

Questo numero

Fuori rubrica, perché ormai *Invito al viaggio* è copyright Gabriella Rouf, c'è un interessantissimo testo che fa venire voglia di tornare a Barcellona per vedere l'opera di Gaudí con occhi diversi. Si tratta della relazione di Ciro Lomonte ed Alessandro Tonassi al Convegno *Mimesi, Verità, Fiction. Ripensare l'arte. Sulla scia della Poetica di Aristotele*, tenutosi a Roma dal 27 al 30 marzo 2007 presso la Pontificia Università della Santa Croce. Gli atti sono stati pubblicati di recente dalla Edusc editrice.



Quest'albero vicino al mio

laboratorio: è lui il mio maestro

LA MIMESI NELL'ARCHITETTURA DI ANTONI GAUDÍ I CORNET

di CIRO LOMONTE e ALESSANDRO TONASSI

Una vicenda unica nella storia dell'architettura

Siamo due architetti che lavorano ai poli estremi, molto diversi, della terra italiana: Milano e Palermo. Parlare dell'architettura gaudiniana ci fa incontrare a Roma. Antoni Gaudí è un fenomeno, anche per questo.

Due milioni di visitatori all'anno per la Sagrada Família; una fama degna di una stella del rock; un nome utilizzato come marchio — specie in Giappone, grazie a un professore di storia dell'architettura, Kenji

Imai, che visitò Barcellona nel 1926 —; innumerevoli pubblicazioni, video, siti web, dedicati alla sua opera e alla sua personalità, più uniche che rare: Antoni Gaudí è questo e molto di più.



Un dato singolare: gli studenti lo snobbano, persino nelle due Scuole di Architettura di Barcellona. Per quale ragione? Forse perché sembra irrazionale o addirittura esoterico a un primo approccio? O perché eccessivamente decorativo per il gusto moderno? Oppure perché dichiaratamente cattolico, al punto da giustificare una Causa di Beatificazione?

Eppure tutti abbiamo molto da imparare da lui, senza copiarlo.



Libertà creativa e fini didattici

Joan Bassegoda i Nonell¹ a chi rimane soggiogato dall'esuberanza creativa del genio catalano ha sempre suggerito di non imitare lui, quanto il suo metodo: si tratta di imitare la natura. In fondo Antoni Gaudí i Cornet² ha una carica inventiva analoga a quella di Tolkien: è un sub creatore di mondi. È sempre fastidiosa l'arte quando ha un intento didascalico e a volte denuncia carenze di creatività.

¹ Architetto e direttore della Real Càtedra Gaudí della Scuola Superiore di Architettura di Barcellona dal 1968 al 2000, autore di numerosi saggi sul maestro di Reus.

² Nato a Reus nel 1852, morto a Barcellona nel 1926.



È il rischio che si corre tutte le volte che si esplicita troppo il rapporto con il fine morale, la *kalokagathía* o *bellezza-bontà*, che dovrebbe costituire il contesto naturale di nascita dell'opera d'arte senza apparire prevalente rispetto all'opera stessa³. Un esempio a nostro avviso sbagliato? La risurrezione di Aslan ne *Il leone, la strega e l'armadio* di C. S. Lewis. Un modello intrigante? La pala d'altare della cripta della Sagrada Família, dove il fedele resta piacevolmente spiazzato da un dettaglio di umanità tratto dalla tradizione catalana: il baciamento del piccolo Gesù (vero Dio e vero Uomo) a S. Giuseppe. Fermo restando che il maestro di Reus non considera *originale* chi fa gesti *eccentrici* bensì colui che torna *alle origini*.

³ Cfr *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli artisti* (4 aprile 1999), 3. La vocazione artistica a servizio della bellezza.

«La creazione continua e il Creatore si avvale delle sue creature; chi cerca le leggi della natura per conformare ad esse opere nuove, collabora con il Creatore. I copisti invece no. Per questo motivo, l'originalità consiste nel tornare alle origini»⁴.



Dentro il flusso vivo della realtà

Il procedimento dell'apprendistato dal reale è insistito nella Sagrada Família, dove gli scultori che collaboravano con l'architetto facevano calchi degli animali⁵ e fotografavano quegli abitanti del quartiere che si prestavano a farsi ritrarre in pose drammatiche, impiegando degli specchi per fissare l'immagine da tutti i lati utili a eseguire modelli per statue e bassorilievi. Gaudí stesso fece molti studi anatomici e realizzò nel suo laboratorio manichini con l'anima in ferro, rivestiti di stoppa e completati in gesso, con un'attenzione minuziosa alla verosimiglianza.



Sono rari i rapporti biunivoci tra l'infinità di dettagli decorativi e i significati simbolici precisi. È più frequente una complessità di letture della metafora. Si pensi al tetto di casa Batlló (1904-1906), che qualcuno identifica con il dorso del drago infilzato dalla lancia di S. Giorgio (coronata dalla croce che qui — come altrove — ha quattro braccia orizzontali, orientata per essere ammirata da qualunque punto di vista).

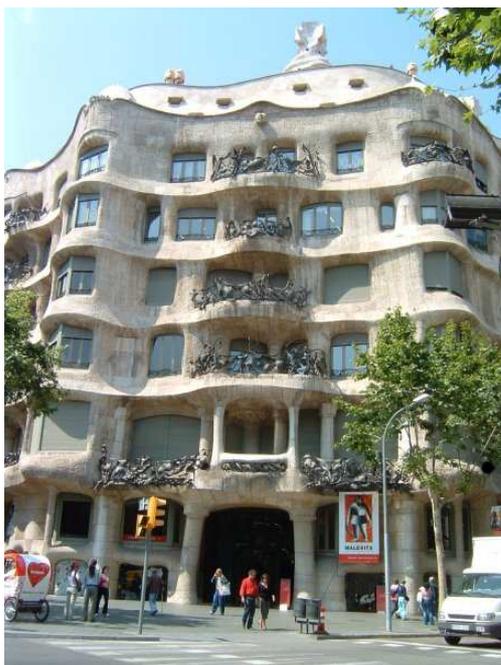
⁴ A. GAUDÍ, *Idee per l'architettura*, Jaca Book, Milano 1995, n. 400.

⁵ È famoso il caso della vecchia asina viva, Margarita, utilizzata per la scena della Fuga in Egitto.

Oppure alle colonne della facciata della stessa casa, che potrebbero essere tibie, peroni e altre ossa delle vittime del dragone, mentre i parapetti dei balconi somigliano a teschi, ma sono anche morbide mascherine.



O ancora alla facciata di casa Milá (1905-1910), uno sperone roccioso la cui rada vegetazione è costituita dagli splendidi parapetti in ferro battuto (l'opera è rimasta incompleta, l'architetto avrebbe voluto completarla con un rivestimento pittorico floreale e l'insieme sarebbe stato sormontato da una statua della Madonna).



Per non parlare del cesello nelle piastrelle del marciapiede antistante.



I soffitti degli appartamenti della Pedrera sono magnifici mulinelli di vento. Resta ancora in una camera da letto la seguente bellissima orazione di Gaudí a Maria bambina, a cornice di un medaglione di stelle e fiorellini da cui pende il lampadario: «Oh, Maria, non ti dar pena d'esser piccola, lo sono pure i fiori e le stelle».

Sempre a casa Milá le maniglie sono modellate direttamente sul gesso dall'architetto in modo da accogliere gradevolmente le dita di chi apre e poi passate al calco per la fusione del metallo. Questo procedimento venne usato molte volte dal maestro catalano per dare i prototipi di porte e mobili agli artigiani. Un falegname che lavorava con lui diceva: «Gaudí ha le idee chiare».



Uno sguardo capace di vedere

Sosteneva di se stesso: io ho immaginazione, non fantasia. Immaginazione viene da immagine: vedere la realtà delle cose, le cose come sono, non come la fantasia le

elabora. A Gaudí non piaceva la fantasia. Era ingenuo, aveva un rapporto diretto con la realtà, senza una mediazione intellettuale e cerebrale. Ecco la sua opinione sull'affermazione di Cartesio, che fonda sul principio di immanenza l'evoluzione del pensiero occidentale: «Il sillogismo: io dubito quindi sono, è il più illogico che si possa concepire; quello logico è: io dubito quindi ignoro»⁶.

A casa Bellesguard (1900-1903) la vetrata sulle scale è sorprendentemente estroflessa a formare un astro traslucido, in direzione della prima stella della sera.

Le colonne doriche del tempio greco di Park Güell (1900-1914) sono una rivisitazione plastica del santuario di Apollo a Delfi, ma sono anche uno stratagemma funzionale. Sono cave all'interno e raccolgono l'acqua piovana in una capiente cisterna. In tal modo si sarebbe potuto provvedere alle esigenze idriche di quella che il Conte Güell aveva immaginato come una città giardino in una tenuta brulla (la Montagna Pelata).

Per disegnare la sagoma dei portici dello stesso Parco, Gaudí passò parecchie ore a osservare le onde del mare in tempesta. Per i piloni impiegò le numerose pietre del terreno, ottenendo fra l'altro l'effetto di bonificarlo. Per il rivestimento di panchine, colonne e tetti utilizzò il tradizionale procedimento del *trencadis*. In queste tecniche laboriose, volutamente orientate a far faticare i muratori, testimonianze dirette ci dicono che Gaudí ravvisasse una maniera di rendere santo il lavoro e l'opera stessa. Racconta per es. il poeta Joan Maragall dopo una passeggiata con l'architetto nel

Park Güell: «Lui, nel lavoro, nella lotta, nella materia, per farsi un'idea, vede lì la legge del "castigo" e se ne compiace. Non riuscì a dissimulare la mia ripugnanza per un tale senso negativo della vita e discutemmo un poco, molto poco, perché subito vidi che non potevamo capirci»⁷.

Le finestre della cripta di Santa Coloma de Cervelló (1898-1914) sono adattate al cadere della pioggia, a forma di goccia, in modo che le gocce d'acqua piovana scorrano esaltando l'A e l'ω ai lati della croce. In quest'opera c'è una delle più sorprendenti applicazioni della tradizionale volta catalana.



L'evoluzione di un metodo

Si possono distinguere almeno tre tappe nella sua vasta produzione. Si laureò nel 1878. Inizialmente fu chiamato a costruire case di ricchi imprenditori, utilizzando liberamente il repertorio di forme moresche, mudéjar e gotiche della tradizione spagnola. Nel 1883 una svolta decisiva fu l'affidamento dell'incarico della Sagrada Família. Continuò a creare abitazioni lussuose oltre a costruzioni per committenti ecclesiastici, liberandosi progressivamente dal riferimento agli stili ed elaborando un linguaggio del tutto personale. Gli altri cantieri divennero per lui un banco di prova delle soluzioni per la Sagrada Família, in cui impegnò esclusivamente le sue energie a partire dal 1914. Senza una dedizione così assoluta — caso unico nella storia dell'architettura — il cantiere non avrebbe pro-

⁶ Cfr. A. GAUDÍ, *Idee per l'architettura*, cit., n. 223.

⁷ R. ÁLVAREZ IZQUIERDO, *Gaudí. Arquitecto de Dios*, 1852-1926, Palabra, Madrid 1999, p. 164.

dotto quelle meraviglie che oggi ammiriamo.

Anche nella prima fase, per es. in casa Vicens (1883-1888), l'occhio dell'architetto è attento alla mimesi naturalistica.

«Quando andai a prendere le misure della proprietà, essa era totalmente coperta da quegli stessi fiorellini gialli che ho adottato come tema ornamentale nelle ceramiche. Trovai anche un'esuberante palma, le cui palmette fuse nel ferro riempiono la quadrellatura del cancello e della porta d'ingresso della casa»⁸.



Armonia di forma, funzione e struttura

L'attenzione progettuale non è orientata solo all'ornamento, si concentra anche sulla funzione. I confessionali della cripta della Sagrada Familia sono forse i più comodi mai realizzati. Come mai allora il tabernacolo della stessa cripta, benché sollevato sull'altare per accentuarne la sacralità, è così disadorno, specie se confrontato con i vicini candelieri?

Citiamo uno dei suoi biografi.

«Gaudí propose al suo compaesano (Joan Baptista Grau i Vallespinós, vescovo di Astorga) la convenienza di eliminare il conopeo, per rendere visibile il tabernacolo magnificamente scolpito.

– Proprio il conopeo – ricordò Grau – esprime la regalità di Gesù Sacramento, dogma fondamentale della nostra religione.

– Ma in questo tabernacolo – insistette Gaudí – la regalità è sottolineata dalla mano dell'artista, fino al punto che il manto regale è permanente, scolpito al suo esterno sostenuto dagli angeli.

– Forse lei ha ragione su questo punto, un pochino di ragione – disse il vescovo guardando di nuovo la scena della Risurrezione di Gesù che adorna il tabernacolo.

– Su questo e su tutto! – esclamò Gaudí infuriato.

– Sa che possiamo fare? Eleveremo una petizione alla Sacra Congregazione dei Riti. Lei stesso può redigere l'istanza.

Gaudí lo fece immediatamente e la risposta della Santa Sede neppure si fece attendere: «Per nessun pretesto si può ammettere la soppressione del conopeo, elemento liturgico di insostituibile significato».

Questa decisione lasciò impressa nella mente di Gaudí un'impronta incancellabile. Lungi dall'arrabbiarsi, reagì soprannaturalmente e molte volte lungo il corso della sua vita riferì l'episodio, commentando la lezione come «la pietra miliare più importante del mio processo creativo». La Provvidenza aveva agito un'altra volta nella formazione di uno strumento che voleva perfetto, correggendo una piccola deviazione e confermandogli che l'arte cristiana è al servizio della liturgia. Gaudí si convertì da allora in uno dei più efficaci propulsori della restaurazione liturgica⁹.

⁸ A. GAUDÍ, *Idee per l'architettura*, cit., n. III.

⁹ R. ÁLVAREZ IZQUIERDO, cit., pp. 58-59.

Un Maestro al di fuori delle scuole

Non si può comprendere Gaudí all'interno del movimento modernista, perché ha lavorato sempre isolato. Gaudí non dipende da una scuola, da uno stile o da un tempo, perché ha sempre cercato la sua ispirazione direttamente nella natura. E, in particolare, nella natura del Mediterraneo. Uno spazio che caratterizza allo stesso modo il Peloponneso e il Camp di Tarragona. La stessa luce, che arriva inclinata a 45 gradi, permettendo un'illuminazione perfetta degli oggetti.

Per questo l'architettura di Gaudí la capiscono meglio i bambini che gli architetti: perché i bambini non hanno pregiudizi, hanno ancora l'innocenza. Vedono una cosa che è piacevole perché somiglia alla natura. E la natura è piacevole. Questa "ingenuità" di Gaudí la capiscono molto meglio i bambini che gli adulti. Non soltanto i bambini, ma in genere le persone prive di pregiudizi. Per esempio, Dalí andava con García Lorca a vedere la facciata della Natività, e García Lorca diceva: vedendo questa facciata io sento gridare! sento gente che grida! Guardo più in alto e aumenta il grido, e si mescola col suono delle trombe degli angeli, e non posso resistere... e doveva chiudere gli occhi e le orecchie... Era un poeta, che ascoltava le pietre parlare. Un poeta ha questa capacità di capire queste cose evidenti, e anche i bambini ce l'hanno.



La geometria rigata

Dal punto di vista strutturale Gaudí adotta un tipo di geometria "rigata", che riproduce le forme naturali. E ciò rende Gaudí

un architetto unico nel suo genere. Gli architetti non hanno mai usato la geometria della natura, ma la geometria semplice, euclidea, quella del triangolo, della sfera, del prisma e della piramide. E perché? Perché sono le forme che si disegnano col compasso e con la squadra. L'architetto rifiuta le forme difficili da disegnare. Ma la natura in molti casi ha un'altra geometria, che è rappresentabile con superfici curve nello spazio, ma composte di linee rette, come il paraboloide iperbolico, l'iperboloide, il conoide e l'elicoide.

Gaudí non usa l'arco classico, ma l'arco catenario. Che è una cosa semplicissima. Quando si tiene una catenella, o una corda, per gli estremi, esse disegnano, per la forza di gravità, una forma spontanea, che è la catenaria. È una forma non soltanto funzionale, ma anche piacevole. Ed è piacevole, aggiungerebbe Gaudí, proprio perché è funzionale e spontanea. Il semicerchio si fa col compasso, ma non esiste in natura. Come non esiste la linea retta. L'arco catenario si ottiene "rovesciando" la catena e mettendo al posto del ferro, o della corda, pietre e mattoni. In quest'arco, la linea di pressione è uniformemente distribuita su tutta la superficie, e corrisponde esattamente alla linea della catenaria. Ciò vuol dire che con il minimo di materiale si ottiene la massima resistenza.

«Gaudí era convinto che una nuova architettura, ispirata dall'osservazione della natura, dovesse avere le caratteristiche della vita. Per questo scopo sono indispensabili i colori e il movimento. Perseguiva la sintesi fra struttura e forma; cercava anche la continuità delle forme, così ben presente nelle figure arborescenti e nel corpo umano. In pratica, le ossa sono

cilindri che diventano iperboloidi nelle articolazioni. Avendo inoltre notato che le superfici rigate erano le più resistenti, le utilizzò con crescente intensità»¹⁰.

«Gaudí non solo ricorreva sistematicamente all'ausilio di modelli tridimensionali nel proprio iter progettuale, ma correlava da subito questi ultimi — tramite un personale linguaggio geometrico, composto da forme in parte tradizionali, in architettura, in parte nuove — con tecnologie costruttive, con metodi di analisi statica, con invenzioni formali oscillanti tra naturalismo e astrazione»¹¹.



Mimesi progettuale nello spazio

Impressionante è la fervida, immaginifica attivazione di una polarità tra invenzione spaziale e logica costruttiva, nel progetto di Gaudí, che dà luogo ad una complessità ed unità organica di grande respiro, fonte di continue variazioni formali. Difficile infatti è trovare due soluzioni identiche.

Per l'interno della Sagrada Familia egli prevede un bosco che accogliesse la liturgia descritta nell'Apocalisse.

«Limpido testimone del modo con il quale risolveva magistralmente la ramificazione del tronco con quattro rami è l'albero vicino al laboratorio di Gaudí. Partendo da un rettangolo di base, egli fa emergere quattro colonne dalla sezione iniziale quadrata, che si elevano per collegarsi senza

discontinuità con i massicci iperboloidi aperti più in alto, in forme stellate, nel passaggio dal collarino dell'iperboloide alla sezione circolare superiore di ciascuna colonna»¹².

Rimane nel museo del Tempio il modello dei fili per la definizione della struttura statica della chiesa. Si tratta di un insieme di funi con appesi dei sacchetti contenenti del piombo proporzionale al carico che dovrà sopportare la struttura. Una volta rovesciato, il prototipo dà le indicazioni precise per la costruzione di piedritti e archi della chiesa, che in realtà non hanno quasi soluzioni di continuità, perché tutto fluisce nello spazio in splendida armonia.

All'esterno vi sono dodici torri mitrate (i dodici apostoli) la cui sagoma, a cui l'architetto arrivò per gradi, è un riferimento alla montagna che definisce meglio l'identità nazionale catalana, Montserrat. Lì si trova il famoso santuario alla Madonna omonima.

Le torri sono divise in gruppi di tre a formare le tre facciate della chiesa, esaltate sapientemente dai raggi del sole: la facciata della Natività, a est, scoperta dal primo chiarore dell'alba; la facciata della Gloria, quella principale, a sud, abbagliata dalla luce del mezzogiorno; la facciata della Passione, ad ovest, immalinconita dal trascolorare del tramonto.

L'abside è dedicata alla Madre di Dio. Sono curiosi i mostri che vanno scendendo per le pareti esterne. Rappresentano le reliquie del peccato, che viene perdonato dalla misericordia di Dio grazie all'intercessione di

¹⁰ D. GIRALT-MIRACLE, *Gaudí. La ricerca della forma*, Jaca Book, Milano 2003, p. 105.

¹¹ M. A. CRIPPA, prefazione a D. GIRALT-MIRACLE, cit., p. 14.

¹² D. GIRALT-MIRACLE, cit., p. 108.

Maria, ma lasciano una traccia che va purificata con la penitenza.

Nella Sagrada Familia la storia del Redentore è rappresentata all'esterno. Parla al mondo secolarizzato per il quale è stata voluta. All'interno invece i fedeli entrano nella comunione del Corpo Mistico.



Un magistero per il futuro

A che serve parlare ancora di Gaudí? Dicevamo all'inizio che esiste un certo ostracismo nei suoi confronti. A noi sembra che la sua lezione sia molto attuale e ricca di spunti ancora da sviluppare. Oggi che i software CAD e CAM ci consentono soluzioni prima impensabili, capire il metodo della statica volumetrica permetterebbe di creare strutture nello spazio di grandissima bellezza. E molto più consone alle caratteristiche spirituali e fisiche dell'essere umano, alla sua unità psico-somatica. Ma comprendere fino in fondo il procedimento di Gaudí comporta un sofferto travaglio in architetti educati a comporre angoli retti e archi di circonferenza.

CIRO LOMONTE E ALESSANDRO TONASSI

Bibliografia:

Rainer ZERBST, *Antoni Gaudí*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1989

Juan José LAHUERTA, *Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura-ideologia-politica*, Electa, Milano 1992

Antoni GAUDÍ, *Idee per l'architettura (a cura di Isidre Puig-Boada)*, Jaca Book, Milano 1995

Rafael ÁLVAREZ IZQUIERDO, *Gaudí. Arquitecto de Dios. 1852-1926*, Palabra, Madrid 1999

Joan BERGOS I MASSO, Maria Antonietta CRIPPA, *Gaudí. L'uomo e l'opera*, Jaca Book, Milano 2001

Giovanni RICCIARDI, *Io ho immaginazione, non fantasia*, intervista a Joan Bassegoda i Nonell, pubblicata su *30GIORNI*, n. 4, anno XX, aprile 2002

Daniel GIRALT-MIRACLE, *Gaudí. La ricerca della forma*, Jaca Book, Milano 2003

