni alle sue riflessioni personali. Tra i testi consultati con più assiduità – e non si poteva immaginare diversamente – il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* di Viollet-le-Duc, costituisce il suo riferimento primo, accanto a numerosi altri libri che illustravano gli apparati decorativi medievali e altri testi di carpenteria come *De la carpenteria de lo blanco* di Lopez de Arenas. Ma ciò che particolarmente lo

interessa è cogliere le relazioni tra i valori legati all'estetica ed alla filosofia e quelli legati agli aspetti costruttivi degli edifici.

Fin qui un racconto che inquadra i primi passi di un architetto che sarà considerato durante la sua vita un "grande" architetto e dopo la sua morte un "grandissimo" architetto non solo in patria. Come fa notare Pane¹² nella prima biografia dell'architetto catalano edita in Italia e che risale al 1964, *"Barcellona ha apprezzato il suo genio assai prima che l'Europa ne scoprisse l'esistenza; lo ha fatto, è vero attraverso una letteratura più encomiastica che critica, tuttavia essa è stata motivata dalla fondamentale intuizione di una presenza eccezionale, e successivamente dal desiderio di onorare in essa la congenialità di una tradizione catalana di fede e cultura. In tal caso anche se gli scritti locali risentono di una certa "dulzura localista y devota" non è men vero che Gaudì appare tutto definito nella sua terra e che egli è pervenuto all'universalità attraverso la via che almeno sino ad oggi è stata la migliore, e cioè quella che consiste appunto nel mantenersi intimamente legati al linguaggio ed al costume del proprio paese."*

Note

¹ Cfr. Rafols, J.F., *Gaudì*, Barcellona, Editorial Aedos Barcellona, 1960.

² *"Soluzione ai problemi posti dalla crescita disordinata di una grande città è quella offerta da Idelfonso Cerdà a Barcellona. Ingegnere e politico nazionalista catalano riceve l'incarico dal potere centrale nazionale di progettare un ampliamento senza precedenti della città di Barcellona. Il piano è redatto nel 1859 e si incentra su una proposta di innovazione tipologica che affronta il tema (sicuramente non secondario nel prosieguo delle vicende urbanistiche) dell'isolato urbano. Al modulo rappresentato dall'edificio multipiano a corte chiusa contrappone edifici aperti edificati su soli due lati del lotto. Tenta, insomma, di promuovere una stretta integrazione tra alta densità abitativa e ampi spazi verdi. L'esperimento, contraddetto e vanificato dalla successiva evoluzione delle dinamiche edificatorie barcellonesi, è di andare verso una "ruralizzazione" della città. Altro elemento del modello teorico e tipologico di Cerdà è il rigore estremo del tracciato a scacchiera che dilata notevolmente l'ordo ippodameo (le strade vanno da un minimo di 20 a 60 o 80 metri di ampiezza) e ne smussa gli angoli. La scacchiera è inoltre orientata in senso eliotermico e interrotta da due grandi arterie diagonali. Introduce anche studi sociologici sulla popolazione tradotta in una stima delle attrezzature collettive necessarie per i quartieri concepiti come autonome unità di vicinato. Il fine di Cerdà, liberale di sinistra, era*

Note

generare un insediamento egualitario, omogeneo ed ottimale in ogni punto in quanto ad abitabilità. La città è concepita come macchina e l'obiettivo primario in modo duplice: lo sviluppo dei mezzi di locomozione e la razionalizzazione igienica fondata sulla logica delle cifre". A. Visalli, "Profilo di storia dell'Urbanistica", seminario, 1997

³ Nel XIX sec. con la "*Renaixença*" (nome catalano che indica il rinascimento della lingua e cultura catalana) il catalano ritornò a risorgere come lingua culturale. Attualmente è lingua ufficiale dell'Autonomia della Catalogna (formata da quattro province: Barcelona, Tarragona, Lerida e Gerona), si parla in Valencia, Balears, Andorra e la sua letteratura sta attraversando un periodo di grande espansione che conferma la sua grande auge.

⁴ La presenza dell'Islam nella penisola Iberica dal 711 al 1492, data della riconquista cristiana, lascia un segno profondo nell'arte e l'architettura. La difficoltà dei regni cristiani del nord della penisola iberica per ripopolare i territori conquistati, porta ad una decisione che avrà importanti conseguenze per la cultura spagnola: autorizzare la popolazione musulmana, vinta, di permanere sotto il dominio cristiano, ma conservando la sua religione, lingua e sistema giuridico propri. Il Mudéjar è la manifestazione artistica più tipica della Spagna cristiana medievale e non corrisponde, esattamente, né alla storia dell'arte musulmana né a quella cristiana: è un'unione tra entrambe che si nutre delle due tradizioni. Per questo, la sua influenza è evidente in edifici civili, militari e religiosi, grazie ad un stile artistico con retrogusti musulmani. Il termine mudéjar è, tuttavia, fonte di alcuni equivoci e confusioni, perché, designa anche la popolazione mudéjar, cioè quei musulmani che permasero in territorio cristiano dopo la riconquista. Diverse disposizioni nel secolo XVI forzarono l'esilio a nord dell'Africa e la conversione al cristianesimo. Ai nuovi convertiti è applicata la denominazione di moresca. Furono questi cristiani moreschi quelli che subirono l'espulsione definitiva della penisola in 1609. D'altra parte, l'architettura mudéjar designa un'arte che combina elementi di origine islamica in edifici costruiti per i cristiani. Bisogna ricercarne le origini nei palazzi musulmani. Rappresentano un ideale di vita urbana, raffinata e principesca che i monarchi cristiani imiteranno nelle nuove residenze e, sotto di essi, la nobiltà cortigiana.

⁵ Architetto, storiografo e politico studia a Barcellona e nella scuola di architettura di Madrid, città nella quale si diploma nel 1873. Due anni più tardi diventa il più famoso professore universitario di composizione e di progetti della scuola di architettura di Barcellona, della quale viene nominato direttore dal 1901. Dal punto di vista professionale, l'Esposizione Universale di 1888 gli offre l'occasione di costruire le prime opere: l'Hotel Internazionale ed il ristorante del Park della Ciutadella, conosciuto per il nome popolare del Castell dels Tre Dragons, opera con la quale Lluís Domènech y Montaner anticipa le correnti architettoniche del suo tempo. Realizza anche altri edifici monumentali tra i quali vanno considerati il Palau della Musica Catalana (1905-08), la casa Albert Lle i Gelso, 1905, e la casa Fuster (1908), e tra 1902 e 1912 progetta il nuovo Ospedale del Santa Creu i Sant Pau. Domenech i Montaner ottiene tre volte, nel 1903, 1905 e 1912, il premio che il concistoro barcellonese concedeva al migliore edificio dell'anno.

Note

⁶ L. Quattrocchi, *Gaudì*, Art Dossier, Giunti, Firenze 1993. pag. 7

⁷ Architetto, storiografo dell'arte e politico. Josep Puig i Cadafalch (Matarò) 1867, studia architettura e scienze esatte a Barcellona e conclude i suoi studi a Madrid nel 1888. Come architetto municipale di Matarò, nel 1889 progetta il mercato coperto e la rete fognaria. Una volta stabilito a Barcellona, nel 1895 dirige i lavori per la costruzione della casa Mart - conosciuta come Els Quatre Gats - ove sono evidenti i caratteri del suo stile iniziale fortemente legati ad una rielaborazione originale delle forme del gotico nordico. Della sua estesa opera a Barcellona va ricordata la Casa Amatller (1900), Casa Macaya (1901), Casa Trinxet, (1904), e Casa Sarto i Marques di Sartia (1905), nonché il restauro della residenza dei baroni di Quadras, ispirata a forme catalane medievali e la Casa di Punxes realizzata per la Familia Terrades nel 1905. A causa dei suoi ideali politici, si viene a trovare in contrasto con l'amministrazione a tal punto che nel 1924 il municipio dittatoriale di Barcellona di quel periodo gli viene revocato l'incarico di architetto dell'Esposizione. La rivolta di 1936 lo obbliga a fuggire ed esiliarsi a Parigi e, dopo la Guerra Civile, gli viene proibito l'esercizio della sua professione.

⁸ L. Quattrocchi, *op.cit.*, pag.5.

⁹ Ernst Heinrich Haeckel nacque a Potsdam il 16 febbraio del 1834. Naturalista e filosofo tedesco. Insegnò nell'università di Jena, dal 1862 anatomia comparata, e dal 1865 zoologia. Tra le sue opere: *Morfologia generale degli organismi* (1866); *Storia naturale della creazione* (1868); *L'antropogenia* (1874); *Libera scienza e libera religione* (1878); *Filogenia sistematica* (1894-96); *Gli enigmi dell'universo* (1899).

Haeckel è stato uno dei primi e dei principali esponenti del darwinismo in Germania, che egli interpretò, e in parte corresse, soprattutto sotto l'influenza della filosofia della natura di Goethe. Il darwinismo rappresentava per Haeckel non solo una teoria scientifica e filosofica, ma anche uno strumento di liberazione politica e religiosa. Egli concepì una morfologia strettamente meccanicistica, come parte integrante, con la chimica e la fisica, della scienza della natura: forma, materia e forza. Haeckel pensava a un'unificazione della filosofia con la scienza in un'unica indagine. La legge dell'evoluzione di Darwin fu integrata da Haeckel con la «legge biogenetica fondamentale», secondo la quale l'ontogenesi, cioè lo sviluppo individuale degli embrioni, è una ricapitolazione abbreviata e incompleta della filogenesi, cioè dello sviluppo evolutivo della specie. Morì a Jena il 9 agosto 1919. cfr. *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*, <http://www.emsf.rai.it/>

¹⁰ Da una testimonianza del maestro Berenguer: un giorno mentre spiegava che gli uccelli hanno le ali per volare, viene interrotto dal piccolo Antoni per dirgli che anche le galline hanno le ali ma le usano per correre più velocemente. Cfr. J. Bergòs I Massò, *Gaudì l'uomo e l'opera*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1999, pag.23.

¹¹ J. Bergòs I Massò, *op.cit.*, pag.25.

¹² R. Pane, *Antoni Gaudì*, Milano. Edizioni di Comunità, 1964, pag.32.

CAPITOLO II/Il processo del disegno "realizzato"

Le iniziali tracce di espressione grafica

Le prime esperienze di Gaudì con l'architettura costruita risalgono ad un periodo precedente alla laurea, quando lavora come disegnatore presso lo studio di diversi architetti e successivamente come collaboratore di José Fontserè Mestres, direttore delle opere del nuovo Park della Ciutadella di Barcellona. Nei progetti eseguiti in collaborazione con Mestres, è chiaramente leggibile il suo intervento, rintracciabile nell'impostazione generale - come nel caso del mercato Born o nel disegno della fontana per il centro del mercato stesso¹- o in alcuni elementi specifici, quali la balaustra della piazza di Aribau o la grata di ferro che chiude tutto il recinto del Park della Ciutadella.

In quegli stessi anni, Gaudì mette a punto le sue capacità progettuali esercitandosi nel corso degli studi universitari su soluzioni diverse, in riferimento ad oggetti puntuali, come il progetto di una grande fontana per la piazza di Catalunya, un patio per un edificio pubblico e l'aula magna per l'Università.

Nel 1873 lavora al progetto per l'insediamento della cooperativa operaia di Matarò, collaborando alla costruzione di alcune abitazioni annesse alla fabbrica, predisponendo inoltre il disegno per lo stendardo della cooperativa.

Nel 1878 Gaudí consegue la laurea, ricevendo in quello stesso anno, poco prima della conclusione degli studi, il suo primo incarico pubblico e vincendo il concorso dell'Ayuntamiento di Barcellona, concorso bandito dalla municipalità barcellonaese per il progetto di due modelli di lampioni a gas, da installare nelle piazze e nelle strade della città. Questa circostanza riveste particolare importanza poiché, tra i pochi documenti originali salvati dall'incendio dell'archivio e che oggi si possono consultare per comprendere la sua poliedrica personalità, si conserva una relazione descrittiva, ove si evince l'importanza che Gaudí attribuisce al disegno, quale strumento di comunicazione e di controllo del progetto². In particolare Gaudí prevede due modelli di lampioni, uno di tre braccia ed un altro di sei, combinando in un unico disegno il sostegno -costituito da una base in pietra su cui poggia il fusto e le braccia in ferro colato- e l'apparecchio illuminante con la struttura in bronzo e vetri opalini. Delle tipologie proposte, ne verranno realizzate solamente due,

installando due lampioni di sei braccia nella Plaza Real e due di tre braccia nella Plaza Palau.

Nello stesso anno, Gaudì prosegue la sua collaborazione per la Cooperativa operaia di Matarò, realizzando il progetto di una struttura di copertura -che rievoca nel suo disegno l'influenza di Viollet-le-Duc- nell'ambito di un contesto più ampio, che include la realizzazione di un edificio sociale, alcuni padiglioni industriali e delle case per lavoratori.

Le sue primissime opere si connotano quali primi passi di avvio ad una pratica operativa che solo inizialmente si rifà alla tradizione culturale, mentre si delinea in tutta la produzione successiva un progressivo distacco dai motivi stilistici e compositivi del passato in favore di una espressività autonoma ed originale, caratterizzata dalla capacità di sovrapporre ed intrecciare l'ordito decorativo ad una struttura rigorosa, mettendo a frutto le sue conoscenze e sperimentando soluzioni tecniche e formali ardite ed innovative.

La ricca produzione di Gaudì può essere articolata in relazione alle influenze più evidenti che si riscontrano nella conformazione delle sue opere ed in particolare: 1) lo stile mudejar e l'influenza araba, 2) la rivisitazione del gotico 3) la natura come fonte di ispirazione 4) l'espressione della forma nelle opere della maturità.

L'appropriazione delle influenze esterne: lo stile Mudejar e l'influenza araba

Gaudì si forma negli anni della gioventù lavorando come collaboratore di Lluís Domènech i Montaner, uno dei personaggi più attivi a Barcellona dal punto di vista architettonico e promotore di un linguaggio che fa ricorso alla cultura decorativa mudejar. Intorno al 1880 in Spagna, da Toledo ai grandi e piccoli centri dell'Andalusia si sviluppa infatti lo stile mudejar che in Catalogna non trova riscontro se non nelle prime opere di Gaudì. Lo stile mudejar si esprime in particolare secondo un linguaggio che non presenta un carattere unitario, ma si specifica nelle diverse regioni della penisola iberica in una mescolanza di elementi romanici e gotici, con materiali e forme di derivazione araba e musulmana. E' dunque uno stile che ha un carattere tipicamente locale che si propone come fusione della tradizione artistica di radice cristiana (romanica, gotica, rinascimentale) con quella musulmana e più in generale araba.

Gaudí rafforza in particolare nelle sue prime opere questa matrice esotica, derivandone l'interesse dalle letture di Walter Pater³ e John Ruskin⁴, avvicinandosi attraverso l'architettura inglese, alla cultura orientale e specialmente all'architettura dell'India, della Persia e del Giappone.

Già dai primi progetti, traspare dunque in Gaudí l'aspirazione ad esprimersi oltre il convenzionale, superando ogni procedimento consolidato e anticipando soluzioni architettoniche del tutto nuove, benchè radicate nella tradizione figurativa locale. Per quanto fortemente interessato all'aspetto strutturale come Viollet Le Duc e nello stesso tempo legato alla realizzazione di forme artigianali, come Morris, Gaudí è soprattutto un personaggio eclettico, nel senso che attinge dal passato, prendendo dai diversi stili ciò che più si addice alle sue idee.

Tra le opere giovanili di Gaudí, in particolare quattro di esse esplicitano in modo chiaro una forte impronta dello stile mudejar. Prima in ordine di tempo è la Villa Quijano realizzata tra il 1883 e il 1885, detta El Capricho, che è una casa di campagna situata a Comillas vicino a Santander, sulle rive del mare Cantabrico, nel Nord della Spagna. Si tratta di un edificio decorato con maioliche che sintetizza sul piano figurativo i caratteri del Medioevo e la leggerezza orientale, essendo connotato da una snella torre cilindrica posta all'ingresso dell'abitazione che ricorda un minareto di Isphahan.

In Casa Vicens, realizzata tra il 1883 e il 1888, nel quartiere de Gràcia, in calle de las Carolinas a Barcellona, accanto al progetto dell'edificio Gaudí, sottolinea il gusto arabo anche nel disegno dei mobili e dell'arredo interno, introducendo una serie di elementi morfologici innovativi, come l'arco parabolico nella cascata del giardino e sperimentando diverse modalità di utilizzo dei materiali tradizionali come il ferro colato per il disegno della grata che reca delle foglie di palma.

Anche nella Proprietà Güell situata nella periferia di Barcellona, ubicata tra las Corts e Pedralbes e attualmente divisa dai nuovi complessi urbani, Gaudí realizza tra il 1883 e il 1887, una serie di edifici, che se nelle forme e nell'aspetto esteriore evocano un linguaggio arabeggiante, all'interno introducono una strutturazione dello spazio organizzata intorno ad elementi del tutto innovativi, quali archi e volte di profilo catenario e cupole iperboliche.

Allo stesso modo il Palazzo Güell realizzato tra il 1886 e il 1888, nel quartiere antico di Barcellona, in Calle Nueva de

la Ramala, è opera di grande rilievo che presenta un gran numero di soluzioni nuove nella struttura e nella distribuzione di spazi e volumi ugualmente coniugati secondo una matrice orientale.

Casa Vicens (1883 – 1888) - Gaudì si laurea il 15 marzo 1878, nello stesso anno riceve da Manuel Vicens i Montaner, un agente di cambio, la commessa per l'esecuzione di una residenza estiva⁵, situata in calle de Las Carolinas, una strada molto stretta che in seguito sarà ampliata, nel quartiere di Gràcia.

In Casa Vicens, che rappresenta il suo primo incarico non si riscontrano le soluzioni formali tipiche del linguaggio gaudiniano, in quanto egli si mantiene nella tradizionale applicazione di figure geometriche semplici utilizzando la linea retta. La casa infatti presenta una pianta quadrata che si sviluppa su due piani ed è collocata nella parte interna del terreno, al fine di evitare il frazionamento del giardino, che in tal modo appare più ampio. Notevole è la decorazione delle facciate rivestite in gran parte con maioliche dipinte, in un alternarsi di combinazioni in cui le linee verticali si alternano ai motivi a scacchiera. In questo suo primo intervento è evidente una rivisitazione dell'arte "mudejar", dove si mescolano elementi gotici con quelli propri dell'arte araba. Gaudì utilizza gli "azulejos"⁶ come tecnica ornamentale della facciata, creando una unitarietà compositiva e mostrando già la propensione al gioco ornamentale. Nelle numerose maioliche del rivestimento esterno utilizza inoltre motivi floreali, come i "tagetì" che spiccano con il loro colore acceso sullo sfondo bianco, richiamando così quegli stessi fiori che si ritrovano nel giardino che circonda la casa, anticipando in modo embrionale il naturalismo espressionista che sarà tipico delle sue opere successive.

In Casa Vicens si fondono stili ed influenze diverse: arabo, moresco, persiano, liberty, coesistono in un unico contesto e sono riscontrabili nei diversi elementi architettonici che caratterizzano l'edificio, come le piccole torri che decorano il tetto con il loro aspetto moresco e la cancellata che racchiude il giardino, disegnata da Gaudì - ispirandosi nel motivo alla foglia di palma -, in perfetto stile Liberty. Anche in questo insieme eterogeneo di stili diversi, Gaudì ricomponne il tutto secondo precise geometrie, suggerendo una lettura verticale, dove i diversi stilemi seguono un percorso ascendente, presentando ai vari livelli caratterizzazioni diverse⁷. Anche l'interno, definito in ogni

sua parte, è il frutto della commistione di invenzioni stilistiche di influenza araba, dove l'ornamento disegna lo spazio, definendo atmosfere diverse che in ogni caso nel loro insieme restituiscono un carattere di omogeneità. Questa unitarietà è interrotta quando dal generale ci si avvicina al dettaglio, dove il riferimento al liberty, al moresco, al mudejar è più evidente e dove l'architetto catalano dispone magistralmente degli elementi definendo una prima idea di architettura modernista.

Questa casa, come poi in seguito si potrà evincere da tutta l'opera di Gaudí, rivela l'influenza di Viollet-le-Duc in cui gli elementi costitutivi di uno stile nazionale erano visti come legati ai principi del Razionalismo strutturale. Nella Casa Vicens, Gaudí formula per la prima volta l'essenza del suo stile, che, pur gotico nei principi strutturali, è mediterraneo, per non dire islamico. Nel 1910 Ary Leblond scriverà: *Gaudí cercava "un Gotico che fosse pieno di luce, collegato strutturalmente alle grandi cattedrali catalane, che facesse uso del colore, come i Greci e i Mori, che fosse logico per la Spagna; un Gotico per metà marittimo, per metà continentale, arricchito di nuova vita da una ricchezza panteista"*.

Tra gli elementi che riproporrà non senza modifiche in Casa Vicens, si ritrovano l'arco parabolico della cascata oggi demolita⁸, l'uso della volta catalana o russillon in cui si ottengono forme ad arco sovrapponendo stradi di mattoni. L'arco parabolico ricorrerà più volte nell'architettura Gaudiana che, evolvendosi successivamente in paraboloidi, raggiungerà la perfezione nelle Scuole Provvisorie della Sagrada Família.

Nel 1925 l'edificio subirà delle modifiche, apportate da un allievo di Gaudí, Juan Bautista de Serra Martínez costantemente in contatto col maestro.

Casa El Capricho(1883-1885) - Contemporaneamente a casa Vicens Gaudí progetta, sulla costa cantabrica a Comillas in provincia di Santander, una villa per Màximo Diàz de Quijano⁹ che sarà ricordata poi col nome di El Capricho¹⁰.

Pur non recandosi mai sul cantiere¹¹, Gaudí dirige e coordina i lavori attraverso l'invio di disegni dettagliati, perfezionando rispetto a casa Vicens la resa della decorazione floreale, realizzata con azulejos e che risente ancora fortemente dell'influenza mudejar evidente in particolare nel disegno della torretta.

Così come in casa Vicens, i motivi ornamentali moreschi si ripropongono nelle decorazioni floreali delle maioliche spagnole¹², sebbene nel complesso l'elemento puramente decorativo risulti più contenuto, meno fantasioso e con minori variazioni cromatiche, dovute al largo impiego sui muri esterni di mattoni, a cui si alternano ceramiche in un ritmo equilibrato.

Per ciò che riguarda la torre, che è l'elemento che contraddistingue l'intera composizione, stupisce rilevare che la porta d'entrata non sia in evidenza, anzi appare quasi nascosta da quattro colonne, che terminano in capitelli a filigrana che sostengono tre archi di grandi dimensioni. E' su questo portico che si innalza la torre, il cui virtuosismo non cancella del tutto la funzionalità della costruzione.

Mentre nell'abitazione di Calle de Carolines, lo spazio maggiore è riservato alla sala da pranzo, concepita come punto centrale della casa, nella casa di El Capricho tutto si concentra su un solo piano destinato alla vita di società, ove sono presenti numerose camere da letto (per gli ospiti), una sala di ricevimento e, soprattutto, l'altissimo, enorme salone - una sorta di giardino d'inverno - intorno al quale sono sistemate, le altre stanze.

Diversa, rispetto a Casa Vicens, è la distribuzione della luce nello spazio interno. Casa Vicens è, per un edificio delle sue dimensioni, relativamente povera di finestre e nelle stanze regna un'atmosfera di calda intimità. El Capricho al contrario è ricca di luce. Le pareti del salone centrale sono composte da ampie vetrate, interrotte soltanto dagli stipiti in legno. Ne risulta una sensazione di ampiezza dello spazio circostante, dove, le alte pareti del salone si ergono fino al sottotetto come a formare un unico ambiente, occupando anche una parte del mezzanino solitamente riservato alla servitù. Uno spazio che occupa due piani, quindi, che si sviluppa in altezza su tre diversi livelli.

Gaudí, abituato a seguire direttamente i lavori sul posto da cui spesso trova motivo di ispirazione, questa volta porta avanti il progetto in modo atipico, in quanto affida la direzione dei lavori all'amico Cristòfol Cascante i Colom. Ciò nonostante risulta abbia avuto descrizioni molto chiare sul luogo dove doveva sorgere l'edificio, poiché cura la definizione di alcuni dettagli strettamente connessi alla orografia del suolo¹³. Nel muro di sostegno Gaudí costruisce delle piccole colonne, che rivelano, nella parte

terminale, forti analogie con la torre a minareto che sovrasta l'ingresso principale di El Capricho.

La Finca Güell (1884 – 1887) - Nel 1883 Eusebio Güell acquista una tenuta alla periferia di Barcellona, tra Les Corts de Sarrià e Pedralbes e commissiona a Gaudì il progetto per l'ingresso. Per quanto la realizzazione di questo piccolo complesso che comprende delle scuderie, un maneggio e la casa del custode, sia contemporanea alla costruzione di Villa Quijano, il risultato è più sobrio, così come, lo stile mudejar, già sperimentato in Casa Vicens e in El Capricho, risulta qui più definito, meno rivisitato e dà l'idea di un uso originale degli elementi che si rivelano più fedeli allo stile di ispirazione. Nella tenuta Güell il disegno figurativamente astratto, dei muri perimetrali, è reso con un decoro uniforme con ornamenti chiari, a forma di semicerchio e non presenta alcun elemento floreale o animale come nei suoi due precedenti interventi, se non per il drago alato sul cancello d'ingresso¹⁴.

L'omogeneità della facciata, leggibile nell'adozione di toni e disegni uniformi, testimonia l'intenzione di Gaudí di dare un indirizzo sostanzialmente unitario al progetto, anche se composto da tre funzioni differenti. Gli interni sono un primo anticipo di soluzioni spaziali che verranno sperimentate nelle sue opere successive: le scuderie, ora sede della Reale Catèdra Gaudí, sono raccolte in un'aula rettangolare tagliata da un serie di archi parabolici trasversali che disegnano lo spazio ancor prima di definirlo: in questo spazio la luce non penetra in maniera diretta ma da lunette laterali e si riflette sul bianco dell'intonaco, inondando l'ambiente e restituendo tutta la mediterraneità dell'architettura.

Palazzo Güell (1886 – 1889) - Gaudí realizza il Palazzo Güell tra il 1886 e il 1888, quale seconda opera per il suo mecenate Eusebi Güell¹⁵. Gaudí, infatti, ancor prima di poter esprimere in forma concreta il suo potenziale artistico¹⁶, gode della fiducia del magnate catalano che è fermamente convinto del suo grosso talento, apprezzandone tra l'altro l'impegno sociale e il fervore nazionalistico. Dal canto suo Gaudí ammira in Güell quella rara combinazione di signorilità, ricchezza e benevola disposizione verso le classi meno abbienti¹⁷.

Le premesse iniziali del progetto, non sono tra le più favorevoli, in quanto Gaudí è costretto a confrontarsi con un lotto scomodo, disposto lungo una strada stretta e che

presenta inoltre delle dimensioni¹⁸ che mal si adattano ad accogliere un palazzo di città. Ciò nonostante egli progetta un edificio maestoso e, nello stesso tempo, accogliente ed elegante. Per Gaudì, Palazzo Güell rappresenta una importante occasione per sperimentare soluzioni strutturali e formali diverse ed offrire una dimostrazione del suo linguaggio e del suo modo di concepire lo spazio. Prima grande creazione dell'artista, in uno stile tra il gotico e il musulmano, il palazzo si articola intorno ad uno spazio centrale cavo, caratterizzato attraverso l'impiego di materiali inusuali. Il tutto è disegnato da giochi di elementi, di colori e di luci, sottolineando i contorni con ornamenti in legno e ferro battuto ed adottando per la prima volta, quale soluzione decorativa, superfici ricoperte con pezzi di ceramica variopinta.

E' un progetto a cui Gaudì lavora incessantemente ed in modo appassionato: si ha notizia che, soltanto per quanto riguarda il prospetto, Gaudí presenta non meno di venticinque varianti, optando in conclusione per una versione sorprendentemente sobria e rigorosa ove la facciata del palazzo, inserita tra due edifici, si specifica in una composizione lineare, che presenta quale unico elemento in rilievo la balconata sporgente al primo piano, che prosegue sui due lati oltre il secondo livello. Il rivestimento in lastre di pietra grigia, sottolinea la sobrietà del fronte, su cui risaltano due imponenti cancelli al piano terra, lavorati in ferro battuto e inseriti all'interno di due portali a sesto parabolico, ben differenti da quelli gotici o da quelli di influenza araba utilizzati precedentemente da Gaudì.¹⁹ Gli aspetti decorativi sul fronte sono pressoché inesistenti, se non per gli elementi in ferro, tra cui assume un ruolo di primo piano l'emblema della Catalogna, posto tra i due portali di ingresso, quale chiaro riferimento alle tendenze politiche del proprietario.

Sia l'esterno che lo spazio interno restituiscono un carattere di imponenza, ottenuto rafforzando le proporzioni degli elementi: i portali d'ingresso, ad esempio, sono evidentemente sovradimensionati rispetto alla facciata, costruendo nell'osservatore la percezione di un edificio di dimensioni ben maggiori di quelle reali. Analoga sensazione si ripropone percorrendo la rampa di scale che conduce al primo piano, dove al posto del cortile interno, è presente un salone che per quanto non presenti una superficie particolarmente estesa²⁰, si connota come uno spazio grandioso in virtù della sua incredibile altezza. E' uno spazio cavo che si sviluppa per tre livelli e su 17,5

metri di altezza, concludendosi con una cupola che funge da cassa acustica. Il salone, oltre ad essere la stanza designata ad accogliere gli ospiti, è anche concepita quale sala dei concerti, progettata da Gaudí per Güell che era un appassionato di musica, ove trovano posto le canne dell'organo, collocate nella parte superiore dell'ambiente, quasi a voler rendere arcana la melodia dello strumento.

Le superfici che delimitano lo spazio presentano delle fessure a forma di stella attraverso cui passa la luce, così da caratterizzare ulteriormente l'ambiente, di fatto già illuminato dalle aperture poste sui fronti. Non manca nemmeno un altare in questo interno davvero insolito che, concepito originariamente per scopi secondari, polarizza tutto il fervore entusiastico del binomio Güell-Gaudí, connotandosi quale anima dell'intero edificio. Le altre stanze infatti non fanno che da contorno a quello che costituisce il fulcro compositivo dell'insieme, intorno cui ruota tutta la costruzione.

Lo spazio dell'intero edificio è organizzato in verticale, secondo un percorso organico che dal piano terra si conclude sulla copertura: il tetto è un "tetto fantastico", che grazie alla fantasia dell'autore diventa uno spazio surreale, abitato da cupole e da camini di diverso colore ricoperti da ceramiche e maioliche multicolori. Anche le dimensioni degli ambienti variano, connotandosi le stanze del pianterreno con dimensioni minori rispetto al resto del palazzo, per conferire una sensazione generale d'imponenza.

Il palazzo si sviluppa su sei piani, articolati intorno al salone²¹, che termina in una doppia cupola sostenuta da archi parabolici e che è disegnato dalla presenza delle numerose colonne²² che incorniciano la sala e che si richiamano allo stile liberty negli elementi decorativi, stile riscontrabile anche nei pilastri a forma di fungo del seminterrato e nelle colonne in pietra levigata detta ad «occhio di serpente», ricavata da una cava dei Pirenei. L'insieme è decorato con esuberanza, grazie all'uso di materiali originali, impiegati in particolare negli spazi interni²³ ove sono presenti pavimenti in mosaico di ceramica. Le decorazioni rispecchiano lo stile di Gaudí ed esprimono la ricchezza e l'originalità del committente, che ad opera ultimata, vi colloca opere d'arte, mobili avveniristici, dipinti antichi ed elementi in ferro battuto in stile barocco.

Nell'atrio del piano principale, la luce che penetra dalle finestre viene filtrata ed attenuata da tre possenti archi

parabolici, sostenuti da colonne in pietra grigia, dove Gaudì rielabora in modo sostanziale lo stile gotico, conformando uno spazio che si pone in contrasto con i canoni tradizionali precedentemente utilizzati. Ad un esterno rigoroso, corrisponde quindi un interno sfarzoso, che Gaudì realizza fondendo elementi gotici, rococò, arabi ed egizi.

Varianti evolutive dello stile gotico

Assume un ruolo fondamentale nella formazione del giovane Gaudì la collaborazione con l'architetto Juan Martorell Montells (1833-1906), uomo di fede e progettista di chiese ed edifici religiosi neogotici. A tal proposito va detto che Gaudì si trova ad operare in un momento storico in cui tornano in auge i valori stilistici e figurativi del Medioevo e con essi un gusto neogotico che rinnega la semplicità della linea a vantaggio dell'ornamento. Ed è da Martorell, con cui collabora alla realizzazione di varie opere, che Gaudì deriva una predilezione per il neogotico dell'epoca, anche in virtù dell'attenzione che viene posta ai valori strutturali dell'insieme.

Dopo avere studiato le strutture gotiche, concepisce la maniera di perfezionare alcune soluzioni medievali progettando, alla fine del secolo XIX, una serie di opere nella linea del neogotico di Martorell. Nel 1880 decora le cappelle delle scuole delle suore in Sant Andreu della Colomabaia a Barcellona, con altari, ostensori e cori in stile neogotico, progettando anche la cappella della chiesa parrocchiale di Sant Fèlix di Alella (1883).

Nel 1887 progetta per il Vescovo di Astorga, Juan Batista Grau, un edificio da adibire a Palazzo Episcopale, che sarà poi ultimato da un altro architetto con un risultato diverso da quello originariamente previsto dal progetto. Mentre lavora ad Astorga gli viene commissionata una casa per abitazioni a Leon, la Casa de los Botines (1891-1892), situata nella piazza di San Marcelo e che verrà realizzata anch'essa in assenza di Gaudì e completata per quanto riguarda gli interni dopo la sua morte.

Tra il 1900 ed il 1902 progetta Villa Bellesguard in Calle de Bellesguard a Barcellona, su commissione della Familia Figueras realizzando anche in questo caso un progetto dove la rigida apparenza gotica che segna fortemente l'esterno, nasconde e delimita uno spazio interno omogeneo ed articolato ove sono presenti soluzioni strutturali innovative di grande interesse.

Palazzo Vescovile di Astorga (1887 – 1993) - Nel 1887, prima della conclusione del Collegio delle Teresiane, su commissione del vescovo di Astorga, Joan Baptista Grau, originario di Reus²⁴, Gaudì riceve l'incarico per la costruzione del nuovo Palacio Episcopal, da realizzarsi in sostituzione dell'antico palazzo distrutto da un incendio. Egli lavora al progetto del Palazzo Vescovile²⁵ che verrà poi realizzato ad opera delle sue maestranze tra il 1887 ed il 1893, dopo aver sottoposto il progetto per l'approvazione all'Accademia delle Belle Arti di San Ferdinando di Madrid, che richiederà alcune modifiche alle soluzioni neogotiche previste. Gaudì porterà avanti la realizzazione dell'opera solo fino alla morte del vescovo Grau e lascerà il cantiere, in seguito all'inasprimento dei rapporti con la diocesi, prima ancora di vedere realizzati l'ultimo livello e la copertura che verranno poi ultimati dall'architetto Ricardo Garcia Guerreta in modo difforme dalle sue direttive. A tal proposito, si ricorda che a seguito della modifica apportata alla struttura del salone, risultò impossibile la realizzazione della copertura che doveva illuminare il grande ambiente mediante alcune aperture. La modifica strutturale provocò infatti dei crolli e la conseguente sospensione dei lavori, che vennero poi ripresi alcuni anni dopo realizzando un salone cieco e privo di illuminazione naturale.

L'opera è in stile gotico e si distingue dal resto della città di Astorga che invece ha un carattere prettamente rinascimentale. Essa viene concepita da Gaudì come un castello costruito con robusti blocchi di granito e circondato da un fossato, connotandosi quale edificio monumentale, adatto ad ospitare un alto prelato della Chiesa. E' costituito da un blocco rettangolare fiancheggiato da torri cilindriche agli angoli: sulla facciata anteriore sporge un corpo centrale che corrisponde alla sala del trono, mentre sulla facciata posteriore è leggibile un altro corpo, costituito dalla cappella e dalle sue absidi con tre absidiole. Nonostante i numerosi cambiamenti di piano della facciata, la composizione non perde la sua continuità, per la presenza negli angoli delle torri cilindriche. Il suo sviluppo in volumi verticali conferisce al tutto un aspetto leggero ed elegante, sebbene la lavorazione quasi uniforme della pietra e la scarsa accentuazione degli spessori delle aperture producano una certa monotonia.

All'interno, tutti i locali si sviluppano intorno ad un salone centrale, che doveva essere illuminato, all'altezza della copertura, grazie alla luce filtrata da alcuni abbaini di forma triangolare. Nel progetto di Gaudí, questi abbaini erano di stile morèesco, così come i capitelli della cappella, rifiniti nella parte superiore in forma di stalattiti. La concezione moresca permane anche nella maggior parte dei finestroni a forma di mitra, eseguiti con pietre sovrapposte e degradanti, che seguono un profilo parabolico, essendo disposte in modo da aggettare l'una rispetto all'altra, conformando un "finto arco" il cui funzionamento non è per mutuo contrasto, ma per gravità. Gli spazi interni e le decorazioni di ispirazione Gaudiniana interpretano il gotico trasfigurandolo: le pareti sono intonacate ed incise a graffito, le volte sono segnate sugli spigoli da motivi realizzati in ceramica invetriata e i capitelli hanno forme bizzarre di ispirazione vegetale. In questo edificio non si riscontrano volte dal profilo parabolico, circostanza probabilmente dovuta alle modifiche apportate al progetto ai fini della sua approvazione presso la Reale Accademia di San Ferdinando. Malgrado l'assenza di tale tipo di volte, gli archi presenti sono straordinariamente acuti, in contrasto con la scarsa altezza delle esili colonne che li sorreggono; ciò conferisce una fisionomia singolare all'opera e nello stesso tempo assicura grandi vantaggi di stabilità alla costruzione.

Collegio delle Teresiane (1888 – 1889) - Nel 1889 su incarico di Enrique de Ossò, fondatore dell'Ordine Teresiano, progetta il nuovo Collegio di Santa Teresa di Gesù in Calle de Ganduxer Sant Gervasi, dando luogo ad una delle sue opere più complesse ed elaborate. Nei desideri del committente l'edificio doveva essere bello, poco costoso e ricco di simboli che avrebbero dovuto ricordare la figura di Santa Teresa D'Avila.

Assecondando i desideri del suo committente, uomo di chiesa molto diverso dai suoi ricchissimi mecenati che richiede per il progetto austerità e rigorosa semplicità, Gaudí realizza un'opera straordinaria, ove la povertà dei materiali usati, che disegnano l'involucro esteriore, si contrappone alla ricchezza architettonica racchiusa al suo interno.

Quattro ordini di archi in facciata, a cui corrispondono altrettanti archi all'interno disposti in corridoi che attraversano l'intera lunghezza dell'edificio, creano un

percorso che attraversa pozzi di luce dove pilastri e archi hanno forma di catenaria, su cui sono leggibili i mattoni.

Il prospetto, interamente in mattoni, rafforza il carattere gotico dell'insieme, disegnando un volume compatto con guglie angolari coronate da croci a quattro braccia che d'ora in poi ritroveremo in gran parte delle sue opere, vere e proprie sculture geometriche che celebrano l'ordine Carmelitano. Oltre alle guglie, l'ingresso rompe la prismaticità del volume, connotandosi come una scatola finemente traforata con un arco parabolico chiuso da un cancello di metallo forgiato che con il cancello del Drago alla Finca Güell rappresenta un'altra opera di scultura in ferro. Inoltre è presente un piccolo volume sul retro creato dallo spostamento della cassa delle scale al quale è addossato un volume più basso. La copertura ha una merlatura coronata da berretti dottorali in ceramica invetriata intervallata da balaustre con al centro la "T" di Santa Teresa. Ogni merlo ha delle feritoie per la ventilazione della terrazza, ricordando così i comignoli di Palazzo Güell. Sia all'esterno che all'interno si riscontrano elementi dell'architettura moresca, come gli archi a forma di mitra e le mensole di mattoni che creano effetti particolari in un nuovo stile che non rappresenta più una rivisitazione del gotico, ma una vera e propria reinvenzione. Gli interni sono caratterizzati da una "semplice complessità", dove i cromatismi dei mattoni ed il bianco dell'intonaco sono miscelati magistralmente con la luce: Gaudì disegna e dipinge nello spazio trame, tessiture, strutture modulando varie misure di ladrillos.

Gaudì in realtà non costruisce uno spazio, ma uno stato emotivo, non vuole lasciare all'osservatore una sua interpretazione dei luoghi, ma, a seconda delle architetture che costruisce, vuole infondere sensazioni diverse, giocando con la luce e lo spazio.

Casa los Botines - Casa Fernandez Andres (1892 – 1894)

- Nel 1891, mentre era in costruzione il Palazzo Episcopale di Astorga e si erano appena conclusi i lavori per il Palazzo Güell e per il Collegio delle Teresiane Gaudì riceve l'incarico da Simon Fernandez e Mariano Andrei, due fabbricanti di tessuti di León per realizzare, al centro della città, un grande edificio a carattere commerciale. Casa Fernández Andrei, poi chiamata Casa de los Botines - dal secondo nome del commerciante catalano di stoffe all'ingrosso Johan Homs Botinas, antenato di coloro che avevano commissionato l'opera - ,

verrà costruita tra il 1892 e il 1894. Per la sua realizzazione Gaudì richiede la presenza di muratori ed artigiani catalani, guidati da un capomastro di sua fiducia, Claudio Alsina, presente già nella costruzione di Casa Vicens e nel cantiere della Sagrada Família. Tale circostanza crea un forte disappunto non solo tra le maestranze locali, ma anche tra gli stessi progettisti che di conseguenza, criticano dell'opera sia gli aspetti formali che quelli strutturali. L'edificio, situato nella Plaza de San Marcelo di León, si trova nei pressi della cattedrale ed occupa un intero lotto urbano di forma trapezoidale. Lo spazio interno dell'edificio è articolato in relazione alle diverse funzioni che vi hanno luogo: in particolare al piano interrato e al piano nobile sono presenti gli uffici e il magazzino dei tessuti, mentre al primo piano sono previste le residenze dei proprietari; al secondo e terzo piano sono presenti quattro appartamenti e sopra una mansarda.

La configurazione esterna è fortemente segnata dalla presenza di torri angolari, mentre le superfici in granito lavorate a bugnato rustico e il fossato che separa la costruzione dai marciapiedi, conferiscono al tutto l'aspetto di un castello feudale.

Il prospetto di Casa Los Botines è scandito da fasce orizzontali, poste in risalto da gronde con andamento continuo, che coprono gli spigoli in rilievo dei muri ai due piani inferiori, conformando un massiccio zoccolo che contrasta con le linee verticali delle torri angolari, sorrette da un aggetto, e quelle degli abbaini e dei camini che formano dei merli. La copertura è a due spioventi realizzata con tegole di lavagna, mentre le torri angolari sono a cuspide gotica, sempre rivestite in lavagna. Il portale principale termina con un arco lobato e con un'opera in ferro battuto che reca nel timpano il nome dei proprietari; sopra l'ingresso c'è una statua di san Giorgio²⁶ in posizione eretta, che sovrasta il drago con la lancia, uno dei temi preferiti da Gaudì.

E' evidente l'omaggio di Gaudì alla città di León, che ne rafforza con questa architettura il carattere neogotico: infatti con la sua presenza si impone sul piano figurativo su tutte le altre costruzioni della piazza, conferendo un tono decisamente medievale alla città, molto legata alla sua cattedrale.

Villa Bellesguard -Casa Figueras (1900 – 1909) - Tra il 1900 e il 1902 Gaudì progetta per una sua entusiasta ammiratrice, dona Maria Sagués, vedova di Figueras, una

grande villa, Villa Bellesguard, detta anche Casa Figueras, situata a Barcellona, in Calle Bellesguard al numero 46. Gaudì Realizza l'opera in forme liberamente neogotiche, inglobando nella costruzione i ruderi delle torri di un palazzo medievale, residenza estiva dell'ultimo re di dinastia catalana, Martin I di Aragona el Humano, morto nel 1410. Ed è nel ricordo della gloria del medioevo e delle gesta del re che Gaudì delinea un progetto che si caratterizza per l'originale interpretazione del gotico civile e che si distingue in modo evidente dall'austerità del Collegio delle Teresiane.

Proprio in virtù del nome dell'originaria residenza – Bellesguard-, Gaudì nel configurare il progetto tiene conto del panorama che si può ammirare dalla collina su cui è posto l'edificio, rivolto alle pendici del Tibidabo ed all'intera città: in tal senso, interpreta tutta la parte superiore della casa come un "mirador", luogo da cui osservare il paesaggio, così come aveva indicato il poeta Bernat Metge, segretario del re Martino I, che aveva dato quel nome alla residenza reale per il panorama che vi si poteva godere.

Il tipo medievale a cui si ispira anche per questa costruzione è il "castillo", ma a differenza del Palazzo episcopale di Astorga e della Casa de los Botines, tutta la composizione si distingue per il carattere per certi versi fiabesco, stilisticamente indefinito.

La casa si imposta su di una pianta quadrata di circa 15 metri di lato, presentando due corpi aggregati, uno nella zona dell'ingresso ed un altro corrispondente alla torre del belvedere: il suo sviluppo verticale disegna un volume compatto di forma pressoché cubica, composto da più livelli che si intrecciano nello spazio interno e che si denunciano all'esterno attraverso bucatore di diversa dimensione e forma. Una guglia, posta sulla torre del belvedere, conclude la composizione, recando in sommità una croce cosmica a quattro bracci²⁷, decorata con mosaici in vetro colorato e orientata secondo i quattro punti cardinali. Un rivestimento in pietre irregolari di ardesia locale in quattro tonalità - grigio scuro, verde, marrone e giallo chiaro- riveste tutto il prospetto, conferendo alla costruzione un colore non uniforme, con diverse gradazioni che si amalgamano al luogo dove sorge.

La struttura portante è in mattoni pieni o ladrillos utilizzati anche per le volte che coprono alcuni ambienti interni ove l'insieme risulta caratterizzato da una forte plasticità e dalla continuità con la quale Gaudì risolve la nervatura

portante della struttura, che ingloba la parte sostenuta, punto di passaggio e sostegno in un unicum strutturale.²⁸

Gaudí non finirà questa opera che sarà affidata da lui stesso a Domenech Sugranyes, che completerà l'apparato decorativo.

Anche questo edificio costituisce un esempio significativo dell'estro di Gaudí: il suo ambiente interno si connota per una grande plasticità per quanto inserito in una apparente configurazione in stile gotico.

La natura come fonte di ispirazione

Corrisponde al periodo più creativo di Gaudí quando materializza le sue idee in un'architettura pienamente ispirata alla natura.

Riflettendo sul fatto che in natura non esiste la linea retta né il piano ma, invece, sono presenti un'immensa varietà di forme curve, sente l'esigenza di modificare il suo modo di operare e piuttosto che proiettare gli elementi della sua immaginazione sul piano del foglio per controllarne la forma, si rivolge innanzitutto alla natura come fonte di ispirazione, verificando le forme direttamente nella terza dimensione mediante la costruzione di ogni tipo di modello, realizzato in legno, gesso, argilla, d tessuto metallico, cartone bagnato e anche filo di ferro.

L'amore di Gaudí per la natura si riflette in un'attenta ed ingenua osservazione della forma delle piante, degli animali e delle montagne, ammirandone la bellezza e comprendendo che la natura non ha finalità estetiche, bensì funzionali, perché l'obiettivo profondo non è quello di realizzare opere d'arte, bensì organismi utili alla crescita e alla riproduzione dalle specie. Giunge così alla conclusione, che cercando la funzione, si arriva alla bellezza e che se si cerca la bellezza si arriva alla filosofia, l'estetica o la teoria dell'arte.

Tra le opere più strettamente legate alla natura vanno menzionate le cantine Güell (1895-1897), nelle coste di Garraf, dove realizza un edificio con la pietra del posto che concilia perfettamente con l'ambiente roccioso della costa, la Casa Calvet (1898-1899), il Park Güell che è l'opera ove si rende in modo più evidente il concetto naturalista e paesaggista dell'architettura di Gaudí, dove egli adatta le forme delle strade all'orografia del terreno, progettando viadotti per non modificare l'assetto del terreno originale. Costruisce con pietra del posto senza

levigarla, utilizzando rocce di diversi colori, distribuendole in modo appropriato lungo tutto il recinto. Le case Batlló, 1904-1906, e Milà (1906-1912) sono il punto culminante della sua architettura naturalista. La prima, rivestita con decorazioni di forme organiche di ceramica vitrea di vari colori e la seconda, col suo aspetto di scogliera, sembrano simboli del mare e della terra. Altre dimostrazioni di questa maniera di procedere si trovano nelle vetrate della cattedrale di Maiorca (1903-1914), nella Resurrezione di Cristo a Montserrat (1903-1916) ed in altre opere minori.

Casa Calvet (1898 – 1900) - A detta dello stesso architetto, Casa Calvet realizzata tra il 1898 e il 1904 al numero 48 di Calle de Caspe, rappresenta la conclusione di una ricerca compositiva fondata sull'interpretazione degli stili, dal romanico al mudejar, al gotico, al barocco. Questa elegante casa barocca, premiata nel 1900 dall'Ayuntamiento di Barcellona con il primo premio per essere l'edificio più pregevole, originale, funzionale e tecnologicamente moderno tra quelli costruiti nella città per quell'anno, viene commissionata a Gaudì dai figli dell'industriale tessile Pedro Martí Calvet, con la richiesta di prevedere un deposito, dei magazzini, un appartamento padronale e sei appartamenti da affittare. Gaudì nel progetto si attiene scrupolosamente alle indicazioni richieste, nonché alle direttive per l'edilizia residenziale imposte dal piano per l'ampliamento di Barcellona, redatto dall'ingegnere Idelfonso Cerdà nel 1859, che aveva previsto che gli edifici residenziali dovevano essere realizzati sul bordo dell'isolato, occupando uno spazio quadrilatero e lasciando sul retro lo spazio per il giardino. La facciata è tutta in pietra lavorata e nella parte bassa la composizione è fortemente segnata dalle decorazioni del piano basamentale e dalla presenza di una sorta di bow-window al primo piano posto in asse alla facciata. La parte alta dell'edificio si articola su due allineamenti verticali, contrassegnati da balconi trilobati posti in asse e da due elementi di coronamento curvilinei da cui sporgono degli originali balconcini, nei quali un unico foglio di ghisa forma parapetto e mensola. Sulla sommità di questi coronamenti curvilinei, sono collocati due elementi atti a sostenere due croci metalliche. Il bow-window al primo piano si presenta ricco di raffinati elementi decorativi, ponendosi quale integrazione tra il piano basamentale e il secondo piano e fondendo in un motivo decorativo

continuo le aperture ai diversi piani. La struttura dell'edificio è di tipo tradizionale con pareti perimetrali esterne in pietra e pareti interne in mattoni pieni, ambedue portanti; le coperture dei piani destinati a magazzino sono realizzate con solai sostenuti da lunghe travi metalliche, mentre i solai dei piani a destinazione residenziale sono realizzati con voltine in laterizio, appoggiate su travetti in ferro e coperti da cassettoni in legno.

Gaudì sopprime qualsiasi elemento medievale o gotico presente nelle altre sue opere, tendendo maggiormente in conto delle possibilità offerte dal barocco e disegnando all'interno spazi caratterizzati da una forte plasticità. La scala, con archi sorretti da colonne tortili di granito artificiale armato, comunica con i cortili annessi mediante triplici aperture arcuate. Anche i dettagli della scala costituiscono motivo di grande interesse, come le panche, rientrate rispetto al filo del muro per non ridurre la superficie dei pianerottoli, le protezioni dell'ascensore e le grate delle porte dei piani, la ringhiera e i corrimano di legno. La casa è ricca di dettagli e di oggetti disegnati da Gaudì per i Calvet, come l'arredo in legno di rovere dalle forme organiche.²⁹

Per questa casa, si può leggere in un volume pubblicato nel 1897 uno dei più importanti riconoscimenti a Gaudì da parte dell'architetto Domenèch y Montaner "... *la sua arte è puramente individuale e si definirà senza lasciar seguaci; ne crediamo che egli si sia proposta di fornire un prototipo, malgrado che ciò sembrasse promettere una delle sue opere (appunto casa Calvet); ...ogni suo progetto risponde ad un'ideale artistico, e alla soluzione di essa la sua animasi dedica interamente, senza concessioni alla critica metodica e riflessiva, ne soggezione alcuna agli ostacoli pratici ed economici. Non appare strano, perciò, che i progetti da lui concepiti siano tanto suoi, anche quando contengono reminiscenze di stili storici...*"³⁰.

Park Güell (1900 - 1914) - Don Eusebi Güell I Bacigalupi, al ritorno di uno dei suoi viaggi in Inghilterra, dove assiste al dibattito sulla città-giardino e sui suoi principi fondativi di integrazione tra città e campagna, vuole realizzarne un prototipo per la borghesia catalana, costruendo su un terreno di sua proprietà, alla periferia di Barcellona, una sua città-giardino.

Nel 1900 chiede a Gaudì un progetto generale per una città-giardino su un'area di 15 ettari, sul fianco della

Muntanya Pelada, chiamata così perché privata della vegetazione mediterranea, con un terreno sassoso e arido. L'architetto catalano suddivide la parte centrale dell'appezzamento in sessanta lotti triangolari edificabili per un terzo della superficie e tutti esposti al sole. Güell, mette in vendita questi stessi lotti, prima della costruzione delle abitazioni, ma dopo aver provveduto a dotare l'area dell'impianto idraulico, elettrico e di illuminazione e delle strade.

Gran parte dell'area viene destinata ad un parco dotato di attrezzature pubbliche: un mercato, una cisterna per l'acqua, una chiesa e una piazza, ma l'ipotesi di una città-giardino non raccoglie consensi e interesse da parte dei catalani per cui vengono venduti solo due lotti dei quali uno viene acquistato da Gaudì per realizzarvi un'abitazione tipo.

Il fallimento dovuto alla eccessiva restrizione operata all'interno del parco e al disinteresse della borghesia ormai orientata ad occupare l'ampliamento della città di Barcellona, lascia l'intervento urbanistico privo di abitazioni, mentre gli spazi comuni vengono organizzati da Gaudì e subito adoperati per spettacoli ed incontri all'aperto. Questo intervento mostra l'impegno sociale dell'architetto³¹, che di comune accordo con Güell non vuole costruire un parco privato, ma semplicemente uno spazio recintato per dare alla gente del posto l'impressione di un luogo protetto e sicuro.

Ai lavori del parco collaborano con Gaudì anche alcuni architetti suoi amici, Jujol, autore del lunghissimo dedale sinusoidale e Berenguer, forse anche Rubiò, mostrando un altro significativo aspetto che contraddistingue la produzione di Gaudì che dà luogo ad opere che nascono dal genio creativo del suo inventore, ma che per la realizzazione hanno bisogno di più saperi, investendo varie discipline come ad esempio la scultura. Il parco dimostra la straordinaria inclinazione di Gaudì per l'architettura paesaggistica, le sue conoscenze di botanica, introducendo infatti nelle aree libere, arricchendone la vegetazione, pini, carrube, querce e palme. Non livella parti della montagna, ma adattando la sua architettura al luogo, per questo motivo costruisce strade a forma di viadotti sorretti da colonne inclinate che generano nella loro ripetizione straordinari percorsi e scorci di notevole impatto visivo, che sembrano scavati nella montagna. Supera un dislivello presente nel parco, dove è l'entrata, con una imponente scalinata rivestita in ceramica con la

tecnica del trencadís. La scala è interrotta in tre tratti, tra le due rampe lascia degli spazi dove colloca tre fontane tra cui famosissima quella dell'iguana, che per alcuni è lo stesso drago rappresentato nel cancello della Finca Güell a guardia del giardino: “[...]bisogna presupporre dietro ciò che appare alla superficie un semplice divertimento, un significato più profondo e per lo più simbolico. Il drago rappresenta Pitone, il custode delle acque sotterranee; con questo Gaudí allude a ciò che non si vede, ma che è di immensa importanza: dietro il drago si trova una cisterna di 12.000 litri per la raccolta dell'acqua piovana. In questo modo l'acqua piovana viene incanalata e raccolta per l'irrigazione del terreno idricamente povero.”³²Sotto la piazza, che nella composizione rappresenta il teatro greco, costruisce una sala ipostila con colonne doriche di colore ocra, reinventandone lo stile, accentuandone le caratteristiche e dando a questi sostegni anche la funzione di canalizzatori ³³: esse infatti sono cave all'interno raccolgono l'acqua piovana convogliandola nella cisterna che alimenta tra l'altro anche le fontane che servono come valvole di scarico. Questa sala ipostila è formata da ottantasei colonne, che sostengono una copertura costruita con piccole cupole che si appoggiano a travi leggermente ricurve, il tutto rivestito di ceramica trencadís. La piazza è in terra battuta e lungo il perimetro che la delimita, è presente una lunghissima panca che si snoda sinuosa come un serpente, sempre rivestita con pezzettini di ceramica e raccordata al fregio della sala sottostante: nel rivestimento della panca, Gaudí inserisce anche simboli religiosi e catalani che però vanno perduti nel restauro del 1989. Il Park è recintato con un muro alto 3.80 metri, costruito con varie pezzature di pietra e termina con una calotta arcuata, rivestita da un mosaico di ceramica bianca e marrone. Questa soluzione oltre a dare al muro una sinuosità che lo rende visivamente plastico, lo protegge dagli agenti atmosferici, e protegge il parco dai malintenzionati che non possono scavalcarlo perché la ceramica rende il muro troppo liscio per appigliarvisi. Sette sono i punti di accesso che permettono l'entrata al parco, di cui l'ingresso principale ha ai due lati due costruzioni fiabesche che hanno una funzione puramente estetica.

Casa Battlò (1904 – 1906) - Nel 1904, simultaneamente ai lavori per la Cattedrale di Maiorca e del Park Güell, Gaudí insieme all'amico imprenditore Josè Bayò Font che costruirà anche Casa Milà, riceve l'incarico di ristrutturare

un edificio di modeste dimensioni, lungo il Paseo de Gràcia, (1904-1906). Josè Bayò Batlló i Casanovas affida a Gaudí la trasformazione della casa al numero 43 su quella che all'epoca era l'arteria più importante di Barcellona. Su questa strada si realizzeranno in questo periodo le opere più significative del Modernismo Catalano e proprio sullo stesso isolato, che sarà additato come l'isolato della discordia, tre architetti costruiranno le loro opere più belle, Gaudí con casa Batllò, Joseph Puig I Cadafalch con casa Amatller e Domenech i Montaner con casa Lleo Morera.

Il ricco imprenditore tessile Batllò vuole abbattere il vecchio edificio neoclassico ed edificarne uno nuovo, ma su indicazione di Gaudí si procede ad una totale ristrutturazione. Geniale l'intuizione dell'architetto, che ridisegnando le due strette facciate, quella sulla strada e quella sul retro, reinvesta lo spazio, dando vita ad una delle sue opere più ammirate. Egli modifica integralmente il piano terra ed il piano rialzato - per i quali progetta anche l'arredo- aggiunge le cantine e unifica i due cortili interni, aumentando così la quantità di luce. Sul prospetto principale modella i balconi con lastre che fungono da mensola e le ringhiere con piastre ricurve di ghisa che sembrano maschere di carnevale. Non ci sono linee rette, tutto è ondulato: dal tetto alla facciata, una successione di curve si rincorre senza sosta, culminando nella copertura che per alcuni è il cappello di un arlecchino e per altri il dorso di un drago dormiente, dalla forma e dal rivestimento a scaglie di ceramica invetriata colorata.

L'ingresso è ubicato su un lato della facciata: di fronte si trovano la porta e la scalinata di accesso al piano principale, destinato al proprietario e, lateralmente, inizia la scala che conduce ai piani superiori, ciascuno dei quali è diviso in due abitazioni d'affitto.

Dalla strada si accede ad un atrio dove è una scala che conduce al piano principale e ad un'anticamera dove sulla destra c'è un camino fiabesco che crea un luogo a sé stante; dall'anticamera si arriva nel salone, dominato dalla cappella. Questo salone comunica con le sale laterali mediante porte a fisarmonica che, aperte, creano uno spazio fluido, che si sviluppa per l'intera larghezza del lotto, illuminata da una vetrata continua. In mezzo al corridoio, verso la facciata posteriore, si apre la sala da pranzo, mentre ai lati si collocano le camere da letto. Fra i due corridoi, che ricevono luce dai cortili interni e dalla scala, si trovano altre camere da letto e i locali con i

servizi igienici; dalla sala da pranzo si accede alla terrazza, ricca di vegetazione ove è presente un grande pergolato parabolico. “[...]Hanno forma parabolica anche gli archi dell'attico, le armature dei lucernari e le aperture delle tribune della facciata, le quali somigliano a bocche bloccate da stuzzicadenti inchiodati fra le labbra...”³⁴

Ai piani superiori si trovano gli appartamenti in affitto che mantengono la distribuzione classica, essendo state operate modifiche solo in facciata.

Come in tutte le opere di Gaudì, i dettagli sono degni della massima attenzione, come ad esempio nei camini del terrazzo, ma soprattutto nell'invenzione del gioco di luce operato nel cortile interno dove modula l'illuminazione usando il colore delle ceramiche, che vanno dal bianco al celeste chiaro al blu intenso, man mano che si va verso l'alto, per culminare in un'esplosione di colori. Per lo stesso motivo, le aperture interne hanno ampiezza diversa a seconda del piano, più grandi nei piani bassi, più piccole in quelli alti. Gli archi parabolici attraversano tutta la copertura, con aperture che somigliano a branchie di pesce che permettono alla luce e all'aria di circolare all'interno della lavanderia posta sulla terrazza e che in virtù delle soluzioni adottate si trasforma in un ambiente quasi mistico. In facciata è presente una torretta con copertura in ceramica invetriata, sormontata da una croce a quattro braccia, visibile anche dalla terrazza. Gaudì inizialmente avrebbe voluto collocare questa croce al centro, scegliendo poi di spostarla e creando un balconcino che fa da raccordo con la casa Amatller.

L'intera costruzione sembra nascere nel basamento di pietra grigia da un modellato fluido e ondulato, conformando una serie di bocche di giganti che delineano uno scenario marino che segna l'ingresso con piastrelli lavorati che hanno forma di ossa.

Dopo la pietra del basamento una infinità di dischi e tessere colorate rivestono tutto il fronte.

Questa facciata è riconosciuta da tutti gli studiosi di Gaudì come la massima espressione³⁵ del suo talento, dove la luce, il colore, i materiali, il rapporto tra interno ed esterno dell'edificio rappresentano un *unicum vibrante*³⁶ al continuo cambiamento della luce del giorno.

Casa Milà -La Pedrera (1906 – 1910) - Poco distante da Casa Battlò, sul Paseo de Gràcia³⁷ e sul lato opposto della strada, è situata casa Milà, con una mole che si estende per tutto il lato angolare dell'isolato e per un buon tratto di

Calle Provenza. Gaudì riceve l'incarico per il progetto di questo edificio dai coniugi Milà nel 1906, sorprendendo la comunità barcellonese con una costruzione che non ha uguali nella storia dell'architettura, pur avendo già raggiunto altissimi livelli nel progetto di casa Battlò ed *“è quindi difficile immaginare una ulteriore libertà espressiva rispetto all'architettura tradizionale, una maniera ancora più anarchica e sontuosa della sua fantasia creativa. Con questa impresa Gaudì portò alla perfezione il suo stile”*.³⁸

Se nel Park Güell e nella Cripta della Colonia Güell Gaudì integra le sue opere accostando alla natura una seconda natura, nel progetto di casa Battlò e di casa Milà sublima queste idee iniziali, configurando pure forme artistiche. In tal senso, la facciata di casa Milà evoca infatti la superficie di un mare mosso, una scogliera modellata dai flutti e dal vento o, come la interpreteranno i barcellonesi, una cava. «La Pedrera» secondo il nome assegnato a questo edificio, è rivestita con sottili lastre di pietra calcarea di Vilafranca ed è realizzata con una quantità così limitata di ferro da costituire motivo di perplessità in molti tecnici. Il progetto sottende una certa avversione per il nuovo, richiamando implicitamente l'immagine di un riparo primitivo, di una caverna primordiale ed evocando al tempo stesso un futuro più o meno prossimo.³⁹ Inoltre casa Milà reca in sé i cinque punti che saranno poi celebrati e codificati da Le Corbusier, dalla pianta libera su pilotis -avendo casa Milà una struttura intelaiata per consentire la movimentazione delle masse in facciata- al tetto di copertura che diventa spazio compositivo che Gaudì disegna collegando l'estradosso degli archi parabolici che coprono la mansarda con differenti altezze e popolando questo giardino di pietra con sculture alla Henry Moore che sembrano guerrieri che abitano uno spazio surreale.

Nella progettazione considera una innumerevole quantità di fattori ambientali e funzionali, quali la distribuzione della luce che arriva fino al piano terra grazie alla presenza di due grandi cortili che garantiscono anche l'areazione delle abitazioni che coprono superfici estese. Inoltre disegna una rampa di collegamento con il piano interrato - ove prevede un parcheggio per le carrozze- immaginata come un elicoide che si conclude ai piani dei diversi appartamenti. Con le sue innovazioni Gaudì fa scuola agli architetti di Barcellona che utilizzano queste idee nei loro progetti, anche se - in particolare la rampa per le carrozze - sarà un ulteriore motivo di sarcasmo da parte della stampa

e della popolazione, rappresentando nelle caricature dell'epoca una casa Milà come garage per dirigibili. L'abitazione rompe l'angolo non prendendolo assolutamente in considerazione, modellando l'edificio secondo una curva che ricorda la sinuosa panchina del Park Güell. In casa Milà tutto è un continuo, Gaudì fa della pietra quello che vuole, riesce a modellarla come pasta morbida, fa dell'architettura una enorme scultura, riesce a creare forme che solo più tardi gli architetti più famosi riusciranno a fare con il cemento.

La sinuosità della facciata crea delle aperture con orientamenti diversi che per la loro notevole ampiezza, riducono considerevolmente le pareti, segnando il prospetto con un gran numero di finestre. I cortili e la struttura di pilastri consentono una distribuzione interna dello spazio flessibile che si adegua ai desideri degli inquilini; inoltre, in caso di necessità, sarebbe stato possibile modificare senza difficoltà la destinazione dell'edificio, *«Non mi stupirebbe che in futuro questa casa fosse convertita in un grande albergo, per la facilità con cui è possibile cambiare la distribuzione dei locali e per il grande numero di bagni»*.⁴⁰

Nel progetto originale il basamento della Pedrera costituisce il contesto entro cui collocare alcuni riferimenti iconografici religiosi, quale ad esempio la Vergine Maria con due angeli all'interno di una nicchia: ma la violenta rivolta anticlericale verificatasi a Barcellona in quel periodo⁴¹ induce i coniugi Milà a respingere questa soluzione. Gaudì che per ben due volte riesce a spuntarla col comune presentando un progetto ove l'altezza dell'edificio non rispetta i limiti e l'invasione da parte del prospetto sulla strada, non riesce invece a convincere i Milà, spingendolo ad abbandonare il cantiere. Rimangono solo tre iscrizioni religiose in rilievo sulla facciata, visibili anche dalla strada.

In contrapposizione con la facciata, negli interni Gaudí evoca di preferenza impressioni e temi marini: per i pavimenti disegna delle belle mattonelle esagonali, verde chiaro, con lumache di mare leggermente in rilievo; sui soffitti riporta disegni di polipi e di elementi di flora marina, su superfici ondulate di acqua increspata dal vento, o ancora disegnando mulinelli e riccioli di schiuma sulla spiaggia⁴².

Nella mansarda⁴³ una serie di archi costruiti alla maniera catalana, variano nell'ampiezza a seconda della luce che coprono, disegnando un movimento a gradini e conferendo

allo spazio interno un carattere che ricorda quello del Collegio delle Teresiane, determinato da una successione di archi parabolici che sottolineano ancora una volta la misticità dell'architettura Gaudiana.

La spazialità delle superfici rigate.

Gaudí non comprende come gli architetti possano fondare la progettazione sulla semplice geometria della retta, sul piano e sui solidi regolari, in considerazione del fatto che tali forme o non esistono o sono molto rare in natura. L'obiettivo che persegue in particolare negli anni della maturità è quello di imitare la natura che crea strutture straordinarie con elementi fibrosi che costituiscono il sostegno del tutto, delineando una geometria di linee nello spazio, che formano quattro tipi di superfici, presenti in natura, ma poco utilizzate dagli architetti, che sono gli elicoidi, i conoidi, gli iperboloidi ed i paraboloidi iperbolici.

L'applicazione della geometria rigata e dell'arco catenario, altra configurazione riscontrabile in natura, si ritrova continuamente nell'architettura di Gaudí, ma in particolare è presente nelle sue opere più significative. Si tratta del piccolo edificio per la sistemazione delle Scuole Provvisorie e del Tempio della Sagrada Familia.

In merito alle Scuole provvisorie, Gaudí riceve l'incarico per il progetto nel 1909, realizzando successivamente un corpo di fabbrica con una copertura di volte in muratura inclinate ed ondulate nei muri, composte da due conoidi, uniti su una delle direttrici.

Tuttavia, è nel Tempio della Sagrada Familia che, tra 1916 e 1926, Gaudí porta a compimento le sue riflessioni, attraverso uno sviluppo del pensiero geometrico e della sua traduzione in materia, verificando la struttura delle forme mediante modellini di gesso a varie scale⁴⁴. Lo studio del modello distrutto nel 1936 e ricostruito a partire dal 1939, attualmente esposto nel museo del Tempio, permette di comprendere la complessità degli studi operati per la realizzazione di un'opera che nel corso dei lavori si trasforma in un'autentica scuola di architettura nella quale lavorano e studiano architetti di diverse nazionalità.

La reclusione di Gaudí nella Sagrada Familia, senza volere accettare altri incarichi, si spiega in considerazione della sua volontà di portare avanti lo sviluppo di una teoria geometrico - naturalista riferita all'architettura, garantendosi la continuità dei principi da perpetrare nella

sua magna opera, aprendo in tal modo la strada alle future generazioni di architetti.

Gli ultimi segni concretizzati

Lo stile ultimo di Gaudì è leggibile nelle opere realizzate all'interno del Tempio della Sagrada Familia, che costituisce in sé stesso il laboratorio di soluzioni e di metodi fondati sull'utilizzo della geometria rigata e sull'equilibrio delle strutture.

Ma il processo per arrivare a queste forme utilizzate nel periodo finale della sua vita, prende avvio tempo prima, in altri due progetti che, per quanto non realizzati, rivestono un carattere di grande interesse.

Nel 1892, il marchese di Comillas affida a Gaudì il progetto di un complesso per le Missioni Cattoliche Francescane a Tangeri (Marocco), all'interno del quale si prevedeva la realizzazione di una chiesa, di scuole e di un ospedale. Gaudí progetta il complesso nel tempo di un anno, ma l'idea viene abbandonata dai francescani che considerano troppo lussuoso e grande l'edificio, che doveva avere sessanta metri di altezza nella sua torre centrale ed una pianta quadrilobata con assi di 60 x 60 m.

I muri inclinati, le finestre di forma di iperboloidi e le torri in forma di paraboloidi di rivoluzione, non verranno mai realizzati, ma le forme pensate per le torri di Tangeri saranno poi applicate nella facciata della Nascita della Sacra Familia a partire da 1903.

L'altro progetto⁴⁵ degno di nota è del 1908 e concerne il progetto di un albergo per la città di New York. Gaudí immagina un edificio di quasi 300 metri di altezza, recante un profilo a forma di catenaria, previsto al fine di ottenere un perfetto equilibrio della struttura.

Questi due progetti, per quanto non realizzati, costituiscono l'occasione per portare avanti la sua ricerca in merito alle forme della struttura, ricerca che troverà esito nelle forme definitive della Sagrada Familia. L'eleganza delle torri del progetto di Tangeri e la colossale audacia del progetto per New York, costituiscono infatti un campo di sperimentazione grazie al quale Gaudí concepisce la struttura della Sagrada Familia, avendo l'occasione di sviluppare al massimo livello i suoi studi sulle superfici rigate in forma di iperboloidi e di paraboloidi iperbolici resi in forme snelle, razionali ed eleganti nelle colonne della navata principale del Tempio della Sagrada Familia.

Cripta della chiesa della Colonia Güell (1898-1914) - Nel 1890 Eusebi Güell affida a Gaudì l'incarico per la realizzazione di una chiesa all'interno della colonia di Santa Coloma de Cervellò, nei pressi di Barcellona, complesso tessile nel quale erano stati edificati oltre alla fabbrica e alle case degli operai, anche dei giardini ed un teatro.

La chiesa così come è oggi, rappresenta solo un frammento di quella che poteva essere l'opera completa, che possiamo immaginare soltanto rifacendoci ai pochi schizzi ritrovati e ad un disegno dove è possibile cogliere la maestosità dell'opera che reca elementi analoghi a quelli impiegati nella sua opera capitale, la Sagrada Família. Il disegno di progetto è scarno come tutti i disegni di Gaudì, anche perché, il progetto matura in corso d'opera, prediligendo ai rapporti sulla carta, i rapporti spaziali dei modelli. Per la verifica di questa opera, Gaudì realizza delle catene con sacchi di piombo sospesi, che simulano i carichi sulla struttura: riflettendo il tutto in uno specchio, l'immagine che si viene a formare restituisce l'esatta configurazione della chiesa definita dalle linee di forza: *“L'architetto, una volta scelta l'ubicazione in cima a una collina circondata da pini e dopo aver fissato le dimensioni della pianta, costruì il modellino direttamente nello spazio, a forma di scheletro meccanico. Si trattava della linea polifunzionale dell'edificio, realizzata con cordicelle e carichi proporzionati alla loro longitudine e alla superficie sorretta”*⁴⁶.

Il fatto che la cripta sia un'opera incompiuta non la rende priva di interesse, anzi essa rappresenta un piccolo gioiello architettonico di equilibri statici e formali. E' un'opera ove l'integrazione con la natura è totale e la presenza di alberi nelle immediate vicinanze fa leggere nell'insieme la volontà di Gaudì di non sovrapporsi al luogo, ma di integrarsi con esso. Più volte è stato detto che le costruzioni Gaudiniane stabiliscono un rapporto col luogo rendendo inscindibile l'attacco a terra dal resto della costruzione: nella cripta questa osservazione è portata all'estremo, in quanto c'è una fusione completa tra gli alberi e le colonne, di pietra o di mattoni, che sembra imitare anche l'inclinazione dei fusti: l'imitazione dunque non è meramente formale, ma anche strutturale nello sforzo, nell'atto di sorreggere il peso della copertura, quasi congelate nell'attimo della creazione.

Gaudì crea uno spazio complesso distinguendosi dagli architetti del suo tempo quale scultore dello spazio più che

della materia. Lo stacco netto e violento tra lo studio approfondito dei rapporti spazio-strutturali e la lezione del Movimento Moderno, attento a nascondere un simile traguardo, ha forse creato una storia dell'architettura parallela. E se è vero che chi non ricorda o non vuole ricordare il suo passato è costretto a ripetere gli stessi passaggi per arrivare alle stesse conclusioni, allora va detto che la crisi di identità che l'architettura moderna ha avuto successivamente deve ricercare le sue cause in queste scelte. E se il problema poteva nascere dai materiali utilizzati che facevano poco uso della standardizzazione, non c'è da preoccuparsene, Gaudì avrebbe fatto le stesse cose anche utilizzando il vuoto, perché nelle sue costruzioni e nella cripta in particolare è la geometria che genera lo spazio, *“[...]un costante ed alterno rapporto tra due mezzi di ricerca e di espressione, attraverso il cui confronto si giunge alla forma definitiva; e d'altra parte, siffatto procedimento, inventivo ed analitico insieme, poteva essere realizzato soltanto con questa geometria dei paraboloidi iperbolici, in quanto essa aderisce perfettamente alla meccanica della costruzione, e non alla ideale geometria del circolo e del piedritto verticale, corrispondenti alla tradizione classicista”*⁴⁷. Le forme Gaudiniane sono dunque espressione della conoscenza profonda delle leggi strutturali governate dalla logica geometrica e nate dall'osservazione della natura, il tutto calcolato *grafica-mente*, in uno spazio a forte connotazione geometrica, costruito prima nello spazio mentale.

L'interno della chiesa più che costruita sembra scavata, una grotta ipogea, *“Gaudì la immagina come libera interpretazione della chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme, tema a lui molto caro”*⁴⁸: la luce arriva da finestroni che aprendosi sui muri inclinati hanno forma di parabolide, individuando quattro colonne inclinate, quali monoliti di pietra appena sbazzata che sorreggono spazi che *“[...] sembrano essere stati appositamente elaborati dall'uomo. Questo spiega anche l'effetto cupola di una struttura dove niente viene riproposto due volte. Nessuna delle colonne, ad esempio, è simile all'altra, esattamente come nessun albero è identico all'altro. Effettivamente la Cripta ed il Park Güell sono le due opere di Gaudì in cui più marcato è questo richiamo, alla natura alla quale si rifà per trarre ispirazione, senza peraltro limitarsi ad imitare. Un sentimento di veneranda ammirazione documentato tra l'altro da quel vecchio pino che si erge*

accanto alla scalinata che porta alla cripta (e che avrebbe dovuto condurre all'ingresso della chiesa vera e propria). Un altro architetto non avrebbe esitato un istante a togliere di mezzo l'intruso. Per Gaudì costruire una scala significava invece impiegare meno tempo di quanto fosse necessario ad un pino per crescere”⁴⁹.

La Sagrada Familia - La costruzione del Tempio Espiatorio della Sagrada Familia ha inizio nel 1881 quando Josè Maria Bocabella⁵⁰ compra l'appezzamento edificabile più grande di Barcellona per costruirvi una chiesa. La progettazione viene inizialmente affidata all'architetto diocesano Francisco Paula del Villar, di cui Gaudì era stato collaboratore in precedenti lavori.

Nel 1883, a seguito di dissidi con Villar, su consiglio dell'amico Martorell, Bocabella decide di conferire l'incarico di progettazione a Gaudì che, a soli trentun'anni, si trova ad affrontare la progettazione e la realizzazione di un'opera particolarmente significativa per la città di Barcellona.

Quando Gaudì comincia a lavorare al cantiere, Villar ha già dato una disposizione all'asse longitudinale della chiesa, ponendolo parallelamente ad una delle direzioni del tracciato a scacchiera dell'ampliamento di Cerdà ed ha realizzato le fondazioni e la cripta della chiesa.

Gaudì inizialmente non modifica le scelte operate da Villar in merito alla struttura e all'orientamento, anche se manifesta da subito la sua preferenza per una diversa disposizione dell'asse della chiesa che, se fosse stato disposto lungo la diagonale del lotto, avrebbe permesso di realizzare una costruzione più lunga e quindi più imponente, con la facciata principale a est, in linea con la tradizione della simbologia liturgica.

A quell'epoca Gaudì è ancora poco attratto dalla religione, e per certi aspetti è addirittura scettico. La costruzione della chiesa si accompagna alla crescita spirituale dell'architetto catalano e l'opera acquista una connotazione sempre più mistica di pari passo con la sua vita.

Il tempio si può leggere seguendo due filoni principali: quello statico-costruttivo, che fissa la sua attenzione sulle diverse tipologie di strutture previste per sostenere l'immensa costruzione -strutture sperimentate nei vari cantieri parallelamente all'edificazione della Sagrada Familia- e quello simbolico-mistico, legato all'apparato scultoreo, attraverso cui Gaudì opera una personale e

talvolta drammatica, rilettura ed interpretazione dei testi sacri.

L'architetto catalano interviene quando parte della cripta risulta già costruita e che completerà non senza modifiche insieme alla struttura di fondazione e sebbene Gaudì immagina una sostanziale modifica, prevedendo di integrare le colonne esistenti con altre di sua concezione, di fatto rimane inalterata, così come pensata da Villar, apportando variazioni soltanto sul piano stilistico, ridimensionando l'aspetto gotico iniziale.

La pianta è a croce latina con cinque navate nell'ala longitudinale, chiusa a sud con la facciata della Gloria, e tre navate nel transetto, chiuse ad est con la facciata della Nascita e a ovest con quella della Passione. Ogni facciata ha quattro campanili che simboleggiano i dodici apostoli; sopra all'incrocio tra il transetto e la navata principale vi è una grande volta sovrastata da una altissima torre, circondata da altre quattro torri che rappresentano Gesù con gli evangelisti. Sull'abside una torre campanaria simboleggia la Madre di Dio. Di tutte queste torri Gaudì riesce a vederne completata solo una, quella di San Barnaba e parte della facciata della Nascita. Infatti, sette mesi dopo il completamento della prima torre, Gaudì morirà, lasciando sul posto i disegni ed i plastici del progetto originale, che andranno poi distrutti nell'incendio del 1936⁵¹. Tutta l'opera rappresenta un'enorme Bibbia di pietra, dove il credente può vedere materializzata la sua fede e dove l'architetto manifesta il suo profondo sentimento religioso.

Abbiamo già detto che Gaudì utilizza le sue opere come laboratorio di sperimentazione e ciò è particolarmente rilevante nello sviluppo di un'opera che ha occupato quarantatré anni della vita dell'architetto. La commistione tra la concezione strutturale e quella figurativa, che accompagna le sue costruzioni dalla Finca Güell a Santa Coloma de Cervellò, trova il suo culmine nella Sagrada Família, dove sono enfatizzate molte delle soluzioni proposte dall'architetto. L'arco parabolico, esempio emblematico, trova qui la massima espressione e, coniugato al pilastro inclinato, permette a Gaudì sia di disporre gli elementi strutturali lungo la direzione degli sforzi normali, sia di confutare le soluzioni gotiche che gli fanno definire questo stile come imperfetto.

Analoghe soluzioni formali si possono ritrovare nel progetto di Gaudì, realizzato per il cognato di Güell, il marchese di Comillas, per le missioni francescane a

Tangeri in Africa. Questo grandioso progetto, che rimarrà poi sulla carta, si presenta, dal punto di vista figurativo, fortemente correlato al Tempio della Sagrada Familia.

Scuole della Sagrada Familia (1909). - La costruzione del Tempio Espiatorio comporta la costruzione di varie altre appendici che espletano funzioni che saranno poi, nell'intento di Gaudì, correlate all'edificio principale. Tra queste, le Scuole Provvisorie della Sagrada Familia, che, più della stessa chiesa, sono espressione della maturità raggiunta da Gaudì nell'integrare la geometria con le forme della natura, connotando il tutto con una struttura di sorprendente semplicità costruttiva⁵². Le Scuole, nella volontà di perseguire un continuum formale-strutturale, rendono inscindibile l'idea dal processo costruttivo, dove la linea retta che sembra assente è invece il principio generatore: la copertura a conoide e le pareti che sembrano nascere per seguirne la geometria, sono il completamento di un concetto esplicito già magistralmente nel movimento che pervade casa Battlò e che si estremizza nella facciata di casa Milà, con la differenza che qui la natura diventa strumento più che fine celebrativo. Le scuole Provvisorie, spostate dalla loro originaria collocazione per fare spazio alla espansione della Sagrada Familia, sono costruite utilizzando la tecnica dei mattoni in foglio. Pane dirà nella sua monografia *“Un umile capolavoro, dunque, realizzato con mezzi ancora più elementari di quelli del Collegio delle Teresiane”*⁵³.

Note

¹ La fontana è stata distrutta e se ne conservano solo gli elaborati grafici di progetto ed alcune fotografie.

² “[...] *l'insieme del lavoro nel disegno che allego, realizzato come esecutivo in scala 1/10 e completato con questi appunti. E' possibile in questo modo dare un'idea sufficientemente indicativa del progetto, sia sotto il profilo artistico che economico, [...]* Nei moderni centri abitati, specialmente quelli commerciali, si considera la pubblica via come luogo dove si svolge metà della vita degli abitanti; alcune sono preferite ad altre in quanto, non solo mettono in comunicazione le varie parti della città, ma costituiscono luogo di riunione e di contrattazione, di passeggio e di svago.[...] nei nostri paesi meridionali non si scende in strada solo per necessità; per questo occorre decorare le strade più che in altri luoghi. Sono ragioni da tenere presente quando si vuole collocare un oggetto nella via pubblica, poiché non si tratta di creare effetti contrari alle necessità del luogo, bensì di convertirli in naturale ornamentazione. È una trasformazione sempre attuata nei tempi floridi dell'arte, superando

Note

ingegnosamente ogni ostacolo. Si avrà così, oltre a un'idea esatta del numero di trasformazioni da attuare in ogni luogo, il criterio adeguato per il quale l'oggetto non deve essere solo bello, ma anche realizzabile. A questo scopo ci siamo costantemente prefissati di realizzare un lampione dalla semplicità nobile, non misero, conferendo ad ogni parte la dovuta importanza, e di fare in modo che esso soddisfi esattamente le esigenze per le quali è stato pensato.[...]." In I. Puig Boada, Antoni Gaudì, *idee per l'architettura, scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Jaca Book, Milano 1995, pag.35.

³ Walter H. Pater nacque a Shadwell [London] nel 1839 (morì a Oxford nel 1894), si laureò a Oxford dove nel 1864 divenne 'fellow' del Brasenose College e dove passò la maggior parte della sua tranquilla esistenza. I contatti con i pre-raffaelliti gli permisero di approfondire i suoi interessi per l'arte e la letteratura. Tra le sue opere più significative: "*Marius l'epicureo*" (Marius the epicurean, 1885), "*Ritratti immaginari*" (Imaginary portraits, 1887), "*Apprezzamenti*" (Appreciations, 1889), "*Plato e platonismo*" (Plato and platonism, 1893), "*Il fanciullo in casa*" (The child in the house, 1894). Pater fu famoso come portavoce del movimento dell'arte-per-l'arte, sviluppatosi in Inghilterra negli ultimi decenni del XIX secolo. Nel suo studio su "*Il rinascimento*" (The renaissance, 1873) scrisse che il valore dell'arte si misura soprattutto dall'intensità delle sensazioni che essa trasmette: fu il manifesto del nuovo edonismo anti-vittoriano. La prosa elegante delle sue opere, ritmata da delicate sfumature, influenzò una intera generazione di intellettuali, ansiosi di sottrarsi al moralismo dominante nella critica artistica e letteraria. Sono posizioni, quelle di Pater, che torneranno negli estetisti dell'ultimo decennio del XIX e dei primi del XX secolo (si pensi a Arthur Symonds, ma anche Oscar Wilde).

⁴ John Ruskin nacque a Londra nel 1819 (morì a Coniston [Lancashire] nel 1900), studiò a Oxford dove nel 1869 fu nominato professore di storia dell'arte. Nel 1884 fu costretto a lasciare la cattedra per motivi di salute. Ruskin espresse le sue teorie estetiche in "*Pittori moderni*" (Modern painters, 1843- 1860). Sviluppò poi le sue idee sui rapporti tra vita arte politica e società in due opere fondamentali: "*Le sette lampade dell'architettura*" (The seven lamps of architecture, 1849) e "*Le pietre di Venezia*" (The stones of Venice, 1851-1853). Il graduale passaggio dagli studi sull'arte e in particolare sull'architettura, all'analisi delle sue relazioni con la realtà sociale e culturale portò Ruskin a fare critiche aspre e sempre più esplicite alla civiltà industriale, alla quale contrapponeva come esempio positivo, l'unità culturale del gotico. L'attacco al mercantilismo contenuto nei saggi "*Fino all'ultimo*" (Unto this last, 1862) e "*Munera pulveris*" (1872) gli attirò l'ostilità da parte del mondo accademico. Tra le sue altre opere: i saggi sociali "*Sesamo e gigli*" (Sesame and lilies, 1865); "*La corona di ulivo selvatico*" (The crown of wild olive, 1866); la raccolta di lettere e scritti polemici destinati ai lavoratori "*Tempo e stagione*" (Time and tide, 1867), e "*Fors clavigera*" (1871-1884); l'autobiografia incompiuta "*Praeterita*" (1885-1889).

Note

⁵ I lavori cominciano solo nel 1883 e si protassero per cinque anni. In R.Zerbst, *Antoni Gaudì. Architettura. Opera completa*, Edizioni Taschen, 2003, pag. 38.

⁶ Gli azulejos, i fiori che decorano le piastrelle, da noi sono conosciuti come tageti o tagetes, e sono usati comunemente nelle aiuole pubbliche.

⁷ Infatti nella parte inferiore è leggibile una caratterizzazione tipicamente spagnola e, man mano che si sale, si trasforma in un linguaggio che si rifà allo stile arabo, per poi concludersi secondo lo stile persiano.

⁸ Tale cascata sarà poi distrutta con il consenso di Gaudì, a seguito di un successivo intervento ad opera di un altro architetto, De Serra Martinez nel 1925-26 che modificherà anche il progetto originale. Gabriele Morrione, *Gaudì immagine e architettura*, edizioni Kappa, 1979, pag. 23.

⁹ Màximo Diàz de Quijano sarà nominato in seguito marchese di Comillas dal re di Spagna. In Crippa, Maria Antonietta, *Gaudì*, dalla natura all'architettura, Edizioni Taschen, Germania 2004, pag.15

¹⁰ Mentre lavora alle due abitazioni Gaudì fa due incontri importanti che segneranno il corso della sua vita: con Verdager poeta simbolo della Renaixença autore dei poemi epici "Atlantida" e "Canigò" che celebrava i miti della Catalogna e con l'imprenditore tessile Eusebi Güell che sarà il suo mecenate.

¹¹ I lavori hanno inizio nel 1883 e terminano nel 1885.

¹² In questo caso il motivo ricorrente non è il "tagete" di casa Vicens, ma un fiore molto simile al girasole..

¹³ Progetta la casa su un pendio ricorrendo ad un terrapieno

¹⁴ Il drago alato e l'albero dei frutti d'oro - il sostegno al cancello, dove è visibile in cima ad esso un albero con frutti di pietra - rappresentano l'ultima fatica di Ercole che nel mito delle Esperidi, sconfigge il drago per raccogliere i frutti.

¹⁵ Eusebi Güell voleva ampliare la residenza familiare situata sulla Rambla.

¹⁶ Casa Vicens era tuttora in costruzione ed El Capricho doveva ancora essere ultimata. R.Zerbst, *op.cit.*.

¹⁷ Nello stemma, che Gaudí progetta per Güell, spiccano le parole «Ieri un pastore, oggi un patrizio», a voler sottolineare la carriera di un uomo che, partito da modeste condizioni, era riuscito ad accumulare una grossa fortuna in America. R.Zerbst, *op.cit.* pag.72.

¹⁸ Le dimensioni del lotto sono m18 per m22. R.Zerbst, *op.cit.* pag.72.

¹⁹ L'arco parabolico diventerà da ora in poi una costante dell'architettura Gaudiana, soluzione alternativa agli archi rampanti ed ai contrafforti tipici del gotico.

²⁰ La superficie di base non supera i nove metri quadrati. In R.Zerbst, *op.cit.*, pag.81.

²¹ Gli elementi principali della composizione sono la sala della musica, il balcone per l'organo e la cappella.

²² Le colonne sono 127 e sono tutte diverse. In R.Zerbst, *op.cit.* pag.82.

²³ Un particolare è costituito dal pipistrello in cima al camino che, secondo la leggenda, era un simbolo del re Jaume I che lo avvertiva in caso di aggressioni inaspettate.

Note

²⁴ C.Barranco, L.Gueilburt, *Colegio de las Teresianas de Gaudí, Historia y Arquitectura*, 1ªed., Barcelona, STJ, 2002.

²⁵ In questo momento l'architetto catalano è totalmente preso dal cantiere del Palazzo Güell e dal cantiere della Sagrada Familia e non potendo recarsi sul posto inizialmente chiede al vescovo di poter avere la documentazione fotografica del sito su cui sorgerà il palazzo e si reca ad Astorga solo a lavori iniziati. M.A.Crippa, *Gaudí, dalla natura all'architettura*, Edizioni Taschen, 2003, pag. 35.

²⁶ Nel 1951 in occasione di un restauro la statua di San Giorgio viene smontata, dietro di essa nascosti in un tubo di metallo vengono ritrovati i disegni originali di Gaudí. M.A.Crippa, *op.cit.*, pag.37.

²⁷ La stessa croce è presente nel Collegio delle Teresiane.

²⁸ “[...]in modo più accentuato che non nel convento delle Madri Teresiane, nella Torre di Bellesguard cogliamo in una sintesi viva la plasticità, la costruzione, la struttura resistente e la funzionalità.” Cfr. J.Bergòs I Massò, *Gaudí l'uomo e l'opera*, Milano, 1999, Jaca Book, pag. 59.

²⁹ I battiporta nascondono una cimice, simbolo a quel tempo del male per i suoi morsi, così che il visitatore quando usa il batacchio per accedere alla casa, spaventa simbolicamente il male. Da *Tutto Gaudí*, Editorial Escudo de Oro S.A., Barcellona, 2005, pag. 66.

³⁰ In R.Pane, *Gaudí*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pag.33.

³¹ Gaudí già anni prima si era interessato all'insediamento operaio di Matarò. R.Zerbst, *op.cit.*, pag.141.

³² R.Zerbst, *op.cit.*, pag. 153.

³³ Sgrosso A., *Il problema della rappresentazione attraverso i tempi*, Napoli 1984.

³⁴ J.Bergòs I Massò, *op.cit.*, pag.66.

³⁵ Nel 1904 il pittore Graner affida a Gaudí la costruzione di un villino, che non va oltre la fase di progetto preliminare e che si ha notizia sia stato concepito con la stessa plasticità di Casa Batlló.

³⁶ “Nell'incessante moto pendolare della storia dell'arte, era naturale che si assistesse alla reazione all'arida esecuzione neoclassica con un nuovo barocchismo. Il barocco, inoltre, era l'ultimo stile fortemente radicato nel Paese e nella nostra anima, e l'unico legame vivo vicino al passato, poiché il neoclassicismo e il romanticismo erano dei piatti riscaldati che non nutrivano. Ci spieghiamo dunque la preferenza di Gaudí per queste forme dinamizzate e il fatto che, partendo dal barocco, con la sua lenta progressione, evidenziata e verificata in studi di forme corporee, egli sia giunto alle forme vitaliste, alla plasticità cosmica del Park Güell, della Casa Batlló e della Casa Milà, in cui per la prima volta l'architettura esce dal proprio campo e irrompe in quello delle arti figurative.” J.Bergòs I Massò, *op.cit.*, pag.51.

³⁷ “Questa realizzazione è stata la più discussa fra quelle di Gaudí; ma c'è un dato di fatto riconosciuto da tutti che ne spiega il pregio: essa rimpicciolisce, minimizza e sommerge nella mediocrità tutte le opere vicine, poiché lo spettatore rimane incantato dagli intensi contrasti di luce che guizzano dai suoi magici paramenti”. J.Bergòs I Massò, *op.cit.*, pag.68.

³⁸ R.Zerbst, *op.cit.*, pag.178.

Note

³⁹ E' immediato il paragone con la torre Einstein di Mendelson del 1924.

⁴⁰ J.Bergòs I Massò, *op.cit.*.

⁴¹ I sette giorni che saranno ricordati come "la Semana Tràgica" portarono alla distruzione di molti conventi.

⁴² J.Bergòs I Massò, *op.cit.*, pag.67.

⁴³ Negli anni '60 del novecento l'architetto Barba Corsini ricavò sulla terrazza un numero considerevole di appartamenti che negli anni ottanta vennero abbattuti.

⁴⁴ Utilizza la scala 1:25 per l'insieme il rapporto di 1 a 1:10 per la struttura delle navate.

⁴⁵ Il progetto non fu realizzato probabilmente per una malattia che colpì Gaudí tra 1909 e 1910.

⁴⁶ "Il risultato fu un autentico organismo, in cui la collocazione e la forma assiale di ogni elemento erano collegate e dipendevano dal resto. Per avvolgere questo scheletro non sarebbe bastato ricorrere alle consuete forme geometriche, benché maneggiate con disinvolto barocchismo; perciò Gaudí adottò le linee curve, flessibili in qualsiasi situazione si trovassero le direttrici: «I muratori costruiscono disponendo due righe e un filo a piombo e facendo scorrere una cordicella orizzontale; quando una riga perde la verticalità che le conferisce il piombo - cosa che accade più spesso di quanto non si pensi -, il muratore crede di fare una superficie piatta, ma essa gli riesce curva. Noi abbiamo ottenuto questa forma in modo diretto e deciso e, vedendo la sua bellezza e cogliendone le possibilità, l'abbiamo adottata nei muri e nelle volte». J.Bergòs I Massò, *op.cit.*, pag.62.

⁴⁷ R.Pane, *op.cit.*, pag.189.

⁴⁸ M.A.Crippa, *op.cit.*, pag. 43.

⁴⁹ R.Zerbst, *op.cit.*, pag. 117.

⁵⁰ Libraio, presidente dell'associació de Devots de Sant Jodep (Associazione dei Devoti a San Giuseppe), avrebbe voluto un luogo centrale nel reticolato dell'Eixample per ubicare il tempio, che voleva costruire da molto tempo, da dedicare alla Sagrada Familia; sfortunatamente, però, i terreni migliori erano troppo cari e dovette accontentarsi di uno che, anche se appartenente all'Eixample, si trovava nella zona detta del Poblet (San Martí de Provençals). Josep Maria Carandell, *Il Tempio della Sagrada Familia*, 2004, Triangle Postals, pag. 9.

⁵¹ Alcuni plastici saranno successivamente ricostruiti per permettere la continuazione dei lavori della chiesa.

⁵² Le Corbusier che nei suoi taccuini annoterà con degli schizzi la forte genialità del suo creatore.

⁵³ R.Pane, *op.cit.*, pag.223.

CAPITOLO III/Il disegno protagonista e interprete di una metodologia progettuale

Disegno bidimensionale, modelli tridimensionali

Disegno ed architettura costituiscono un binomio inseparabile in virtù del fatto che l'architettura necessita del disegno in tutte le sue fasi ideative e costruttive, quale strumento di controllo e di prefigurazione dello spazio¹. Al di là della valenza strumentale del disegno, va posta attenzione al suo contenuto teorico, quale luogo dei significati dell'architettura, dell'esplicitazione dei valori formali e compositivi, leggibile non solo sulla bidimensionalità del piano, ma soprattutto nella rappresentazione dell'architettura stessa, nella sua tridimensionalità². Ed è questo il ruolo del disegno che va maggiormente indagato nell'opera di Gaudì, ancora prima del disegno quale documento grafico, in relazione a due considerazioni fondamentali. Una prima è di ordine materiale che risiede nel fatto che ci è pervenuto un numero ridottissimo di disegni originali che possano testimoniare in modo completo l'evoluzione dell'idea costruttiva di Gaudì attraverso il segno grafico, dallo schizzo al disegno esecutivo. La seconda, e più importante riflessione, riguarda l'approccio al progetto di Gaudì, il quale costruisce la forma e dunque il disegno dell'architettura direttamente nello spazio mentale, per poi controllarlo nello spazio del modello e realizzarlo nello spazio fisico³. Il disegno che ne scaturisce è l'esito dunque di un progetto nello spazio, risultato di un processo ideato e verificato nella tridimensionalità, in considerazione di valenze diverse che connotano e qualificano l'insieme⁴.

Gaudì pone una grande attenzione agli elementi propri dello spazio, quali il suono, la luce, la ventilazione, studiando su apposite campane le diverse sonorità⁵, sperimentando l'illuminazione attraverso tetti mobili e verificando le forme su modelli realizzati con materiali diversi, che diventano i prototipi in scala ridotta dello spazio architettonico, capaci di mettere in evidenza i caratteri dell'edificio già nella fase di elaborazione del progetto.

Il modello accompagna dunque l'architetto nella prefigurazione progettuale, costituendo uno degli strumenti fondamentali per il controllo del suo lavoro. Il modello di studio come mezzo di espressione autonoma è il momento chiave in cui Gaudì espone il pensiero allo

sguardo, la forma immaginata al giudizio dei sensi per la sua verifica statica, spaziale, dimensionale.

Ciò serve a capire che Gaudì disegna le sue architetture nello spazio, servendosi inoltre di materiali immateriali percepibili solo nella tridimensionalità, quali la luce, il suono, il vento e riassumendo il tutto in un unico ambito figurativo, plastico e spaziale, integrando le diverse variabili attraverso la quarta dimensione, quella della percorribilità temporale e dando luogo ad uno spazio unitario, esplorabile, omogeneo, comprensibile nel suo insieme⁶.

Tutto ciò sta a dimostrare come nell'analisi delle valenze compositive di tutta l'opera di Gaudì, il disegno digitale ed in particolare la modellazione solida⁷ si è configurato quale mezzo di conoscenza fondamentale in quanto congruente al processo di configurazione dell'architettura stessa, ricostruendo tridimensionalmente l'idea nella sua forma iniziale, seguendo un percorso a ritroso, dall'opera costruita alla forma immaginata⁸.

Le nuove tecnologie di rappresentazione, infatti, attraverso la visualizzazione tridimensionale⁹, consentono non solo di rappresentare la spazialità, ma di poter visualizzare anche le superfici nascoste, associando a ciascun elemento specifiche informazioni sul colore, sulle condizioni di illuminazione, anche in relazione ai valori di parametri legati alla visione¹⁰. Tutto ciò ha offerto la possibilità di simulare il reale in ogni sorta di eventi, studiando lo spazio gaudiano, senza limitarsi unicamente ai dati geometrici e spaziali, ma arricchendo l'analisi attraverso le valenze che lo connotano, come ad esempio il getto d'acqua che s'infrange nelle fontane, calcolando l'effetto previsto da Gaudì attraverso l'analisi delle interferenze relative tra le particelle e le collisioni con le superfici. Ciò consente di sviluppare campi di indagine inesplorati quale la simulazione dell'effetto del vento, analizzando in riferimento alla base dati geometrica il comportamento del modello, consentendo di studiarne il reale comportamento nello spazio in un ambito virtuale che ha riprodotto in modo opportuno le sue proprietà rilevanti.¹¹

Il disegno nell'architettura, la sintesi nello spazio

Gaudì, come già anticipato nei precedenti capitoli, rappresenta l'espressione più alta del modernismo catalano, cioè di quel movimento culturale ed artistico che si caratterizza in Spagna ed in particolare in Catalogna nel passaggio dal XIX al XX secolo, momento in cui si assiste

ad una trasformazione che investe globalmente non solo il mondo delle arti, ma in senso generale la vita sociale, il progresso tecnologico e il vivere comune. Tale trasformazione di fatto si registra contemporaneamente in molti paesi europei, manifestandosi dal punto di vista artistico secondo specificazioni e modalità che traggono spunto dal processo di innovazione in atto. Questa radicale revisione si concretizza in linguaggi diversificati che presentano spunti di grande originalità, attingendo al tempo stesso dal passato e rivolgendosi alla natura quale fonte prima di ispirazione.

Attraverso il suo lavoro, Gaudì interpreta in modo paradigmatico l'atteggiamento culturale del nuovo secolo, rielaborando sul piano formale e figurativo gli aspetti fondativi del nuovo linguaggio, e configurando delle architetture quale sublimazione della sintesi di tecnica e natura.

Al di là delle ben note valenze linguistiche, formali e strutturali, Gaudì è espressione di una concezione globale del progetto, che tiene conto non solo della valenza estetica e o funzionale, ma pone in primo piano le problematiche legate al disegno della luce, alla propagazione del suono, alla ventilazione, al soleggiamento: dunque una progettazione integrata, fondata sulla modellazione dello spazio, che trae spunto dalla natura non soltanto per l'apparato decorativo, ispirandosi a motivi zoomorfi e vegetali di ogni tipo, ma includendola quale dato qualificante il disegno dello spazio. L'imitazione della natura si traduce dunque in una mimesi profonda dei suoi elementi e di ciò che la rende tale, non limitandosi unicamente alla riproduzione delle sue valenze superficiali. In tal senso, le sue architetture non operano una distinzione tra interno ed esterno ma si connotano quale spazio di integrazione, ove la natura si disegna e prende forma nelle pietre che la costruiscono. La contrapposizione dentro/fuori, luce/ombra, artificio/natura, coesistono nello spazio gaudiano e conformano un ambito altamente qualificato dove i confini del costruito si sfumano in allusioni di uno spazio infinto. Nel gioco delle alternanze il disegno connota la qualità dell'architettura, mentre il modello assume il ruolo operativo di strumento di controllo e di prefigurazione dello spazio e delle sue molteplici valenze, strutturato su di un tessuto continuo di rimandi ove la rappresentazione si trasforma in luce nel disegno delle aperture, il disegno diventa suono nella conformazione degli spazi voltati, il disegno ripresenta la

natura, nelle forme animali e marine, il disegno diventa forma, struttura nei lunghi corridoi del Collegio delle Teresiane¹².

Opera costruita/forma immaginata.

La vasta gamma di dati derivati dal reale hanno suggerito la configurazione di modelli conoscitivi spaziali delle architetture di Gaudì che hanno guidato l'analisi grafica, organizzando i segni sul piano del foglio, rendendo evidente il rapporto intercorrente tra formalizzazione logica e modellazione visiva, tra struttura del pensiero e struttura della rappresentazione. Il momento conoscitivo ha trovato esito in un lavoro grafico che si è specificato con un carattere di verosimiglianza con il reale, ponendosi a metà strada tra il disegno mimetico ed il disegno simbolico: due termini correlabili e scindibili in connotazioni ora più descrittive della realtà, ora più aderenti ad un modello concettuale. La rappresentazione, quindi, ha avuto una importanza peculiare quale momento di oggettivazione dei dati prelevati in relazione a parametri diversi, traducendosi poi in esiti differenziati, riportando sul piano del foglio il disegno dello spazio concepito da Gaudì nella terza dimensione¹³.

In particolare, il disegno della struttura nasce da una spiccata sensibilità del singolo funzionamento statico, connotandosi quale espressione delle qualità formali e ad un tempo delle caratteristiche tecniche. Il disegno della forma deriva dunque dal concepire l'organismo strutturale in modo unitario, non distinguendo le parti proprie dell'architettura, ma riassumendo struttura e funzione, in uno spazio che viene ad identificarsi nella sua delimitazione con la struttura stessa che lo definisce¹⁴.

Nello studio delle opere di Gaudì, appare evidente la progressiva conquista dello spazio, attuata attraverso il controllo e la successiva integrazione delle parti principali del sistema, vale a dire della configurazione esterna e di quanto caratterizza lo spazio interno. Dalle prime opere, ove la composizione si struttura su una dualità formale dettata dalla chiara delimitazione tra interno ed esterno, che distingue l'immaterialità dell'invaso e la concretezza della muratura, Gaudì, attraverso un percorso creativo e ricco di sperimentazioni formali e strutturali, perviene a rendere visibile lo spazio attraverso la materia¹⁵.

Nei suoi primi lavori la configurazione esterna, nel rievocare la storia ed il linguaggio locale dell'architettura mudejar, si attesta su schemi rigidi che vedono

protagonisti la linea retta e la geometria delle superfici,¹⁶ rese attraverso un ricchissimo apparato decorativo che si richiamano al mondo delle fiabe, dove la decorazione cerca di distogliere lo sguardo dalle linee di superficie esterna. Lo spazio interno segue di conseguenza un'analoga articolazione compositiva, dettata dall'aggregazione di volumi semplici, leggibili in alcuni casi anche all'esterno.

Ma nelle opere appartenenti al periodo neogotico di Gaudì, lo spazio interno inizia vibrare in modo indipendente, si arricchisce di soluzioni formali e strutturali che quasi volutamente appaiono nascoste allo sguardo esterno. L'architettura, inizia a pulsare dall'interno, nel cuore dello spazio. La scatola architettonica diventa così l'involucro silenzioso entro cui Gaudì disegna la forma, ascoltando i fremiti dello spazio, definendo invasi caratterizzati da una forte plasticità, ove la struttura si modifica impercettibilmente nell'adattarsi all'idea, all'interno di un campo figurativo stabile¹⁷.

Lo spazio interno vive infatti di una poesia e di un significato proprio dove l'armonia è leggibile nella fluidità dell'insieme ove Gaudì adotta con disinvoltura le più disparate ed innovative soluzioni tecniche e strutturali.

La volontà di trasferire valori di plasticità alla configurazione esterna si manifesta solo in una fase successiva, quando la natura come fonte di ispirazione, induce Gaudì a considerare l'architettura stessa come evento naturale, come organismo vivente, dunque, che crescendo dall'interno intende manifestarsi: i primi accenni di tale rinnovato atteggiamento, sono leggibili nelle opere del periodo naturalista, dove al rigore compositivo dettato dall'inserimento dell'intervento in un lotto urbano, corrisponde un irrefrenabile desiderio di far muovere le superfici. Ciò è evidente in forma embrionale in casa Calvet, dove la curvatura dei due elementi terminali della facciata e gli stessi balconi tondi, registrano l'avvio di una nuova fase creativa nella produzione di Gaudì, che troverà poi una conferma nelle sperimentazioni a seguire. Analoghi interventi nel contesto urbano mostrano infatti in modo sempre più evidente questa volontà di modellare lo spazio anche nella sua forma esteriore, sfondando la rigida geometria dell'involucro esterno, con la plasticità del volume cavo¹⁸.

Ne sono prova evidente il disegno della facciata di casa Batllò, che sul fronte riporta aperture di forme diverse, articolando tridimensionalmente le curvature delle stesse,

rendendo leggibile all'esterno la linea sinusosa dell'impianto e ancor di più in casa Milà dove il lotto angolare consente di plasmare un fronte modellato secondo una doppia curvatura.

Il desiderio di fusione tra interno ed esterno si manifesta in modo progressivo, nelle porzioni estradossate della volta del salone di Palazzo Güell che fuoriescono dal terrazzo, nella copertura di Casa Milà, che oltre ad evocare figurativamente il dorso di un drago, disegnato da una struttura scheletrica di archi parabolici, è segno dello spazio che preme per manifestarsi all'esterno.

Ma è ancora la scatola architettonica a contenere e delimitare lo spazio, per quanto appaia deformata e plasmata secondo forme che non hanno più nulla di rettilineo. Forme curve che fanno uso di rivestimenti in pietra che si adeguano all'articolazione dell'insieme, ove l'apparato decorativo, che abbiamo visto essere preponderante sul piano figurativo nelle prime opere, viene ora ad essere ridotto ai minimi termini, per lasciare posto unicamente alla conformazione spaziale di un organismo omogeneo, ove la configurazione esterna non è più soltanto una scatola che contiene uno spazio altro ed indipendente, ma è la superficie che reca i significati di ciò che delimita.

Nella contrapposizione tra spazio interno ed esterno, Gaudì sperimenta anche soluzioni che prescindono dalla leggibilità della configurazione esterna, come ad esempio nei diversi interventi in Parco Güell dove allo spazio interno non sempre corrisponde una delimitazione figurativa dell'involucro esterno: citiamo ad esempio il porticato del Parco Güell dove Gaudì si misura nel disegno dello spazio con delle azioni -come la spinta della terra- che hanno un carattere di elevata incertezza, configurando in ogni caso uno spazio continuo.

In questo percorso di avvicinamento alla pura forma quale momento di sintesi, di un'osmosi tra lo spazio interno e lo spazio esterno, il tempio della Sagrada Família diventa l'espressione più alta della sua concezione architettonica, dove il disegno dello spazio si fonde con la struttura e con i materiali diventandone la forma.

Questa osmosi dello spazio che interagisce sul piano della conformazione può essere intesa quale traccia lasciata da una modalità di azione nella concretizzazione dell'architettura e anticipa quella che possiamo definire un'architettura topologica, un'architettura dove il dato

metrico sfuma a favore di una variazione dinamica della forma che porta il disegno ad una rinnovata plasticità.

La luce come fattore compositivo privilegiato.

La luce interviene nei progetti di Gaudì quale materiale da costruzione, un materiale immateriale che sostanzia l'opera e ne disegna lo spazio. La luce che viene raccolta, convogliata, filtrata, enfatizzata dalla presenza di vetri e ceramiche è un elemento fondamentale in tutte le opere di Gaudì, utile a comprendere la molteplicità dei livelli di definizione del singolo progetto.

A partire dalla Finca Güell, dove la luce filtra dall'alto, restituendo tutto d'un fiato la sensazione di uno spazio unitario, si riscontra un'attenzione costante a questa connotazione specifica dell'ambiente, capace di attribuire valore di qualità al tutto¹⁹.

Le architetture di Gaudì, in tal senso, appaiono emanate direttamente dall'immaginazione, sicché la percezione e l'atto ideativo si identificano e si concretizzano in uno spazio ricco di luce, dove il rigore geometrico e il fascino emotivo sono esaltati ed assorbiti nello stesso tempo.

Questo aspetto è particolarmente evidente nel Collegio delle Teresiane che, pur apparendo quale volume chiuso e indifferente al gioco della luce -se non per le numerose aperture che delimitano il fronte-, presenta al suo interno uno spazio articolato intorno ad invasi cavi, di diverse dimensioni, in grado di accogliere e distribuire la luce a tutti gli ambienti, dalla sommità fino ai piani inferiori.

Così allo stesso modo i cortili delle sue case di abitazione, previsti per illuminare gli ambienti dell'impianto planimetrico più interni al lotto, sono rivestiti con ceramiche di gradazioni diverse di blu, per consentire una distribuzione uniforme della luce ad i vari piani. Dunque, all'usuale movimento decrescente delle masse presenti in ogni costruzione, che vanno alleggerendo la struttura man mano che si sale verso i piani alti, corrisponde nell'architettura di Gaudì, in particolare in casa Batllò, una inversione di tendenza sia dal punto di vista percettivo, dato dal rivestimento in azulejos²⁰ del cortile che intensificandosi sembra conferire peso maggiore alla parte alta della costruzione, sia dal punto di vista costruttivo, dato leggibile nel prospetto sulla strada ove le aperture ai piani terra sono maggiori in numero e dimensione rispetto a quelle dei piani superiori.

Lo sfruttamento della luce diventa dunque prioritario rispetto a qualsiasi altro dato, tanto da modificare la forma

in funzione dell'ottimizzazione dell'illuminazione interna. Anche in Palazzo Güell la straordinaria creazione della volta, soggiace nella sua conformazione a criteri di modulazione e distribuzione della luce, che si diffonde opportunamente nel cuore dell'edificio.

Ma la luce è presente come dato nella scelta dei materiali, come ad esempio nell'uso di rivestimenti esterni che determinano contrasti cromatici dovuti ai diversi paramenti che ne disegnano la configurazione. Il disegno dell'architettura diventa così disegno della luce nelle aperture delle finestre che hanno dimensioni e forme diverse, così come nel disegno delle grandi vetrate per catturare e modulare l'illuminazione nello spazio interno, diventa disegno dell'ombra nei contrasti che suggeriscono la tridimensionalità e la profondità dei piani.

Il disegno della realtà, della significazione e del simbolo.

Per capire come si intende per *significato*, si deve partire necessariamente dal concetto di *segno* e dal rapporto che questo ha con l'oggetto rappresentato. Ogni processo segnico è composto da tre elementi che interagiscono sul piano della comunicazione e che sono rappresentati dal segno vero e proprio, da ciò che viene detto dal segno e dall'oggetto cui si riferisce, ciò vale a dire dal segno, dal significato e dal suo referente. In particolare il significato del segno è dato dall'interazione di tre dati: il simbolo (segno), l'idea (concetto) e il referente (realtà rappresentata dal segno). Il simbolo non ha alcun rapporto diretto con l'oggetto concreto, ma con l'immagine mentale che esso evoca. La parola simbolo infatti indica il legame che si istituisce tra due entità separate ed esplicita il rapporto profondo tra significante e significato, rappresentando un qualcosa di diverso che è legato al primo da rapporti di somiglianza e richiama valori profondi, non immediatamente manifesti. La produzione di simboli è un'attività fondamentale in ogni tipo di società umana e costituisce una delle basi essenziali dello sviluppo della conoscenza, che prende le mosse proprio dal tentativo di trovare rapporti e associazioni tra le cose, di individuare somiglianze tra le realtà più lontane²¹.

In Gaudì l'uso del simbolo è legato al proposito di attribuire all'architettura un ulteriore valore che va al di là della sua immediata apparenza, rinviando ad un significato occulto della realtà, che non può essere immediatamente designato, ma che deve essere raggiunto indirettamente. I

numerosi simboli presenti nelle sue opere potrebbero fare riferimento a due letture molto diverse circa la sua personalità: da un lato un uomo profondamente religioso, devoto alla fede cattolica ed alla religione cristiana, dall'altro un personaggio oscuro, seguace di dottrine esoteriche e che, attraverso i numerosi simboli, lascia trapelare quella che ritiene sia la verità del significato nascosto delle cose²².

Al di là delle diverse motivazioni che potrebbero spiegare il perché di un così ricco repertorio iconografico presente nei suoi lavori, la lettura e l'interpretazione degli innumerevoli simboli presenti possono aiutare a capire il senso del suo lavoro e il significato ultimo che conferiva alle sue architetture: attraverso l'uso di simboli diversi, Gaudì infatti rafforza e disegna il significato dello spazio, lo connota attraverso rimandi ed allusioni a tematiche diverse, testimoniando in tal modo il suo desiderio di ricerca e di sperimentazione, la sua tensione ad andare "oltre" la realtà sensibile, attraverso l'uso e la varietà di colori e materiali, attraverso il modo univoco di rappresentare la natura senza discriminazioni, conferendo uguale importanza ad animali e piante, ponendo sullo stesso piano insetti, foglie di piante comuni ed esseri mitologici, creando un'armonica mescolanza tra mondo reale e mondo fantastico.

Il repertorio di simboli è assai vasto, ma al suo interno ricorrono alcuni di questi con maggiore frequenza come ad esempio la salamandra della fontana del Park Güell, i funghi, l'acqua, le fontane, la stella a cinque punte, la chiocciola, lo scarabeo, il pellicano, il drago, quest'ultimo in particolare presente in numerose opere sia sotto forma di rimando figurativo –come ad esempio nel cancello della Finca Güell e nello stemma della Familia Güell - sia quale struttura dello spazio – nel disegno della struttura della copertura di casa Milà o del Collegio delle Teresiane che imitano lo scheletro del drago²³.

La natura come principio di forme.

Gaudì opera una continua interpretazione della natura partendo dall'osservazione, non ripresentandola solo nel suo apparato decorativo e riproducendone unicamente le forme, ma impegnandosi ad imitare la struttura della natura, conferendo alle forme una vita che da dentro procede verso l'esterno. Nella natura, egli riscontra le ragioni profonde degli elementi architettonici: «*La colonna è il fusto, il tronco; la copertura è la montagna,*

con i pendii e la cima; la volta è la grotta, la cui sezione è parabolica; i piani più resistenti delle cave formano degli architravi e delle mensole sulle erosioni degli strati più deboli ... »²⁴.

In tutta l'opera di Gaudì la natura viene imitata, interpretata, enfatizzata. L'architettura è essa stessa parte della natura ed in quanto tale è organismo vivente che si trasforma nel corso del tempo come ad esempio in Casa Los Botines dove alcune lastre di ardesia vengono montate, su indicazione di Gaudì, discostate dalle altre per creare effetti di luce e di ombra e per lasciarvi imbrigliare i fiocchi di neve²⁵ durante la stagione invernale.

Nelle sue opere la composizione è correlata al diramarsi degli sforzi nelle strutture: il disegno della struttura si traduce in struttura del disegno dell'architettura nel suo aderire ai modelli offerti dalla natura quali alberi, esseri viventi, piante, conchiglie cogliendone implicitamente le valenze statiche.

La struttura nasce di pari passo con la concezione formale dell'opera: non più una progettazione diacronica, ma un modo di procedere basato sulla capacità di integrare la modellazione fisica con il calcolo strutturale con tutte le altre competenze che confluiscono nel progetto rendendolo momento unitario di sintesi di materiali, forma, struttura, tecniche costruttive e quant'altro interviene nella definizione dello spazio²⁶.

La concezione che Gaudì ha della natura lo porta da subito ad investigarne le modalità di creazione e di risoluzione dei problemi che nella genesi delle forme attua o denuncia con geniali accorgimenti. Quindi l'osservazione è la fonte di ispirazione che rende l'architetto attento alle soluzioni che la natura offre ai vari problemi strutturali. Come esaurientemente riferito dai biografi dell'architetto catalano, la preparazione di Gaudì non è da ricondursi univocamente alla sua devozione per la natura, ma va considerata in relazione anche allo studio della storia attraverso cui soddisfa la sua sete di conoscenza. In particolare, tra gli stili del passato, individua nel gotico una possibile strada da percorrere per giungere alla verità, mentre dalla lettura critica della storia dell'architettura in generale, deriva l'apprendimento di modalità costruttive e di linguaggi figurativi, attingendo alle diverse soluzioni formali e ampliando in tal modo il suo campo di conoscenze²⁷. Ciò gli consente di mettere a punto un abaco di elementi, o più specificamente, di conoscenze, che il tempo e l'esperienza nei vari cantieri talvolta gli fa

stravolgere. Non bisogna pensare però ad una pedissequa ripetizione, ma piuttosto ad un superamento, ad una ripresentazione del pensiero e non dell'applicazione, del principio, dell'invenzione tecnologica.

Se si osserva Casa Vicens, -primo progetto completo e quindi presumibilmente, rappresentazione unitaria del suo pensiero agli inizi del suo percorso-, e ci si muove lungo un'ideale cammino attraverso tutte le sue opere, si nota l'attivarsi inconsapevole di un meccanismo mentale, mediante il quale assimila, fa propri e identifica con la costruzione, elementi ed aspetti del mondo esterno: una sorta di introiezione architettonica, dove i rapporti geometrici, prima derivati dalla dimensione di un *azulejos* poi dalla struttura del femore, percorrono un dedalo di strade tutte accomunate dalla ragione. Nella sua prima costruzione, la linea retta sembra il principio generatore, tutto è orizzontale, tutto è verticale: anche nella costruzione di un arco, discretizza la curva, sfalsando i mattoni secondo un profilo parabolico e sottendendo una serie di ragionamenti che esploderanno letteralmente nella cripta di Santa Coloma de Cervellò.

Gaudì nel corso della sua produzione abbandona progressivamente la geometria della linea retta per attestare la conformazione dello spazio sulla base di superfici curve di diverso tipo. La curva leggibile in tutte le sue architetture, la catenaria, rappresenta emblematicamente la natura e non un artificio di essa. Il semplice arco semicircolare sarebbe stato per Gaudì oltre che una forzatura strutturale, un artificio non giustificabile. La catenaria è identificabile con tutta l'opera di Gaudì, perché in essa si ritrovano forma/funzione/natura: essa materializza un arco il cui funzionamento viene definito, in termini strutturali, perfetto²⁸. Seguendo questa logica è opportuno leggere i vari segni che possono far capire la lezione del maestro catalano, utile ai fini di una più opportuna comprensione delle sue opere.

La geometria di Gaudì non è fatta di formule matematiche e quindi la definizione analitica di catenaria, come curva piana non algebrica (per la quale la lunghezza di un determinato arco è proporzionale alla tangente trigonometrica dell'angolo formato dalle due tangenti alla curva nei punti estremi dell'arco stesso) rappresenta una risposta postuma al suo operato, ma non la giustificazione razionale ad una soluzione da lui espressa. Più utile è una descrizione funzionale, che indica la catenaria come l'andamento che assume una catena o fune sospesa per i

suoi estremi, sottoposta all'azione di carichi concentrati o distribuiti sulla sua lunghezza e che acquista il duplice significato di risultante dei carichi e forma unica e perfetta²⁹. La natura mostra a Gaudì questo modo di sostenere, rovesciando la catenaria e materializzandola in un arco di pietra, un arco ad andamento parabolico che non ha bisogno di ulteriori spinte per autoreggersi. L'arco romano per la stabilità ha bisogno di un peso sulle reni, mentre quello gotico di contrafforti. Gaudì supera il gotico perché libera la struttura dalla sovrastruttura.

La catenaria come curva piana e quindi come segno, è presente già prima della casa Vicens, nella Obra Mataronense, dove reinterpreta l'arco quale generatore di spazi: anche qui non è continuo ma discreto, insieme di parti solidali tra loro, sostenute dal mutuo contrasto. Nella Finca Güell, dove nella iterazione della struttura-arco evoca uno scheletro, delle vertebre o ancora una cassa toracica, immagine e struttura che renderà ancora più organica per la copertura di Casa Batllò, nata con e non per l'organismo, in una gestazione sincrona. Questo concetto sarà addirittura estremizzato nel Collegio delle Teresiane, nell'infinito raccolto dalla profondità prospettica, conformata dagli archi al primo piano, che definiscono apparentemente un percorso, di fatto un chiostro nell'accezione latina di claudere, chiudere l'esterno fuori, raccogliersi in uno spazio. Dalla razionalità geometria in un morphing continuo, l'architetto catalano arriva alle ardite soluzioni della cripta Güell, dove la tensione figurativa è massima, dove la pietra più che scolpita sembra disegnata dallo sforzo che è chiamata a compiere. Le Corbusier dirà di Gaudì "quest'uomo della pietra fa quel che vuole"³⁰.

Limitarsi all'arco catenario per comprendere il pensiero dell'architetto catalano sarebbe come pretendere di voler scrivere un libro utilizzando una sola lettera dell'alfabeto. Se le sue opere si analizzano soffermandosi sui dettagli, rilevando le parti, misurando i singoli accadimenti e la sequenza degli avvenimenti architettonici, ci si accorge che il repertorio figurativo, strutturale e segnico in Gaudì, è quasi infinito.

Se questa considerazione è immediatamente comprensibile per la sua opera capitale, la Sagrada Família, può non esserlo per altre. La natura viene espressa sia simbolicamente che esplicitamente e la si ritrova in ogni gesto costruttivo, come spirale, logaritmica o archimedeica, che nella sua valenza simbolica e figurativa, pur essendo

reinterpretata in infiniti modi, è sempre presente, dai cancelli in ferro della Finca Güell fino al campanello di casa Calvet. Un'altra entità geometrica ricorrente è la sinusoide, legata al movimento del serpente, che è ancora un segno riscontrabile in varie architetture come nel muro della Finca Miralles, nello schienale delle sedute nel Park Güell, così come tutte le coniche quali le ellissi, le parabole e l'iperbole, che costituiscono soluzioni adottate con frequenza nelle opere di Gaudí diventando conoidi³¹.

Una successiva implementazione di tali forme può generare un'altra Famiglia di elementi geometrici, le superfici rigate, sperimentate nelle ultime opere, arrivando a conformare spazi complessi,

Anche il cilindro, l'elicoide, il cono sono forme riscontrabili con frequenza in tutti i lavori di Gaudí, nella torre di casa El Capricho e nei collegamenti del Templo Espiatorio.

Altre superfici non rigate quali il paraboloidi di rivoluzione si possono individuare con uno studio attento usando la natura come termine di comparazione.

Gaudí opera infatti una continua interpretazione della natura partendo dall'osservazione. Sempre in casa Vicens e nel Capricho, reinventa l'*azulejos* dell'arte islamica, usando il quadrato di rivestimento come modulo per inquadrare e rompere il volume architettonico, più tardi rivestirà le sue opere col *trencadis*³², piastrelle spezzate e ricomposte a mosaico, che fungono da pellicola, adattandosi alle superfici curve e restituendo un notevole effetto plastico.

Parte della geometria di Gaudí è derivata direttamente ed indirettamente dai fenomeni naturali, che l'architetto osserva con particolare attenzione durante la sua giovinezza. La conoscenza degli stili, acquisita nella biblioteca della Scuola di Architettura, l'osservazione della natura nei campi di Reus, le innumerevoli escursioni in tutta la Catalogna, costituiscono la sua prima fonte di ispirazione, base di un eclettismo iniziale. Tanto grande era il suo interesse per la natura che, per esempio nel 1871, sebbene dovesse ancora superare l'esame di Meccanica Razionale, si iscrisse a un nuovo corso di Storia Naturale, benché non fosse una disciplina fondamentale per gli studi di Architettura.

Le decorazioni dell'Affiambra di Granada, gli archi di Poblet, le rocce di Montserrat, le forme dei frutti e degli alberi, le torsioni dei tronchi e le ossa: questi e altri riferimenti naturali o artistici spiegano, almeno in parte,

molti dettagli del primo Gaudí. Tuttavia, nonostante le numerose indicazioni date a seguaci e allievi sull'insegnamento a lui impartito dalla natura, non è il caso di sopravvalutare l'influsso formale diretto di tali elementi. Gaudí nelle soluzioni adottate non copia mai direttamente l'esistente, indicando con esistente qualsiasi soluzione strutturale inventata dalla natura per superare un ostacolo, ma reinterpreta l'uso che la natura fa della tecnologia.

La codificazione grafica del reale rilevato

Data la complessità di valenze che risiedono nelle opere di Gaudí, ai fini del rilievo è stata preventivamente progettata la selezione dei dati da rilevare in relazione all'intelligenza da mettere in gioco per leggere l'oggetto, al fine di restituire dati significativi e utili ai fini di una esplicitazione dei caratteri significativi del manufatto.

Dal punto di vista operativo, per ciò che concerne l'individuazione delle procedure impiegate per il rilievo, tutte le operazioni sono state precedute da indagini storiche e documentarie e da un sopralluoghi preliminari, volti ad analizzare, l'accessibilità del manufatto, nonché i dati intrinseci potenzialmente utili alle operazioni di ripresa. Dal rilievo a vista è stata delineata in prima istanza una struttura di segni congruente con l'oggetto indagato, costruendo uno schema teorico preliminare capace di accogliere i dati prioritari. È stato dunque approntato un *progetto di rilievo*, strutturato su operazioni di ripresa dei dati, a partire dallo schizzo, alla ripresa fotografica, fino al rilievo metrico e strumentale.

Alla base di ogni operazione di rilievo sta in ogni caso la finalità stessa dell'operazione e il rapporto che si instaura tra l'oggetto da rilevare e l'operatore che ne indaga e ne studia le parti, ponendosi a confronto sul piano della conoscenza, da un lato il manufatto con le sue forme, il suo essere struttura e materia, espressione di un linguaggio fatto di materiali, elementi e superfici, dall'altro il rilevatore, con la sua formazione, la sua cultura utili a ricondurre la tridimensionalità dello spazio ad un insieme di misure discrete, di dati e di segni che interloquiscono sul piano del foglio con altre annotazioni, significative delle qualità del manufatto³³.

I molteplici dati del reale sono stati necessariamente discretizzati riconducendo il *molteplice* ad un numero finito di informazioni, non unicamente limitate alla misura delle parti, ma indagando le valenze formali dell'insieme, nell'interrelazione di dati compositivi, strutturali, materici

e figurali. Pur essendo il dato dimensionale il protagonista del rilievo, le determinazioni metriche del manufatto non sono sufficienti a restituire la complessità del reale ma vanno indagate le qualità sottese alla composizione di insieme non immediatamente leggibili nelle loro correlazioni con il tutto, ma intessute nella complessità dello spazio gaudiano.

L'individuazione delle qualità formali correlate alla struttura compositiva, costruttiva e metrica dell'oggetto di studio, si è configurata come fondamento stesso del *rilievo* e supporto per l'esplicitazione degli esiti del lavoro, ove la complessità del reale è stata resa attraverso segni grafici rappresentativi degli stessi.

E' opportuno sottolineare la necessaria coincidenza istituita tra la logica dell'analisi, della ripresa dei dati e quella della rappresentazione, trasformandosi la realtà da materia, pietra e colore, in un sistema di dati metrici, geometrici, costruttivi e compositivi, derivabili nell'ambito di un più ampio dizionario teorico, comprensivo di tutti gli elementi significativi e costitutivi dell'architettura.

Attraverso la misurazione è stato possibile infatti trasformare gli oggetti in numeri e questi ultimi a loro volta in segni, espliciti del rapporto tra realtà e sua trascrizione.

Poiché l'indagine si è sviluppata per approfondimenti successivi, mettendo in luce volta per volta dati di ordine percettivo, visivo, dimensionale, compositivo, costruttivo, metrico e materico, sono stati prodotti, per quante sono state le fasi di rilevamento, più modelli di rappresentazione, ovvero simboli e grafici strettamente connessi al tipo di analisi ed agli obiettivi specifici.

Se il *disegno* si connota come momento conclusivo di un rilievo, va detto che è proprio il *disegno* che restituisce in modo chiaro le modalità di raccolta e di interpretazione dei dati.

E se la rappresentazione è chiara, essa è anche frutto di una *selezione* mirata dei dati desunti dal reale e di una logica di organizzazione nell'illustrazione e nella descrizione degli stessi. Il risultato finale dunque rispecchia le diverse fasi dell'analisi e costituisce il momento di esplicitazione tra la fase di analisi e quella operativa, tra il momento di rilievo e quello di trascrizione grafica e lettura critica.

Note

- ¹ A. Baculo Giusti, *Quattro lezioni di disegno e rilievo*, Liguori, Napoli, 1985.
- ² Sgrosso A., *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, UTET 1996.
- ³ A. Baculo Giusti (a cura di), *Architettura e informatica*, Electa, Napoli, Napoli 2000.
- ⁴ J. Encarnacao, *Computer aided design: fondamenti e architetture di sistema*, Hoepli, Milano 1993
- ⁵ D. Giralt-Miracle, Gaudí, *La ricerca della forma*, Edizioni Jaca Book, Spagna, 2004.
- ⁶ Vagnetti, Luigi, *Disegno e architettura*, Vitali e Ghianda, Genova 1958.
- ⁷ A. Baculo Giusti (a cura di), *op.cit.*.
- ⁸ Thomas Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, 1992.
- ⁹ V. Marchis, *Modelli, esperimenti di simulazione al personal computer*, SEI, Torino 1988.
- ¹⁰ J. Gomez, *La Sagrada Familia de Gaudí al CAD*, 1996.
- ¹¹ B. Woolley, *Mondi virtuali*, Boringhieri, 1993; M. Krueger, *Realtà artificiali*, Addison Wesley, 1993.
- ¹² Zevi, Bruno, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973
- ¹³ M. Docci, et al., *Disegno e analisi architettonica*, Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo, Università di Roma "La Sapienza", Roma 1983.
- ¹⁴ E. Montessori, *Disegno ed espressione progettuale*, Mucchi, Modena 1983.
- ¹⁵ E. Puppo, *Il Disegno del Progetto Architettonico*, Vitali e Ghianda, Genova 1961.
- ¹⁶ Si veda casa Vicens e el Capricho.
- ¹⁷ A. Anselmi, *Disegno di architettura e architettura disegnata*, in "Abacus", n. 21, 1990.
- ¹⁸ Moschini, Francesco, *Il disegno tra utopia e teoria: le linee portanti della ricerca*, in «XY dimensioni del disegno», n. 10, 1989.
- ¹⁹ R. De Rubertis, *Progetto e percezione*, Officina, Roma 1971.
- ²⁰ Piastrella di ceramica smaltata, per lo più di colore azzurro, usata in Spagna e Portogallo per pavimentazioni e rivestimenti di pareti.
- ²¹ E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, tr. it. Einaudi, Torino 1962.
- ²² Lloarch sostiene con convinzione, nel suo saggio *Gaudí, una biografía mágica*, che il ricordo di quelle esperienze con i funghi allucinogeni avrebbe ispirato l'architetto nella costruzione di alcuni camini, in particolare quelli presenti all'interno di Park Güell e non solo, la forma fungiforme appare in molte altre strutture, specie nelle torri e nei campanili. G. Digovic, *Gaudí: tra beatificazione e simboli*, www.ilboleroDiravel.org.
- ²³ V. Magnago Lampugnani, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Di comunità, Stoccarda 1982
- ²⁴ J. Bergòs I Massò, *Gaudí l'uomo e l'opera*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1999, pag 60.
- ²⁵ «La gente del posto rimase stupita dalla rapidità con cui fu montata la struttura di quel grande edificio [...] Poiché nevicava molto, ricoprì la costruzione con uno strato di ardesia molto sottile e le torri

Note

d'angolo con cuspidi aguzze, lasciando sporgere di proposito alcune pietre sui paramenti perché vi si impigliassero i fiocchi di neve; la prima volta che nevicava, c'erano sempre dei curiosi che contemplavano lo spettacolo». Juan Bergòs, op.cit., pag. 57.

²⁶ G.K.Koenig., *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1974.

²⁷ J.Guillerme, *La figurazione in architettura*, Franco Angeli, Milano 1982.

²⁸ J. Sainz, *Teoria e storia del disegno d'architettura: una questione di stile*, in «XY dimensioni del disegno», n. 4, 1987.

²⁹ De Fiore, Gaspare, *La figurazione dello spazio architettonico*, Vitali e Ghianda, Genova 1967.

³⁰ Charles-Edouard Jeanneret dopo i viaggi del 1907 e del 1911 in Italia, Grecia e Oriente, nel 1928 (ormai aveva assunto il nome di Le Corbusier) si reca per la prima volta in Spagna. Nonostante fosse considerato del tutto al di fuori dell'aura della modernità, il rapporto con questo Paese completa la sua formazione di architetto.

In effetti le cose non stavano in questi termini, dal momento che la Spagna, tra la fine dell'Ottocento e tutti gli anni Venti, non era rimasta affatto fuori della modernità: ma dagli stessi Spagnoli il fenomeno del Modernismo catalano e la personalità di Antoni Gaudí erano giudicati un'eccezionalità di cui si parlava con malcelato imbarazzo.

Questa censura condiziona senza alcun dubbio lo stesso Le Corbusier, che ha rapporti soltanto con il gruppo d'avanguardia moderata formatosi nel Paese e che aveva in Barcellona la sua testa di ponte più agguerrita. Rafael Benet e Josep Farran i Mayoral sono critici moderatamente modernisti, ma decisamente ostili a quella tradizione del nuovo (appunto Gaudí e la sua cerchia) che giudicano un'imbarazzante presenza sulla via tracciata dal maestro svizzero. Non a caso Farran parla dell'"opera depuratrice" di quest'ultimo e considera il Modernismo catalano una ridicola eredità anacronistica. Di fronte alle opere di Gaudí Le Corbusier non esita a esprimere le sue opinioni, che ci sono note più dagli articoli apparsi su di lui, che dalla sua diretta testimonianza, assai reticente. La Sagrada Familia viene giudicata un "dramma", ma si interessa alle qualità strutturali e a talune soluzioni costruttive. Come ben si vede dai suoi due *Carnets de voyage*. Cfr.C. De Seta su www.sapere.it.

³¹ L.Vagnetti, *Il linguaggio grafico dell'architetto oggi*, Vitali e Ghianda, Genova 1965.

³² Tecnica eseguita con ceramica fatta a pezzetti, che non segue un disegno prestabilito, ma che mescola diversi colori e creava un effetto ottico brillante al riflettersi della luce del sole.

³³ A.M.Marinelli, R.Belibani, A.Gadola, *Barcellona: ipotesi per una lettura ipertestuale di immagine urbana*, in "Archimedia", n. 2, marzo-aprile 1994, pp. 60-63.

CAPITOLO IV/La rappresentazione sintesi del progetto/rilievo

Lecture critiche

La Finca Güell

La ricerca svolta si fonda essenzialmente sulla volontà di comprendere, attraverso la rappresentazione¹ la spazialità delle opere di Gaudì, riconducendo l'analisi grafica, nell'ambito dei lavori portati a termine dall'architetto catalano, a tre episodi, che riflettono pur nella loro diversità delle caratteristiche comuni.

L'analisi si apre con lo studio della Finca Güell, con particolare riferimento ai due padiglioni di ingresso, alla casa del custode, alle scuderie ed al maneggio, con l'obiettivo di mettere in evidenza il rapporto tra lo spazio interno semplice e razionale e la configurazione esterna riccamente decorata. La scansione del sistema di copertura che scandisce il ricovero per gli animali, gli stessi archi che delimitano la struttura realizzata con la tecnica della boveda tabicada², denunciano la complessità della geometria che struttura l'insieme e che permette la realizzazione di forme straordinarie.

Nel 1883 Gaudì riceve da Eusebi Güell l'incarico di redigere due progetti: un primo per quella che prevedeva sarebbe divenuta la sua residenza di campagna in un fondo acquistato alla periferia di Barcellona ed un secondo per il suo palazzo da costruire al centro della città. Benché nelle indicazioni iniziali Eusebi Güell avesse chiesto di dar luogo a due costruzioni impostate su di una stessa logica compositiva, nei fatti Gaudì realizza due architetture completamente diverse.

Nella Finca Güell, Gaudì che doveva limitarsi alla ristrutturazione degli edifici esistenti e alla realizzazione di due nuovi corpi di fabbrica, dà luogo ad una costruzione che si fonda sugli stessi caratteri figurativi e compositivi di Casa Vicens e della Villa El Capricho, con evidentissimi richiami allo stile mudejar. Quest'ultimo è leggibile nelle decorazioni -che si distinguono da quelle utilizzate nelle opere precedenti per il loro disegno astratto- e nella torretta che sovrasta la cupola del maneggio che sembra evocare ancora una volta la Villa El Capricho, per quanto in maniera più sobria ed elaborata. Contrariamente alla diversità delle funzioni a cui sono adibite le costruzioni, Gaudì conferisce un carattere unitario all'insieme attraverso l'apparato decorativo e la

disposizione dei diversi corpi di fabbrica. La casa del custode, in particolare, è costituita da un solo piano ottagonale, coperto da una cupola piana, la cui struttura viene ripresa nelle attigue torrette quadrangolari. A questa costruzione si aggiungono le scuderie: struttura piatta e allungata che costituisce con la casa del custode un unico complesso. Annesso alle scuderie è il maneggio sulla cui sommità è presente una torretta di ispirazione moresca.

I lavori interessarono l'intera proprietà e le opere eseguite furono oltre a quelle menzionate, il cancello del drago, i muri di cinta e le decorazioni del tetto a terrazza, queste ultime andate distrutte quando l'edificio divenne il Palacio Real di Pedralbes. Tra il 1967 ed il 1977 i padiglioni furono restaurati e attualmente ospitano la Cattedra Gaudì e l'associazione Amigos de Gaudì.

Si riscontrano in questa opera molti degli elementi che poi Gaudì riprenderà in modo ossessivo, portando il concetto di struttura e decorazione a livelli quasi esasperanti.

Il ferro lavorato del cancello, gli archi parabolici, la tecnica della *boveda tabicada* per la realizzazione delle volte, le mensole costruite con profilo parabolico, sono temi che saranno sviluppati fino a trovare la loro massima espressione nella cripta della chiesa di Santa Coloma de Cervello. Se nelle scuderie gli archi sono leggibili nella loro interezza, mantenendo una purezza geometrica quasi razionalista, nella cripta Gaudì raggiungerà un'organicità totale, un apparato muscolare/scheletrico che sembra completare la ricerca cominciata in queste prime opere.

La copertura delle scuderie è costituita da voltine a botte in foglio, la cui direttrice cambia sesto nel percorrere la generatrice data dal profilo dell'arco parabolico che la sostiene. A sua volta l'arco parabolico scarica su mensole formate da mattoni aggettanti, che sostengono una botte che fa da lucernario per la campata sostenuta.

Il sapiente gioco di luce che si percepisce entrando nello spazio interno, mette in evidenza la interazione tra geometria, struttura e materiali, rendendone indefinito il confine. E questa inscindibilità, la si percepisce nella restituzione grafica ottenuta con la proiezione mongiana³, che, nella oggettività della rappresentazione da un punto di vista infinito, annulla l'impatto emotivo, ordina la complessità del manufatto, mettendone in luce il processo formativo, volto ad integrare la componente estetica, funzionale e strutturale.

Tra le opere di Gaudì i padiglioni della proprietà Güell sono quelli che più risentono dell'influenza araba: Gaudì

dimostra infatti di avere non solo imparato e assorbito la lezione mudejar, ma anche di saper rimettere in gioco tutti gli elementi dell'architettura islamica rendendoli suoi, semplicemente reiventadoli.

Il Collegio delle Teresiane

Il Collegio delle Teresiane è il primo di due edifici che Gaudì deve costruire partendo da un'impostazione data da altri, infatti quando riceve l'incarico dal reverendo Enric d'Osso, l'edificio è già costruito fino al primo piano.

L'edificio presenta una orditura di facciata molto ordinata, data dalla scansione di mattoni pressati, suddivisione che si riflette all'interno e nel ritmo delle mensole al piano terreno, nella galleria centrale, formata da due aule rese mistiche dalla luce naturale filtrata dalle chiostrine.

Al primo piano, sorretti dalle mensole, una serie ininterrotta di archi parabolici, in parte intonacati ed in parte in mattoni a vista, creano il percorso di un chiostro simbolico, dove il grado di raccoglimento è massimo ed è massima l'ascesi materializzata dall'atmosfera presente nei i corridoi.

Lo spazio interno è strettamente legato all'impaginato di facciata, perché ogni elemento presente su di essa lo si ritrova proiettato all'interno nel suo corrispondente tridimensionale⁴. La sensazione è quella di un volume, prismatico e austero nel suo apparato esteriore, che contiene un'immensa ricchezza al suo interno.

Percorrendo i corridoi, ci si rende conto immediatamente di essere in uno spazio avvolgente, caratterizzato da tre dati fondamentali: il bianco, i mattoni e la luce. Un colore, un materiale ed un fenomeno naturale.

Rispetto alla Finca Güell dove la percezione dello spazio è totale dopo l'ingresso, nel Collegio delle Teresiane gli ambienti sono disposti in successione simmetrica, una simmetria intesa in senso vitruviano, quale proporzione degli elementi con il tutto. Entrando ci si trova in un vestibolo dove l'impatto d'insieme è velato da una luce soffusa, ma a pochi metri dall'ingresso lo sguardo è catturato da uno spazio ascetico, composto da due aule che si contrappongono e da altri due ambienti che seguono. Il tutto configura non un semplice corridoio, ma una vera e propria cattedrale, ove ci si sente al centro dell'universo e dunque infinitamente piccoli al cospetto della divinità che si celebra. La luce piove letteralmente dall'alto, investendo il visitatore diventa attore e non spettatore. L'impatto emotivo è talmente forte da azzerare ogni

possibile comprensione razionale dello spazio, mentre pervade il visitatore un senso di pienezza e ad un tempo di smarrimento e di impotenza davanti alla complessità dello spazio.

La fase di restituzione ha svelato questa complessità, portando alla luce la struttura che mimabilmente lo scheletro di un drago, simbolo assai caro a Gaudì, costruito su una infilata di archi che generano un deambulatorio e poi un chiostro coperto, dove al centro lo scrigno rivela il suo tesoro più prezioso, la luce. Convogliata da due cannocchiali, la luce arriva prima dai piani alti, portando misticità e raccoglimento nel percorso infinito generato dagli archi, esplodendo nelle due aule a piano terreno.

L'aspetto interessante è che Gaudì utilizza gli stessi elementi e gli stessi materiali della Finca Güell, per progettare un oggetto totalmente diverso per funzione, grandezza e importanza: un oggetto architettonico concluso in sé dove ogni elemento ha una sua funzione strutturale ed un suo significato simbolico⁵.

L'arco parabolico non risulta mai la mera ripetizione formale di un elemento strutturale, né la ossessiva e fanatica ripetizione di un segno, al contrario, diventa semantica, in quanto Gaudì non prende a prestito il linguaggio, ma di volta in volta lo coniuga e lo reinterpreta. Il collegio delle Teresiane è solo l'anticipazione di ciò che vorrà realizzare nella Sagrada Família.

In tal senso la sua Cattedrale può considerarsi il tutto e il Collegio delle Teresiane parte di esso: il tutto, infinito, perfettibile, non concluso nella Sagrada Família, che include la parte in quanto elemento del tutto, la parte conclusa in sé, definita e progettata in ogni suo aspetto.

Nell'analisi grafica del Collegio è risultato fondamentale servirsi della proiezione mongiana della configurazione esterna, poiché tale rappresentazione ha permesso l'individuazione di tutti gli elementi che compongono la facciata, dal cancello, elemento a cui Gaudì pone sempre molta importanza, fino ai berretti dottorali che coronavano la merlatura dell'edificio, poi rimossi⁶, e a tutti quei segni nascosti e non, dalle iniziali di Santa Teresa, alla colonna salomonica celebrata negli angoli dell'edificio, allo scudo presente sul vestibolo e sorretto dalle colonne stesse.

Attraverso il disegno è stata operata una discretizzazione⁷ della struttura per analizzare il gioco di archi, mensole e volte che organizzano lo spazio interno, ponendo particolare attenzione ai pozzi di luce. Il disegno

tridimensionale ha fornito in tal senso una descrizione puntuale dei vari elementi, permettendo di stabilire il rapporto tra essi in maniera immediata. La ricchezza svelata dalla rappresentazione e creata dalla disposizione e organizzazione di pochi elementi, poveri e addirittura standardizzati⁸, sfatano il mito di un Gaudì che opera solo con le infinite risorse dei suoi ricchi mecenati.

Palazzo Güell

Nel Palazzo Güell, Gaudì dà libera espressione alla sua immaginazione, concependo un'architettura unica che si contraddistingue per la ricchezza dei materiali e la ricercatezza delle soluzioni adottate.

La struttura qui è celebrata in tutti i suoi aspetti, l'arco parabolico diventa paraboloidale⁹, passando dalla seconda dimensione alla quarta, perchè oltre alla spazialità entra in gioco il tempo, variabile indispensabile a far vivere l'opera.

Se nella Finca Güell lo spazio era percepibile immediatamente dopo l'ingresso e nel Collegio delle Teresiane era necessario percorrerlo, nel palazzo Güell lo spazio si contempla in quello che può essere considerato un tempio consacrato alla ricchezza, dove ogni più piccolo oggetto ha una sua funzione. Güell voleva che questo palazzo fosse celebrativo della sua fortuna, della sua opulenza e della sua devozione: Gaudì ha esaudito i suoi desideri in modo completo, ponendo al tempo stesso un'attenzione particolare alla concezione strutturale, all'intersezione tra i piani per portare la luce laddove non sarebbe potuta arrivare. La semantica è la stessa, ma più preziosa, anche nella verticalità, la concezione spaziale appare nuovamente trasformata: dallo spazio della Finca Güell, puramente funzionale, a quello delle Teresiane, religioso e mistico a questo del palazzo Güell, circoscritto e ascetico. In tutti appare presente come denominatore comune la sacralità, che riesce a conferire un valore in più allo spazio stesso che da vuoto, si trasforma in luogo dei significati dell'architettura.

Per la rappresentazione si è reso necessario predisporre uno spaccato prospettico¹⁰ sul salone a tripla altezza per comprenderne lo sviluppo e al fine esplicitare il sistema strutturale che culmina nella guglia e che costituisce un segno distintivo delle architetture di Gaudì¹¹.

La complessità del modello reale non permette la comprensione immediata della genesi strutturale e spaziale, restituendoci l'immagine di un oggetto finito¹², aspetto

peculiare delle opere di Gaudì che anche quando incomplete danno la sensazione di opera d'arte, quindi modellando gli elementi che lo compongono nello spazio rappresentativo della geometria e riducendo la strutturazione dello spazio a semplice ossatura¹³, si ha una visione non falsata di questa enorme macchina da festa. La scomposizione, che si è dovuta operare per la rappresentazione ha messo in luce aspetti caratteristici di questa opera e ne ha permesso una più agevole lettura. Relazionando questo spazio con quello della Finca Güell e quello del collegio delle Teresiane, immediatamente si può avere una idea dell'intuizione organizzativa di cui disponeva l'architetto catalano, nella Finca i vuoti sono percepibili ad altezza d'uomo, e la luce che penetra lateralmente, più alta dell'osservatore e mascherata nel percorso trasversale dalle lunette ha la funzione di conformare lo spazio utilizzando il riflesso sul bianco dell'intonaco, nel collegio la stessa percezione ad altezza di osservatore la si fonde con la spazialità anche verticale, nel Palau Güell i punti di vista sembrano essere molteplici, infrangendosi più volte sulla struttura che non rappresenta un pieno vero e proprio ma uno scheletro, una ossatura che si lascia leggere in filigrana, la vela di copertura è resa leggerissima da fori attraverso i quali la luce simula il cielo stellato, e sembra volersi liberare nello spazio più che gravare con la sua mole. Lo spazio appare raccolto ma non contenuto.

Note

¹ M.Dell'Aquila, *Il luogo della geometria*, Arte Tipografica, Napoli, 1999.

² Volta catalana a superficie rigata consistente in tre sfoglie di mattoncini murati a gesso di straordinaria versatilità e resistenza già esistente dal XIII secolo.

³ G.De Fiore, *Disegnare per conoscere*, Il pensiero scientifico, Roma 1960.

⁴ G.Morrione, *Gaudì Immagine e Architettura*, Edizioni Kappa, Roma, 1979.

⁵ R.Pane, *Antoni Gaudì*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

⁶ C.Barranco, L.Gueilburt, *Colegio de las Teresianas de Gaudí*, Historia y Arquitectura, 1ªed., Barcelona, STJ, 2002.

⁷ M. Krueger, *Realtà artificiali*, Addison Wesley, 1993.

⁸ J.Bassegoda Nonell, *Gaudí espacios sagrados*, Lunweg Editores, Spagna, 2002.

⁹ A.Sgrosso, *Il problema della rappresentazione attraverso i tempi*, Napoli 1984.

¹⁰ M.Dell'Aquila, *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Giannini, Napoli, 1990.

Note

¹¹ J.J.Sweeney, - J.L.Sert, *Antoni Gaudì*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

¹² A.Baculo Giusti, *Ermeneutica e disegno*, in A.Baculo Giusti, A.di Luggo, R.Florio, (a cura di), *Napoli versus coelum La città e le sue cupole*, Electa Napoli, Napoli 1999.

¹³ A.Sgrosso, *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, UTET 1996.

Bibliografia di riferimento

Antoni Gaudì

- AA.VV., *Antoni Gaudì, Alcune Storie Emblematiche*, in «Parametro», n°197, Luglio-Agosto, 1993.
- Arisa J.J.N., *Gaudì l'architetto di Dio*, Paoline Editoriale Libri, Milano, 2003
- Badia, M., *Tutto Gaudì*, Barcellona, Editorial Escudo de Oro, 2005
- Barranco C., Gueilburt L., *Colegio de las Teresianas de Gaudí, Historia y Arquitectura*; 1ªed.; Barcelona; STJ; 2002;
- Bassegoda Nonell, J. *L'architettura di Gaudì*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1982.
- Bassegoda Nonell, J., *Antoni Gaudì*, Barcellona, Edicions 62, 2002
- Bassegoda Nonell, J., *Gaudì espacios sagrados*, Lunwerg Editores, 2002
- Bassegoda Nonell, J., Jose M. Garrut Romà, *Guía de Gaudí*, Ediciones Literarias y Científicas, Barcelona, 1970.
- Bergos I Massò, J., *Gaudì, L'uomo e L'opera*, Spagna, Edizioni Jaca Book, 1999.
- Bergos, J., *Tabicados Huecos*, 1965.
- Boada, I. P., *Gaudì, Idee per l'architettura, Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Jaca Book, Milano, 1995.
- Boada, I. P., *L'esglesia de la Colonia Güell*, 1976.
- Bohigas, O., *Architettura Modernista, Gaudì e Il Movimento Modernista*, Einaudi, 1969.
- Bonet, J., *El ultimo Bonet*, Edizioni Portic, 2000.
- Borngasser B., *Catalogna Arte, Paesaggio, Architettura*, Konemann, Italia, 2001
- Carandell J. M., *La Pedrera Un'opera d'arte totale*, Triangle Postals, Barcellona, 2002
- Castellar, J., G., *Gaudì, la vita di un visionario*, Catalogna, Edicions de 1984, 2003.
- Collins, G.R., *Antonio Gaudì*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Crippa, M. A., *Gaudì, Case, giardini e parchi*, Jaca Book, 2001.
- Crippa, M. A., *Gaudì*, Edizioni Taschen, Germania 2004.
- Crippa, M. A., *Gaudì, Spazio e segni del sacro*, Jaca Book, 2002.
- D.Giralt-Miracle, *Gaudì, La ricerca della forma*, Edizioni Jaca Book, Spagna, 2004.
- De Puig J., Gonzalez A., *El palau Güell*, Diputació de Barcelona, 1990.
- Digovic G., *Gaudí: tra beatificazione e simboli*, www.ilboleroDIRAVEL.org
- Fantone, C. R., *Il mondo organico di Gaudì, Architetto costruttore*, Alinea, 1999.
- Gomez, J., *La Sagrada Famiglia de Gaudì al CAD*, 1996.
- González A., *Gaudì i L'Espal*, Quaderns científics i tècnics de restauració monumental, Diputació Barcellona, 2004
- González M.N. J. L., Balaguè A. C., *Gaudì y razón constructiva*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- Güell X., *Gaudì*, GG, 1990.
- Kliczkowski Hugo, *Gaudì step by step*, Loft Publications, Barcellona, 2003
- Lauherta, J. J., *Antoni Gaudí 1852-1926: Architettura, ideologia e politica*, Barcellona, Electa, 1963.
- Lauherta, J. J., *Casa Battlò*, Triangle Postals, Barcellona, 2002
- Le Corbusier, *Gaudí*, Ed. Polígrafa, Barcellona, 1967.
- Lima A. I., *Antoni Gaudì, capacità di concepire l'architettura nello spazio*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2003
- Martinell, C., *Antonio Gaudì*, Electa Ed., Milano, 1955.
- Martinell, C., *Gaudì, Su vida, su teoria, su obra*, 1967.
- Molema J., *Gaudì: Rationalist met perfecte materialbeheersing*, 1979.
- Montaner E. J. M., *Barcelona Ciudad y arquitectura*, Taschen, 1997
- Morrione G., *Gaudì Immagine e Architettura*, Edizioni Kappa, Roma, 1979.
- Pane R., *Antoni Gaudì*, Edizioni Di Comunità, Milano 1964.
- Quattrocchi L., *Gaudì*, Art Dossier, Giunti, 1993.
- Rafols, J.F., *Gaudì*, Barcellona, Editorial Aedos Barcellona, 1960.
- Sweeney, J. J., Sert, Josep Lluís, *Antoni Gaudì*, Il Saggiatore, Milano, 1961.
- Szeemann, H., *Gaudì, Das model, The model*, Zurigo, El Modelo, 1989.
- Tarragona, J. M., *Antoni Gaudí: un arquitecto genial*, Edigrafos Getafe, Madrid, 2001.
- Zerbst R., *Antoni Gaudì. Architettura. Opera completa*, Edizioni Taschen, 2003.

Rappresentazione e sul Rilievo.

- AA.VV. *Il rilievo tra Storia e Scienza*, in «XY dimensioni del disegno», 1988, n.6/7.
- Anselmi A., *Disegno di architettura e architettura disegnata*, in "Abacus", n. 21, 1990.
- Arnheim R., *Entropia e Arte, Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi 1989.
- Arnheim R., *The dynamic of the architectural form*, London 1977; trad.it. Vitta M., *La dinamica della forma architettonica*, Milano 1981.
- B.Woolley, *Mondi virtuali*, Boringhieri, 1993.
- Baculo Giusti A., *Quattro lezioni di disegno e rilievo*, Liguori, Napoli, 1985.
- Baculo Giusti A., (a cura di), *Architettura e informatica*, Electa Napoli, Napoli 2000.
- Baculo Giusti A., di Luggo A., Florio R., Rino F., *Napoli al Quattromila*, Electa Napoli, Napoli 1996.
- Baculo Giusti A., *Ermeneutica e disegno* in Baculo Giusti A., di Luggo A., Florio R. (a cura di), *Napoli versus coelum La città e le sue cupole*, Electa Napoli, Napoli 1999.
- Benevolo L., *Introduzione all'architettura*, Laterza, 1960 (1° ediz.).
- Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1979.
- D.Giralt-Miracle, *Gaudì, La ricerca della forma*, Edizioni Jaca Book, Spagna, 2004.
- De Fiore G., *Disegnare per conoscere, Il pensiero scientifico*, Roma 1960.
- De Fiore G., *La figurazione dello spazio architettonico*, Vitali e Ghianda, Genova 1967.
- De Fiore G., voce *disegno* in *Dizionario del Disegno*, Brescia 1967.
- De Fusco R., *Il progetto d'architettura*, Laterza, Bari 1984.
- De Fusco R., *L'architettura dell'Ottocento*, Torino 1980.
- De Fusco R., *Segni storia e progetto dell'architettura*, Roma-Bari 1989.
- De Fusco R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1979.
- De Rubertis R., *Ermeneusi*, in AA.VV., *Temi e codici del disegno d'architettura*, Roma 1992.
- De Rubertis R., *Il disegno dell'architettura*, Nis Roma 1994.
- De Rubertis, R., *Progetto e percezione*, Officina, Roma 1971.
- Dell'Aquila M., *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Giannini, Napoli, 1990.
- Dell'Aquila M., *Il luogo della geometria*, Arte Tipografica, Napoli, 1999.
- Docci M, Migliari R., *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.
- Docci M., Maestri D., *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Edizioni Laterza 1994.
- Docci M., Migliari R., *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.
- E.Zolla, *Uscite dal mondo*, Adelphi, 1992.
- Eco U., *Ilimiti dell'Interpretazione*, Milano 1990.
- Encarnacao J., *Computer aided design: fondamenti e architetture di sistema*, Hoepli, Milano 1993.
- Fl. Belting, *Il problema della rappresentazione*, in «Casabella» n, 561 1989.
- Florio R., *Origini evoluzioni e permanenze della classicità in architettura*, Officina, Roma 2004.
- Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura*, Padova 1967.
- Guillerm J., *La figuration graphique en architecture*, 1981, edizione italiana, *La figurazione in architettura*, Milano 1982.
- Koenig, G. K., *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1974.
- La Franca R., *Disegnare il mutamento*, in «Rappresentazione/Intenzioni di progetto», Palermo 1984.
- M. Krueger, *Realtà artificiali*, Addison Wesley, 1993.
- Magnago Lampugnani V., *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, di comunità, Stoccarda 1982.
- Marchis V., *Modelli, esperimenti di simulazione al personal computer*, SEI, Torino 1988.
- Masiero R., *Il vasaio e l'ingegnere: lineamenti per la disciplina del Rilievo*, in «XY Dimensioni del disegno», n.6-7, dicembre 1988, pag. 64.
- Mezzetti C., *Il rilievo come strumento didattico pedagogico* in AA.VV., *Il disegno, analisi di un linguaggio*, Roma 1975
- Munari B., *Fantasia*, Laterza, Bari 1995, (I ed. 1977).
- Panofsky, Erwin, *Il significato delle arti visive*, tr. it. Einaudi, Torino 1962.
- Pratelli A. (a cura di), *La trasmissione delle idee dell'architettura*, Atti del convegno, Udine-Spilimbergo 1988.
- Purini F., *Il Disegno e il Rilievo*, in AA.VV., *Nel disegno*, Roma 1992.

- Purini F., *Il Disegno è l'idea*, in "XY, dimensioni del disegno", n. 13, 1990.
- Sacchi L., *L'idea di rappresentazione*, Roma 1994.
- Sainz, J., *Teoria e storia del disegno d'architettura: una questione di stile*, in «XY dimensioni del disegno», n. 4, 1987.
- Sambin M., Marcato L., *Percezione e Architettura*, Milano 1999.
- Scolari M., *Che il disegno sia centro nelle scuole di architettura*, in «XY» n. 10 1989.
- Scolari M., *Considerazioni e aforismi sul disegno*, in «Rassegna» n. 9 1982.
- Sgrosso A., *Il problema della rappresentazione attraverso i tempi*, Napoli 1984.
- Sgrosso A., *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, UTET 1996.
- Summerson J., *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, 1963 (1° ediz.).
- Vagnetti L., *Disegno e architettura*, Genova 1958.
- Vagnetti L., *L'architetto nella storia di Occidente*, rist. Firenze 1980.
- Vagnetti, L., *Il linguaggio grafico dell'architetto oggi*, Vitali e Ghianda, Genova 1965.
- Zevi B., *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973.