



ANNO XVI N°900

RIVISTA APERIODICA
DIRETTA DA
STEFANO BORSELLI



Il Covile



27 APRILE 2016

RISORSE CONVIVIALI
E VARIA UMANITÀ
ISSN 2279-6924



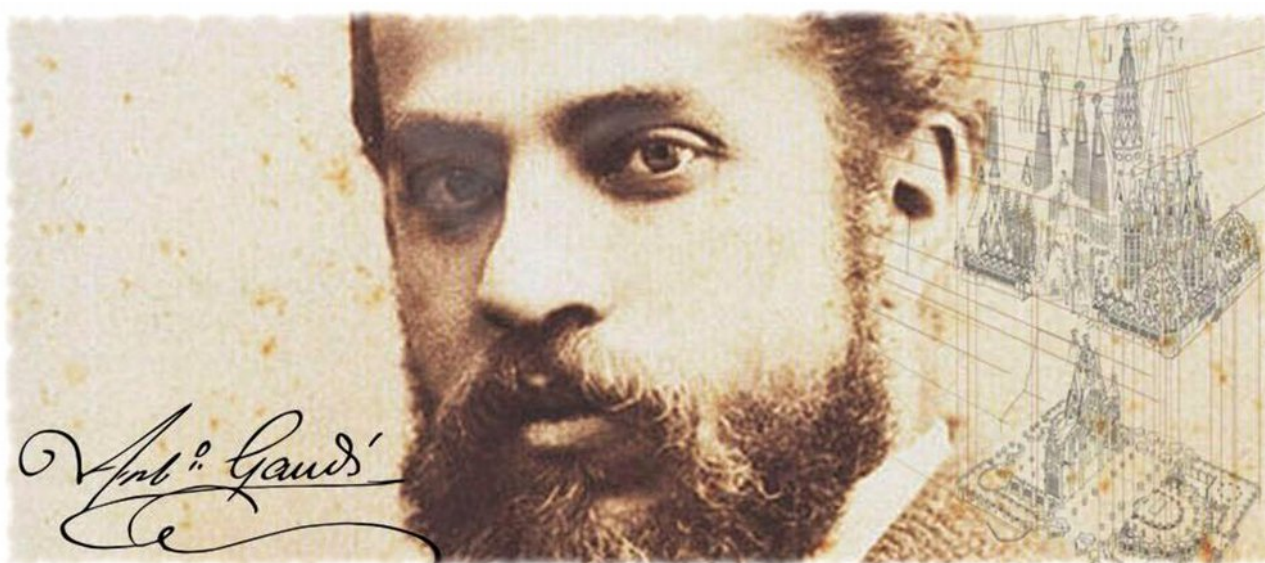
Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclinezza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

CIRO LOMONTE

ANTONI GAUDÍ: SCIENZA, ARTE E NATURA COME LINGUAGGIO DELLA FEDE



Speciale numero 900



PREMESSA

IL 4 gennaio 2011 appariva sul quotidiano *El País* un articolo a firma del famoso architetto Óscar Tusquets Blanca (Barcellona, 1941), *¿Cómo pudimos equivocarnos tanto? (Come abbiamo fatto a prendere un abbaglio così grosso?)*. Raccontava di essere stato, all'inizio degli anni Sessanta, ancora studente universitario, uno degli istigatori di un manifesto apertamente contrario alla continuazione del tempio della Sagrada Família, che contò sull'appoggio incondizionato di tutta l'*intelligencia* dell'epoca, da Bruno Zevi a

Giulio Carlo Argan, da Alvar Aalto a Le Corbusier. Anche se i lavori invece di fermarsi proseguirono con maggiore lena, loro continuarono convinti che costituissero un errore macroscopico.

Dopo il 7 ottobre 2010, quando Benedetto XVI dedicò l'altare della chiesa ormai coperta, Tusquets si chiedeva se i firmatari dell'appello di allora avessero avuto ragione. Purtroppo i continuatori della Sagrada Família non hanno avuto né il talento di Jujol per interpretare coerentemente Gaudí né il talento di Scarpa o di Albini per dialogare con lui usan-

Il Covile, ISSN 2279-6924, è una pubblicazione non periodica e non commerciale.
↳ Redazione: Francesco Borselli, Riccardo De Benedetti, Aude De Kerros, Pietro
Ciro Lomonte, Roberto Manfredini, Ettore Maria Mazzola, Alzek
Salíngaros, Andrea G. Sciffo, Stefano Serafini, Stefano Silvestri, Massimo
Commons. Attribuzione. Non commerciale. Non opere derivate 3.0 Italia
utilizzati: per la testata i *Morris Roman* di Dieter Steffmann e gli *Education*
www.iginomarini.com ↳ Programmi: impaginazione *LibreOffice*



ai sensi della Legge sull'Editoria n°62 del 2001. ↳ Direttore: Stefano Borselli.
De Marco, Armando Ermini, Marisa Fadoni Strik, Luciano Funari, Giuseppe
Misheff, Pietro Pagliardini, Almanacco romano, Gabriella Rouf, Nikos A.
Zaratin. ↳ © 2016 Stefano Borselli. La rivista è licenziata sotto Creative
License. ↳ Arretrati: www.ilcovile.it. ↳ ilcovile@gmail.com. ↳ Caratteri
di Manfred Klein, per il testo i *Fell Types* realizzati da Iginò Marini,
(con Estensione *Paina*), trattamento immagini *GIMP* e *FotoSketcher*.

do un linguaggio personale. Parapetti di inox e vetro, spot luminosi, pavimenti, chiavi di volta, vetrate, non sono all'altezza dell'insieme, anche se non sarà difficile sostituirli in futuro. Inoltre è complicato trovare artisti contemporanei in grado di portare a termine i progetti figurativi del Maestro. Il discutibile risultato scultoreo della Facciata della Passione rivela la difficoltà di proseguire con la qualità necessaria.

Ma l'obiezione fondamentale era un'altra. Gaudí era un architetto che improvvisava in cantiere. Inoltre i suoi disegni e i suoi modelli erano stati distrutti all'inizio della Guerra Civile. Qualsiasi interpretazione avrebbe costituito inevitabilmente un tradimento nei confronti dell'artista. Questo è vero solo in parte. Gaudí disegnò e fece plastici di tre progetti successivi all'inizio della costruzione. Il primo, a cui corrisponde la Facciata della Natività, è ancora rispettoso del linguaggio gotico. Il secondo è molto più organico. Il terzo è assolutamente originale, innovatore, mirabolante. Di questo terzo progetto, che egli considerava definitivo anche se in vita non lo avrebbe visto completato, fece un plastico a scala 1/10 dentro al quale si poteva passeggiare. Il plastico è stato fatto a pezzi, ma esistono eccellenti fotografie ed è stato possibile riprodurlo con grandissima precisione. La fedeltà di questa ricostruzione è stata favorita dalla geometria rigata su cui è basata la composizione dell'opera. Sembra che Gaudí, scottato dai problemi che aveva avuto nella facciata de La Pedrera (Casa Milà), avesse deciso di ricorrere ad una rigorosa struttura geometrica nel Tempio. Sono geometrie complesse — paraboloidi iperbolici, iperboloidi, poligoni regolari che girano a spirale in entrambi i sensi formando i fusti delle colonne... — ma che, una volta definite, non accettano interpretazioni, si possono ricostruire a scala 1/10 o dieci volte più grandi. Questo è ciò che si è fatto nella navata, oggi praticamente conclusa. Se l'architettura è innanzitutto cavità e

luce, l'interno di questo tempio è Architettura con la A maiuscola, Architettura emozionante e grandiosa di fronte alla quale le eccentricità contemporanee sembrano davvero giochi da bambino.



Torniamo quindi alla domanda iniziale: *Come hanno fatto a sbagliarsi così tanto?* Se cinquant'anni fa li avessero ascoltati, oggi questa meraviglia non esisterebbe. Sarebbe rimasta come una rovina o l'avrebbe terminata un architetto alla moda in quegli anni. Quanta gente l'avrebbe visitata? Questo tempio non ha mai avuto sostegno economico dalle istituzioni, vive dei donativi di coloro che lo visitano, più di due milioni all'anno, più di 25 milioni di euro. Si sta finanziando come una cattedrale del medioevo. È così che si porterà a termine quella che Tusquets non sapeva se definire la migliore opera del secolo scorso, ma sicuramente il miglior edificio religioso degli ultimi tre.

Per affrontare il nostro tema *Antoni Gaudí: scienza, arte e natura come linguaggio della*

fede è preferibile far parlare direttamente Gaudí attraverso alcune affermazioni raccolte dai suoi discepoli e, per immagini, attraverso le sue opere. Il campo è vastissimo e tuttora oggetto di ricerca. Si possono dischiudere in tal modo agli studiosi molteplici possibilità di ricerca, disciplinare e interdisciplinare. I risultati potrebbero confluire nell'ambizioso programma dei *Gaudí World Congress*.

☞ IL NOCCIULO DELLA QUESTIONE

Ringrazio gli organizzatori dell'incontro di oggi per la fiducia riposta nei miei confronti. Non sono scienziato né filosofo. Sono architetto, appassionato di teoria dell'architettura. Faccio ricerca nell'ambito dell'architettura sacra.

Il tema di questa relazione avrebbe potuto essere *Il drago addomesticato*, per le ragioni che esporremo tra breve. Oppure *Unità del sapere e unità di vita*. Sull'unità del sapere ha scritto pagine memorabili il prof. Tanzella-Nitti.¹ L'unità di vita è molto di più della coerenza. È essere la stessa persona in ogni circostanza, in pubblico e in privato, applicando la grandezza dei valori acquisiti ad ogni aspetto della propria esistenza.

Non è un caso che don Giambattista Torelló (psichiatra, sacerdote, poliglotta, poeta) promuovesse la devozione privata nei confronti del servo di Dio Antoni Gaudí — forse presto riconosciuto venerabile — presso la Peterskirche di Vienna di cui era rettore. Il genio di Reus cercò la santità nelle occupazio-

ni ordinarie, *attraverso* la sua genialità piuttosto che *nonostante* la sua genialità o parallelamente ad essa. Torelló era catalano come Gaudí e come Gaudí era immune dal virus del principio di immanenza. Dell'architetto sono conservate, tra le altre, le considerazioni che seguono.

L'affermazione fondamentale di Cartesio perde chiarezza spostandosi verso nord; il sillogismo: *io dubito quindi sono*, è il più illogico che si possa concepire; quello logico è: *io dubito quindi ignoro*. I filosofi mediterranei dicono solo *io* perché da solo indica l'esistenza. Tale ottenimento raggiunge il culmine con Kant (che era di Königsberg, ora in Russia) ed è lo stesso dei nichilisti e dei bolscevichi.²

Noi possediamo l'immagine; la fantasia, invece, deriva dal fantasma. La fantasia è dei popoli del nord; noi siamo concreti; l'immagine appartiene al Mediterraneo. Oreste sa bene dove va; Amleto divaga sperduto.³

Giambattista Torelló, amico di Viktor Frankl, inventore della logoterapia e autore di *Uno psicologo nei lager*,⁴ scrisse tra l'altro *Psicanalisi o confessione?*⁵ Torelló si dichiarava estremamente interessato alla canonizzazione del cosiddetto architetto di Dio. Se venisse elevato agli altari egli sarebbe il primo artista che raggiunge la santità attraverso la sua arte offerta come lode quotidiana al Creatore. Il Beato Angelico, per es., era un frate domenicano, il suo lavoro come pittore — per quanto sublime — è stato qualcosa di ac-

1 Giuseppe Tanzella-Nitti, *Passione per la verità e responsabilità del sapere. Un'idea di Università nel Magistero di Giovanni Paolo II*, Piemme, Casale Monferrato 1998.

2 Antoni Gaudí, *Idee per l'architettura*, a cura di Isidre Puig-Boada, Jaca Book, Milano 1995, n. 223, p. 198.

3 Ibidem, n. 21, p. 103.

4 Viktor E. Frankl, *Uno psicologo nei lager*, prefazioni di G. W. Allport, G. B. Torelló e G. Marcel, traduzione di Nicoletta Schmitz Sipos, Ares, Milano 2009.

5 Giambattista Torelló, *Psicanalisi o confessione?*, Ares, Milano 1989.

cidentale rispetto alla sua vocazione di frate predicatore.

Ma davvero Gaudí nutriva una fede cristiana profonda? Non è che fosse massone o alchimista come qualcuno ha maliziosamente suggerito? Qualcuno sostiene per es. che la stella a cinque punte del Parco Güell sia un simbolo di loggia. Di questo esoterismo non c'è uno straccio di prova. La questione casomai è se Gaudí si sia convertito nella seconda parte della sua vita. Non è che prima fosse anticlericale, semplicemente non manifestava particolare interesse alla pratica dei sacramenti. Quello che lo cambiò profondamente fu il rapporto di amicizia con l'eccentrico libraio Josep María Bocabella y Verdaguer, fondatore dell'Associació de Devots de Sant Josep.



Nella causa di canonizzazione si valuta l'esercizio eroico delle virtù soprannaturali e di quelle umane del candidato. Nel suo caso l'unico ostacolo sembrava costituito dal suo caratteraccio.

Una delle caratteristiche piú conosciute di Gaudí fu il suo carattere impulsivo e scontro-

so. «Ho dominato tutti i miei vizi meno il cattivo temperamento»: questa frase del maestro è molto significativa ed è una delle poche in cui fa riferimento esplicito a sé stesso. Ebbe vizi, ma li dominò: quali fossero, è impossibile dirlo, ma il cattivo temperamento lo conservò sino alla fine. Era, tuttavia, il carattere impulsivo e passeggero dei suoi conterranei. Il pittore e archeologo Juan B. Porcar conobbe Gaudí al Circolo artistico di san Luca, e ci ha lasciato un esempio degli scatti improvvisi di Gaudí quando veniva contrariato. Una volta, un visitatore della Sagrada Familia si distrasse dalle spiegazioni del maestro e iniziò a fumare un sigaro; l'architetto lo rampognò aspramente dicendogli che il tabacco lo avrebbe ridotto in miseria. Secondo Porcar, Gaudí si esprimeva violentemente, con «occhi che sembravano quelli di una tigre allo zoo». In altre occasioni dava risposte taglienti ma dolci, che lasciavano interdette le persone indiscrete. Un giovane pedante gli disse che sí, la sua opera poteva anche essere molto bella e piena di arte, ma a lui non piaceva. «Non lavoriamo per far piacere a voi», rispose di scatto Gaudí. A quanto pare, usava spesso il *plurale maiestatis*.⁶

Il drago che si agita nell'animo dell'architetto, l'ardore che lo spinge a reazioni brusche, fa pensare a quello che egli rappresenta così spesso nelle sue opere. Il tema del drago è insistito nel giovane Gaudí, con specifico riferimento al santo martire Giorgio. Sin dai primi lavori come collaboratore di Josep Fontseré i Mestres, nella cascata del Parco della Cittadella, lo inserirà sovente come elemento qualificante. Gaudí dovette raccogliere il tema che sopravviveva nella cultura popolare, retaggio di un antichissimo culto animista, secondo il quale gli animali sono incarnazione di spiriti superiori. Gaudí riesce infine a cristianizzare questo motivo di origi-

⁶ Cfr. Joan Bassegoda i Nonell, Gaudí. *L'architettura dello spirito*, Ares, Milano 2009, pp. 110-111.

ne pagana che così, nella Sagrada Família, raggiunge la sua più raffinata espressione simbolica nel dragone-demonio che deposita una bomba nella mano di un operaio anarchico, gruppo scultoreo facente parte della cappella del Rosario.



Secondo la *Legenda Aurea*, in una città chiamata Silene, in Libia, c'era un grande stagno, tale da poter nascondere un drago, che, avvicinandosi alla città, uccideva con il fiato tutte le persone che incontrava. Gli abitanti gli offrivano per placarlo due pecore al giorno, ma quando queste cominciarono a scarseggiare furono costretti a offrirgli una pecora e un giovane tirato a sorte. Un giorno fu estratta la giovane figlia del re, la principessa Silene. Il re, terrorizzato, offrì il suo patrimonio a metà del regno, ma la popolazione si ribellò, avendo visto morire tanti suoi figli. Dopo otto giorni di tentativi, il re alla fine dovette cedere e la giovane si avviò verso lo stagno per essere offerta al drago. In quel momento passò di lì il giovane cavaliere Giorgio, il quale, saputo dell'imminente sacrificio, tranquillizzò la principessa, promettendole il suo intervento per evitarle la brutale morte. Poi

disse alla principessa Silene di non aver timore e di avvolgere la sua cintura al collo del drago; il quale prese a seguirla docilmente verso la città. Gli abitanti erano atterriti nel vedere il drago avvicinarsi, ma Giorgio li tranquillizzò dicendo loro di non aver timore poiché «Iddio mi ha mandato a voi per liberarvi dal drago: se abbraccerete la fede in Cristo, riceverete il battesimo e io ucciderò il mostro». Allora il re e la popolazione si convertirono e il cavaliere uccise il drago e lo fece portare fuori dalla città trascinato da quattro paia di buoi.⁷

Secondo la tradizione spagnola S. Giorgio sarebbe stato medico. Il santo è il patrono della Catalogna e dell'Aragona. In quelle terre esiste un rapporto liturgico fra il santo e la remissione dei peccati. Nel giorno dedicato al santo cavaliere (23 aprile) viene espressamente invocata la sua intercessione per il perdono dei peccati ed è abituale celebrare le Prime Comunioni.⁸ Non è irragionevole cercare analogie tra lo sforzo di Gaudí per dominare il proprio drago interiore e la realizzazione in molte sue opere di un drago addomesticato.

✠ IL MIGLIORE ARCHITETTO DELLA STORIA

Ma non è di questo che ci tocca parlare ... L'argomento è «scienza, arte e natura come linguaggio della fede». Cominciamo da una precisazione sulla professione di architetto.

Scriveva Vitruvio nel I sec. a. C.:

Tutte queste costruzioni devono avere requisiti di solidità, utilità e bellezza. Avranno *solidità* quando le fondamenta, costruite con materiali scelti con cura e senza avarizia, poggeranno profondamente e saldamente sul terreno sottostante; *utilità*, quando la distribuzione dello

7 Cfr. Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1990, pp. 265-271.

8 Cfr. Marius Schneider, *Pietre che cantano*, Guanda, Parma 1993, p. 76.

spazio interno di ciascun edificio di qualsiasi genere sarà corretta e pratica all'uso; *bellezza*, infine quando l'aspetto dell'opera sarà piacevole per l'armoniosa proporzione delle parti che si ottiene con l'avveduto calcolo delle simmetrie.⁹



Da questo punto di vista Antoni Gaudí è l'architetto più completo della storia. Ha risolto simultaneamente le questioni di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. La forma scaturisce in grande misura dalla risposta alle richieste funzionali del cliente e dalla soluzione staticamente più soddisfacente e più naturale.

Leggiamo alcune delle sue affermazioni sull'argomento.

La qualità essenziale dell'opera d'arte è l'armonia; nelle opere plastiche, essa nasce dalla luce, la quale conferisce rilievo e decora. Sospetto che la parola latina *decor* significhi luce o qualcosa di molto simile, che esprime chiarore.

La luce che raggiunge il culmine dell'armonia è quella inclinata a 45 gradi,

⁹ «*Haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis utilitatis venustatis. firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio et quaque e materia copiarum sine avaritia diligens electio, utilitatis autem, cum emendata est sine impeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta est comoda distributio, venustatis vero cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes*». Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura libri decem*, Liber I, III, 2.

la quale, essendo mediana, non colpisce i corpi né in senso verticale né in senso orizzontale; essa permette una visione davvero perfetta dei corpi e ne coglie tutte le sfumature. Questa è la luce mediterranea. I popoli del Mediterraneo (che significa «a metà della terra») sono i veri depositari della plasticità, [come testimoniato dall'arte in] Egitto, Grecia, Italia. L'architettura, dunque, è mediterranea (la gente del nord, invece, ha propensione per la scienza), perché è armonia di luce; essa non esiste fra le popolazioni del nord, dove c'è una triste luce orizzontale, e neppure nei paesi caldi, dove questa è verticale. Gli oggetti non si distinguono bene né con il limitato chiarore del nord, né con il bagliore delle zone torride. In un caso come nell'altro, la gente non vede, di conseguenza il suo spirito è astratto. I Tedeschi e gli Indiani hanno entrambi elaborato una geometria senza figure, astrazione dell'astrazione.

L'avvenire è nostro; gli altri paesi mediterranei sono logori, pertanto è ora che ci espandiamo; non possiamo privare l'umanità delle nostre realizzazioni.¹⁰

L'architetto deve saper approfittare di quello che «sanno fare» e di quello che «possono fare» gli operai. Deve sfruttare le qualità dominanti di ciascuno. In altre parole, deve saper integrare, sommare tutti gli sforzi e coadiuvarli; così ciascuno lavora con piacere e con la sicurezza che dà la fiducia assoluta nell'organizzatore.

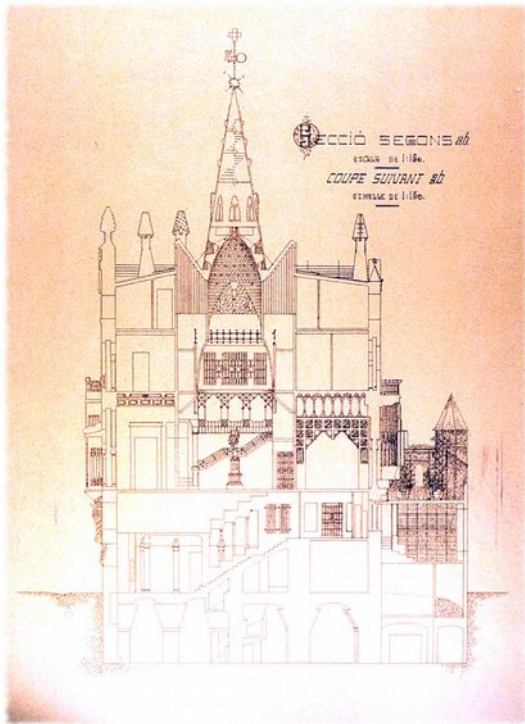
Bisogna ricordare, inoltre, che nessuno è inutile, chiunque serve (anche se non tutti hanno le medesime capacità); il problema sta nel capire a cosa serve ciascuno.¹¹

¹⁰ Antoni Gaudí, *op. cit.*, n. 25, p. 106.

¹¹ *Ibidem*, n. 201, p. 181.

Avrebbe potuto essere un ottimo maestro, a bottega, come accadeva nel Medioevo.

Nei libri si trova raramente quello che si cerca, e, quando ciò avviene, di frequente è spiegato male; di conseguenza si finisce sempre per pensare le cose direttamente. Quando proposi per la prima volta di sopprimere la Scuola di Architettura di Barcellona, ero disposto a fare una scuola speciale, che avrebbe avuto successo e avrebbe attirato gente da ogni luogo; in altre parole, avrei messo le mie profonde teorizzazioni e le doti di pedagogo e psicologo al servizio dell'insegnamento; a quel punto, come architetto, non avrei fatto nulla. Meritano lode i professori autentici, coloro che per vocazione sacrificano l'opera personale per l'attività di docente.¹²



In ogni caso è stato un maestro con le sue realizzazioni, che parlano eloquentemente dei principi che lo hanno guidato e delle strade che ha percorso.

¹² Ibidem, n. 83, p. 125.

LA NATURA ED I SIMBOLI

Abbiamo già citato *Idee per l'architettura*, che costituisce una sorta di falsariga dell'incontro di oggi. Si tratta di una rassegna di detti del maestro risalenti agli ultimi anni della sua vita, raccolti da Isidre Puig Boada. Altre frasi furono trascritte da José Francisco Ràfols Fontanals, Joan Bergós Massó, altre ancora da César Martinell Brunet. Dato che egli non amava scrivere, essendo un vulcano di creatività perennemente attivo nel cantiere stesso (più che a tavolino), questa «tradizione orale» è molto utile per addentrarci nella ricchezza del suo pensiero. Un tema basilare è l'approccio alla natura.

Il grande libro, sempre aperto e che bisogna sforzarsi di leggere, è quello della natura; gli altri libri derivano da questo e contengono, inoltre, interpretazioni ed equivoci degli uomini. Ci sono due rivelazioni: una, quella dei principi della morale e della religione; l'altra, che guida mediante i fatti, è quella del grande libro della natura. Gli aeroplani presentano un assetto simile a quello degli insetti con le ali piatte e non rigide, che, da secoli ormai, volano perfettamente. La costruzione si prefigge di proteggerci dal sole e dalla pioggia, come l'albero che raccoglie il sole e la pioggia. L'imitazione [della natura] arriva fino alle membrature architettoniche, dal momento che gli alberi furono le colonne; in un secondo momento vediamo i capitelli ornarsi di foglie. Questa è un'ulteriore giustificazione della struttura della Sagrada Família.¹³

A causa della mia debolezza, spesso dovrevo astenermi dal partecipare ai giochi dei miei compagni, fatto che stimolò in me lo spirito di osservazione. Così, una volta che il maestro spiegava che gli uccelli hanno le ali per volare, gli dissi: «Le galline della nostra masse-

¹³ Ibidem, n. 11, p. 100.

ria hanno delle ali molto grandi ma non sanno volare: servono per correre più velocemente»¹⁴.

[Gaudí] sceglieva sempre modelli che caratterizzassero in modo valido il personaggio da rappresentare; per questo motivo, aveva fatto dei curiosissimi studi degli atteggiamenti e dei tratti anatomici che meglio esprimono le qualità e gli stati d'animo. Quanto alla fauna, la studiava in movimento, osservandola e prendendo appunti; quando non gli era possibile disporre di animali vivi, egli faceva passare un fildiferro lungo la colonna vertebrale, parte fondamentale dello scheletro, per mettere il modello nella posizione desiderata.¹⁵



Non faceva soltanto calchi di esseri umani o di animali vivi, si serviva anche della fotografia con specchi.

¹⁴ Ibidem, n. 3, p. 97.

¹⁵ Ibidem, n. 132, p. 156.

Bisogna far sí che rimanga l'idea dell'immagine, indipendentemente da qualsiasi luce e da qualsiasi punto di vista, anche se, quando la si traspone sulla carta, si deve fissare una proiezione. Un aiuto in questo senso è la fotografia del modello posto davanti a degli specchi. Si rivela utile anche il modello in movimento; per abituarsi a ciò, è possibile obbligarlo a compiere dei movimenti ciclici.¹⁶

Quest'albero è prossimo al mio creatore: è lui il mio maestro.¹⁷

A proposito di Casa Vicens.

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 di ingresso della casa.¹⁸



A proposito di Park Güell.

Lo scopo è accrescere e rendere agevoli le comunicazioni fra le varie zone del Parco, utilizzando unicamente i materiali stessi della terra. Se il Parco fosse stato costruito con la terra, sarebbe stata fatta una serie di scavi e di terrapieni complementari; tuttavia, poiché si rivelò necessario asportare la roccia, ci si rese conto

¹⁶ Ibidem, n. 135, p. 157.

¹⁷ Ibidem, n. 13, p. 101. Cfr. anche n. 372, p. 246.

¹⁸ Ibidem, n. 111, p. 134.

che era preferibile togliere solo la parte necessaria alla realizzazione di alcuni viadotti, invece di rimuovere l'eccezionale mole per fare dei terrapieni con pietre.¹⁹

È evidente che Gaudí non persegue intenti puramente decorativi, ma intende la sua opera come portatrice di un messaggio che solo in pochi casi è giunto a noi attraverso le spiegazioni dirette del maestro. Bassegoda sosteneva che il rettile della scalinata di accesso di Park Güell fosse da identificare con Pitone, il drago sconfitto da Apollo e rinchiuso nell'*omphalos* del tempio di Delfi come guardiano delle acque sotterranee; interpretazione che collegherebbe il significato mitologico con la funzione architettonica del dragone, che è la valvola di sfogo delle acque della cisterna del parco. Più in basso si vede un grande medaglione al cui centro è visibile lo scudo della Catalogna con le quattro barre. In mezzo spunta la testa di un dragone simile a quella che corona lo scudo di Catalogna e d'Aragona (*dragón* = de Aragón). In realtà Eusebi Güell nel suo parco volle rappresentare una nuova Delfi, simbolo della *Reinaxença* catalana; e per questo vi realizzò le tre fonti Delfussa, Cassotis e Cassalia, il tripode degli oracoli, il tempio dorico di Apollo e il teatro greco.²⁰



A proposito di Casa Milà.

L'opera è concepita come un monumento alla Vergine del Roseto, poiché Barcellona è priva di suoi monumenti. E, da-

¹⁹ Ibidem, n. 110, p. 133.

²⁰ Cfr. J. Bassegoda i Nonell, *op. cit.*, pp. 107-108.

to che il costo sarebbe molto elevato, ho deciso di risparmiare sulla costruzione: Casa Milà è edificata con parsimonia, ma i materiali impiegati hanno un alto coefficiente di resistenza.²¹

A Montserrat.

Ho raffigurato il mistero della Risurrezione in un angolo della strada, facendo scavare nella roccia di fronte una realistica grotta funeraria con il sepolcro vuoto in mezzo; a sinistra del sarcofago, l'angelo informa le pie donne di quanto è successo al maestro. Se lo spettatore si gira, vede con emozione Cristo, tutto rifulgente, innalzarsi a metà dell'alta rupe a lato. Le sculture dentro la grotta sono di pietra, opera di Renart, e il Cristo di bronzo dorato è di Llimona. In questo luogo ora manca solo che si piantino degli alberelli e si coltivino gli ortaggi più umili, ricordo dell'orto del buon giardiniere di cui parla il Vangelo, affinché il canto degli uccelli accompagni la messa nella mattina di Pasqua.²²

Gaudí ha fatto uno scavo nella montagna e ha piantato davanti delle piante aromatiche. Era convinto che il giorno di Pasqua quelle piante sarebbero fiorite. Allora il primo raggio di sole sarebbe arrivato sulla tomba di Cristo, vuota. È quella l'ora in cui i passeri cantano più dolcemente e la rugiada sulle piante aromatiche evapora al primo sole. In quel momento va celebrata la messa dell'aurora. Gaudí è riuscito a fare architettura senza colonne, senza pilastri, senza pareti. Un buco nella montagna e l'immagine di Cristo risuscitato.

✠ L'ARTE

Le popolazioni mediterranee hanno una percezione più perfetta della plasticità e

²¹ Antoni Gaudí, *op. cit.*, n. 115, p. 135.

²² Ibidem, n. 122, p. 138.

di tutto quanto si percepisce con il senso della vista. I medici, particolarmente i chirurghi, danno importanza al tatto. In realtà questo senso non è così rilevante, dato che è solo immediato: è un senso analitico. La vista, invece, è sintetica e permette di apprezzare la vita.²³

La bellezza è lo splendore della verità; siccome l'arte è bellezza, senza verità non c'è arte. Per trovare la verità, si devono conoscere bene gli esseri del mondo creato.²⁴

Qualsiasi opera d'arte deve essere seducente (in questo consiste l'universalità, poiché [l'arte] attrae tutti, intenditori e profani; quando, a causa di un'originalità ricercata, si perde la qualità della seduzione, non si producono opere d'arte (Picasso?).²⁵

La decorazione è stata, è e sarà colorata, diceva Gaudí; e, a riprova di quanto affermava, ricorreva all'esempio della natura; le sfumature, infatti, non sono monotone in nessuno dei suoi ambiti; per questo, aggiungeva, dobbiamo dipingere, del tutto o in parte, l'elemento architettonico.

«Il sole è il grande pittore delle terre mediterranee!», esclamava, riferendosi al colore che la luce, l'aria e i microrganismi conferiscono ai materiali nobili da costruzione; come è logico, [Gaudí] riservava la colorazione policroma per le parti meno accessibili al colore naturale, e maggiormente al riparo dalla pioggia; inoltre, adoperava le pietre colorate o le vetrate policrome, per coprire le facciate costruite con materiali volgari.

Secondo la consuetudine di riferirsi agli antichi, egli diceva:

I Greci stuccavano e pitturavano i templi di pietra ruvida, e dipingevano persino il prezioso marmo pentelico, malgra-

do il suo valore e la sua bellezza. Al nord non sentono il colore e si rifiutano di credere che il Partenone sia stato dipinto; alcuni archeologi tedeschi, che cercavano conferma alla loro opinione, quando trovavano dei resti di stucco dipinti, lasciarono perdere e non dissero nulla.²⁶

L'eleganza è sorella della povertà; ma non bisogna confondere la povertà con la miseria.²⁷

☞ LA SCIENZA

Fra le numerose peculiarità di Antoni Gaudí vi è anche questa: far diventare la gravità, una forza che attrae verso il basso, generatrice di bellezza e strada verso l'alto.

Sono venuto a riprendere l'architettura là dove venne lasciata dallo stile bizantino.²⁸

Io sono geometra, e quindi ho uno spirito sintetico. Le popolazioni del nord non capiscono la sintesi e hanno inventato la geometria analitica, geometria del punto, nella quale tutto viene risolto con punti. Sono popoli d'oltralpe. I mediterranei sono gli unici ad aver capito la geometria, che risale ai Greci. In epoca moderna, lo studioso che ha spiegato la geometria meglio di chiunque altro è Monge, mediterraneo di Lione. Essere soltanto analitici significa essere incompleti. La scienza è analisi e sintesi. L'analisi da sola non costituisce un errore, tuttavia è incompleta.²⁹

Eppure lui si basava poco sulle proiezioni ortogonali in senso stretto e fece di tutto per superare il tradizionale sistema trilitico (due piedritti e un architrave).³⁰

²⁶ Ibidem, n. 145, p. 162.

²⁷ Ibidem, n. 288, p. 214.

²⁸ Ibidem, n. 69, p. 120.

²⁹ Ibidem, n. 166, p. 169.

³⁰ Cfr. Gaudí. *La ricerca della forma*, a cura di Daniel Giral-Miracle, Jaca Book, Milano 2003.

²³ Ibidem, n. 125, p. 153.

²⁴ Ibidem, n. 22, p. 105.

²⁵ Ibidem, n. 24, p. 105.

L'arte gotica è imperfetta e costituisce una soluzione parziale; è lo stile del compasso, della formula, della ripetizione seriale. La sua stabilità si basa sul puntellamento permanente dei contrafforti: è un corpo difettoso retto da grucce. La sua unità è incompleta, in quanto la struttura non si fonde con la decorazione geometrizzata che la riveste e che risulta del tutto sovrapposta, al punto che potrebbe essere soppressa senza che l'opera ne risenta. La plasticità delle opere gotiche è carente; lo dimostra il fatto che esse producono maggiore emozione quando sono allo stato di rovine, coperte di edera e illuminate dalla luna.³¹



I paraboloidi, gli iperboloidi e gli elicoi-
di sono superfici rigate, ordinate, messe
in regola, regolamentate; si passa insensibil-
mente da un termine all'altro.³²

Le forme continue sono quelle perfette.
Solitamente si distingue tra elementi por-
tanti ed elementi portati con palese ine-

sattezza, dato che sia gli uni che gli altri
sono contemporaneamente portati e por-
tanti. Tale distinzione crea il punto im-
perfetto, che nasce dalla soluzione di
continuità, quando si passa dall'elemen-
to portante a quello portato. Nelle aper-
ture, passando dai montanti all'architra-
ve, si colloca un qualche ornamento (ca-
pitello, imposta, mensola), atto a distrar-
re l'attenzione da quello spazio, irri-
solto dal punto di vista meccanico. Si co-
pre una carenza concettuale con un parti-
colare gradevole alla vista, si risolve in
tal modo il problema di carattere struttu-
rale in campo decorativo. Le forme po-
liedriche e quelle inequivocabilmente
dette geometriche sono poco presenti in
natura. Anche l'uomo crea dei piani
(porte, tavole) che con il tempo diventa-
no curvi.³³



Mi domandarono perché facessi delle
colonne inclinate. Risposi loro: «Per la
stessa ragione per cui il viandante stan-

³¹ Antoni Gaudí, *op. cit.*, n. 63, pp. 117-118.

³² *Ibidem*, n. 175, p. 171.

³³ *Ibidem*, n. 178, p. 172.

co, quando si ferma, si appoggia sul bastone inclinato, dato che se lo mettesse in senso verticale non riposerebbe». ³⁴

La gravità è una trazione radiale (non parallela); di conseguenza, una catenaria compressa è una curva che si chiude verso il centro della terra; al contrario, una catenaria estesa si apre indefinitamente in alto. La catenaria, quindi, è una curva di due bracci, uno dei quali chiuso e l'altro aperto e infinito; questo significa che è la curva di transizione dall'ellissi (chiusa) all'iperbole (aperta). ³⁵

L'intelligenza umana può agire solo su un piano, ha due dimensioni: risolve equazioni di un'incognita, di un grado. L'intelligenza angelica ha tre dimensioni e opera direttamente nello spazio. In esso l'uomo non può agire finché non ha visto ciò che ha già fatto, la realizzazione. Inizialmente segue solo traiettorie lineari su un piano. Il pensiero non è libero, ma schiavo della verità; la libertà non è cosa del pensiero, bensì della volontà. ³⁶

La scienza è una cesta che diventa sempre più colma di oggetti e che nessuno può maneggiare se non interviene l'arte, la quale fissa dei manici alla cesta e ne estrae il necessario per le sue realizzazioni. ³⁷

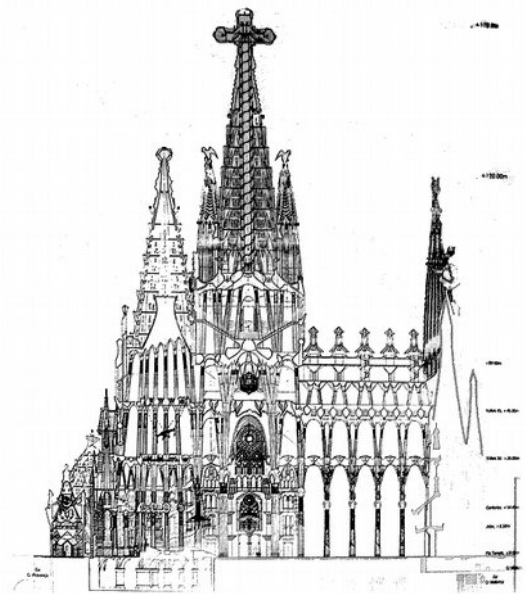
LA FEDE

Vedo un parallelo fra la composizione plastica del sacrificio centrale del culto e la tragedia greca. Nella messa c'è il dialogo tra l'officiante il coro, fra il sacerdote e la gente; il comportamento e i movimenti sono opportuni; i saluti, le suppliche, le benedizioni e le omelie del ve-

sco seduto nel faldistorio, toccano il culmine della grandezza plastica; e le letture della passione, con la loro drammaticità contenuta, sono di grande bellezza. ³⁸

È stato detto che sono tre i tre libri che Antoni Gaudí impiega per elaborare il progetto della Sagrada Família: il libro della natura, il libro della Rivelazione, il libro della liturgia.

Il tempio della Sagrada Família è *espiatorio*. (Questa è la parola che ripugnava al *Mercure* di Francia). Ciò significa che deve nutrirsi di sacrifici; in caso contrario sarebbe un'opera degna di biasimo, che rimarrebbe incompleta. La parola *espiatorio* è quella che rivolta ai settari. Il sacrificio è necessario anche per la buona riuscita delle opere cattive; poiché non è possibile sottrarsi ad esso, vale la pena compierlo per le opere buone. Coloro che si lamentano del modo di costruire la chiesa o della durata dei lavori sono quelli che non danno niente; bisogna dire loro: «Se chi dà non si lamenta e tace, chi non dà, cosa deve fare?». ³⁹



34 Ibidem, n. 186, p. 176.

35 Ibidem, n. 195, p. 179.

36 Ibidem, n. 221, pp. 197-198.

37 Ibidem, n. 227, p. 199.

38 Ibidem, n. 396, p. 275.

39 Ibidem, n. 330, p. 229.

La chiesa della Sagrada Família è realizzata dal popolo, che vi trova riflesso il proprio modo d'essere. È un'opera posta nelle mani di Dio e affidata alla volontà del popolo. Vivendo a contatto con il popolo e rivolgendosi a Dio, l'architetto svolge il proprio compito. È la provvidenza che, secondo i propri disegni, porta a termine i lavori.⁴⁰

Ai lavori della Sagrada Família dobbiamo contribuire tutti, perché deve essere la chiesa di un popolo intero. Il rapido sviluppo che Barcellona ha visto in cinquant'anni, e che ne ha quadruplicato la popolazione, si è cristallizzato nella Sagrada Família: una chiesa, unico edificio degno di rappresentare il sentimento di un popolo, dato che la religione è la cosa più elevata dell'uomo. Questa sarà la chiesa della moderna Catalogna. Una volta mi dissero che storicamente la Catalogna non era mai stata niente, ed io risposi che, in questo caso, ci sarebbe stato motivo di credere che dovesse ancora diventare qualcosa e che tutti dovevamo lavorare a questo scopo.⁴¹

I lavori della Sagrada Família procedono lentamente, perché il suo Padrone non ha fretta.⁴²

La porta del Rosario. Varianti successive nell'ambito del piano generale. Il chiostro dove si trova la porta del Rosario, sarà realizzato per recitare il rosario in processione e per isolare la chiesa dai rumori della strada. Al momento non è possibile condurre a termine i lavori, ed io ho costruito solo questa porta e una piccola parte del chiostro perché in futuro si abbia un'idea di come poter continuare. So che il gusto personale degli architetti che mi seguiranno influenzerà l'opera,

ma ciò non mi dispiace; credo, anzi, che la chiesa ne trarrà vantaggio, in quanto la varietà delle epoche nell'unità del piano generale verrà sottolineata. Gli edifici religiosi presentano questo vantaggio: dato che il loro programma non muta, possono essere concepiti nell'arco di molti secoli che cambino le esigenze; i nostri artisti che interverranno e i nostri stili architettonici, quindi, conferiranno maggiore espressione e ricchezza monumentale all'insieme. Le grandi chiese non sono mai state frutto del lavoro di un singolo architetto.⁴³

Tuttavia Gaudí non sapeva che stava maturando, dal 1908 in poi, una trasformazione radicale nel mondo dell'arte e dell'architettura ... come pure della liturgia ...⁴⁴

Contenuto spirituale delle tre facciate⁴⁵.

Nascita	Evangelizzazione	Passione
Incarnazione	Crocifissione	Risurrezione
Potere	Sapere	Amore (Infinito)
Padre	Figlio	Paraclito

Abbiamo realizzato una facciata completa della chiesa, perché la sua importanza renda impossibile abbandonare i lavori.⁴⁶

Ognuno trova quello che fa per lui nella chiesa; i contadini vedono le galline e i galli, gli scienziati i segni dello zodiaco, i teologi la genealogia di Gesù; ma il senso, la ragione, li conoscono solo quelli che se ne intendono, non devono essere accessibili a chiunque.⁴⁷

Sono le regole della bellezza artistica classica, il cui godimento è graduale.

43 Ibidem, n. 342, p. 234.

44 Cfr. Ciro Lomonte, «Nuove chiese: fuochi fatui nella notte fonda», *Il Covile*, n. 835, 3 febbraio 2015.

45 Antoni Gaudí, *op. cit.*, n. 350, p. 236.

46 Ibidem, n. 352, p. 237.

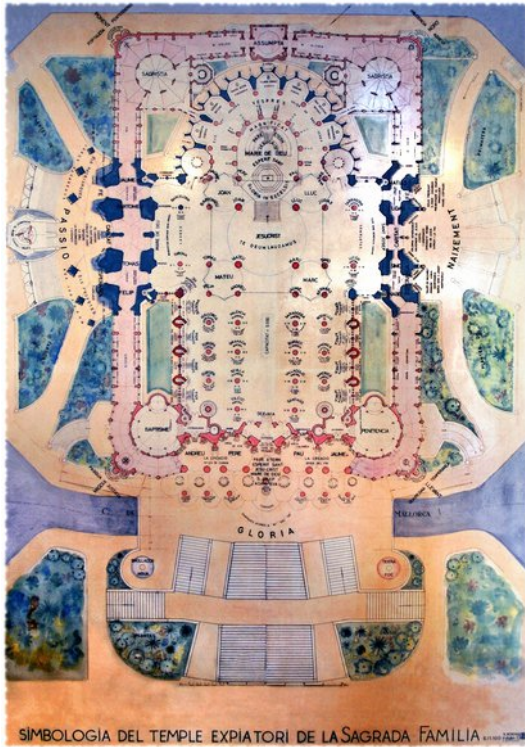
47 Ibidem, n. 353, p. 237.

40 Ibidem, n. 332, p. 230.

41 Ibidem, n. 346, p. 235.

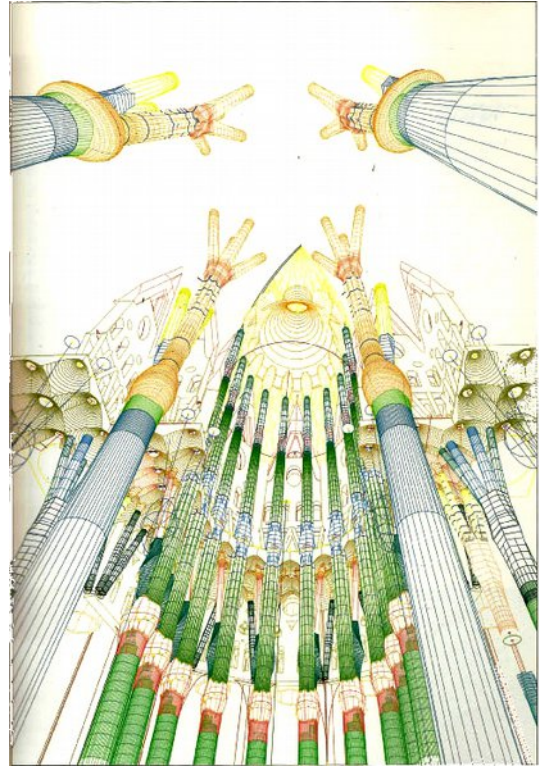
42 Ibidem, n. 339, p. 232.

Forse qualcuno troverà eccessivamente stravagante questa facciata, ma vorrei che essa incutesse paura e, per riuscirci, non lesinerò il chiaroscuro, gli oggetti e i vuoti, in modo da conferire un effetto assolutamente tetro. Inoltre, sono disposto a sacrificare il materiale da costruzione, a rompere gli archi, a tagliare le colonne, per dare un'idea di quanto sia cruento il sacrificio.⁴⁸



«Ci sono la morte, il giudizio, l'inferno, la gloria. La morte è nelle tombe del portico. L'inferno è nelle volte della galleria. Vista completa del portico: nel punto più alto, Dio Padre. Sotto, la grande rosa dello Spirito Santo. Sotto ancora, Gesù giudica gli uomini con gli strumenti della passione. La creazione del mondo. L'umanità: la Vergine Maria circondata dagli angeli. San Giuseppe rivolto agli addetti all'acqua e al fuoco. Le beatitudini. Le opere di misericordia. I doni dello Spirito Santo. I peccati e le virtù. I sacramenti e le invocazioni del Padre Nostro. Esternamente: i campanili dedi-

cati a san Pietro, a san Paolo, a san Giacomo e a sant'Andrea. Fra i campanili, il Credo iscritto in nubi luminose. In un insieme unico: fede, speranza e carità.⁴⁹



Guardi questa parte finale...! Non sembra forse che unisca la terra al cielo? Questo fulgore dei mosaici è la prima cosa che vedranno i naviganti avvicinandosi a Barcellona: sarà un radioso benvenuto! Sono soddisfatto dell'ultimo modellino delle navate della Sagrada Família, ma mi contraria il fatto di non poterne realizzare uno completo, e mi lamento come Leonardo da Vinci: che belle cose farei se avessi i mezzi!⁵⁰

Le stelle seguono l'orbita, ossia la traiettoria del loro equilibrio; inoltre girano su sé stesse; il loro movimento è quindi, elicoidale. Le colonne della Sagrada Família seguono una linea di forza che costituisce la traiettoria della loro stabilità, ossia il loro equilibrio; esse sono gene-

48 Ibidem, n. 356, p. 239.

49 Ibidem, n. 362, p. 241.

50 Ibidem, n. 386, p. 252.

rate da una sezione stellata che ruota salendo; il suo movimento è, dunque, anche elicoidale (proprio come nei tronchi degli alberi). Le stelle vanno e vengono, dato che le orbite sono linee chiuse; la colonna va e viene perché ha un doppio movimento elicoidale; essa, infatti, ruota in entrambi i sensi. Tutta la decorazione delle colonne, di qualsiasi stile siano, ha applicato in modo più o meno completo tale legge.⁵¹

✠ CONSIDERAZIONI FINALI

Abbiamo cercato di far parlare Gaudí stesso, attraverso le citazioni riportate da alcuni testimoni e attraverso le sue opere, di cui abbiamo presentato alcune immagini senza spiegare la storia e le caratteristiche di ciascuna di esse. Molto altro ci sarebbe da dire. Forse qualcuno dei presenti si sentirà spinto ad applicare le proprie ricerche a quel pozzo senza fondo che è il lascito del maestro catalano all'umanità. Tenete presente che l'Università di Barcellona, il Gaudí Research Institute e Gaudí Barcelona Projects hanno dato vita ai Gaudí World Congress. Questa la serie dei convegni principali previsti, di cui il primo ha già avuto luogo:

2014 — *Gaudí, the laboratory of genius and origin of forms: the Church of Colònia Güell.*

2016 — *Gaudí, a mysterious and fascinating new world: Park Güell and the Bellesguard house.*

2018 — *Gaudí, the secret of the East: Casa Vicens, El Capricho and Güell Pavilions.*

2020 — *Gaudí, from tradition to innovation: Palau Güell, Teresian School, Episcopal Palace of Astorga, Casa Botines, Cellers Güell and Casa Calvet.*

2022 — *Gaudí, the Dreammaker: Casa Batlló and Casa Milà.*

2024 — *Gaudí, the hidden genius of the future: unknown projects and researches around the world.*

2026 — *Gaudí, the new architecture: the end of the Sagrada Família.*

Restando nel campo specifico dell'architettura, si può aggiungere che, nella nostra epoca, gli architetti si dividono in due grandi correnti: una, maggioritaria, è quella della modernità a tutti i costi; l'altra è quella tradizionalista, che ha successo soprattutto nel mondo anglosassone.



La prima si avventura in sfide tecnologiche sempre più audaci, per il gusto della sfida, senza un'attenzione specifica per la natura dell'essere umano e del suo ambiente. Di recente ha assunto forme sempre più minimaliste, in obbedienza a quella che ritengo si possa definire «estetica del non luogo».

La seconda rifiuta sdegnosamente questa deriva intellettualistica e copia le forme del passato, in cui trova le soluzioni collaudate per il benessere spirituale dell'essere umano. Non si interroga a fondo, però, sul rapporto tra progresso tecnologico e linguaggio archi-

⁵¹ Ibidem, n. 373, p. 247.

tettonico, né sul recupero dei mestieri artigianali.

Sono entrambi approcci ideologici alla progettazione. Gaudí, con la sua «ingenuità», sta in mezzo. Lui ha cercato le regole del disegno nella natura delle cose. È un maestro di quella che potremmo chiamare «architettura senza aggettivi», al di fuori delle trap-pole stilistiche. La sua opera è un antidoto alle aberrazioni del mondo contemporaneo.

Non lo è soltanto perché l'autore è un genio. Lui, che evitava scrupolosamente i palcoscenici, pur essendo un architetto dalle

doti più uniche che rare, ci ha insegnato che la nostra epoca ha urgente bisogno della riscoperta dei talenti medi. Quanto più ampio sarà il numero degli artigiani, degli artisti-artigiani, degli architetti-artigiani, tanto più crescerà la qualità diffusa delle nostre città. E su quest'humus, di quando in quando, fioriranno anche genialità superiori.

CIRO LOMONTE

Intervento al seminario del SISRI (Scuola Internazionale Superiore per la Ricerca Interdisciplinare) su *Lavoro intellettuale e metodologia di ricerca*, del 12 marzo 2016.

