

ANTONI GAUDÍ LINEAMENTI PER UNA STORIA DELLA FORTUNA IN ITALIA

DI DONATELLA FRATINI

REVISORI: GIUSEPPE BONACCORSO, ANTONINO CALECA



Il problema della collocazione dell'opera di Antoni Gaudí nella storia dell'architettura del XX secolo è al centro di un dibattito che dura ormai da diversi decenni.

A lungo rimasto frettolosamente ancorato al giudizio negativo sull'architettura *Modernista* e *Liberty*, dal quale qualche critico ha tentato talvolta di separarlo trasformandolo nella figura di un "genio folle e solitario", il suo nome viene, nel dopoguerra, progressivamente considerato come uno dei massimi del Novecento, assieme a quelli di Frank Lloyd Wright e di Le Corbusier.

Si è trattato di una riabilitazione in massima parte strumentale, indirizzata cioè a promuovere gli orientamenti "organici" in contrasto con l'*International Style*; dopo il 1945, infatti, "la mancanza di rigorose storicizzazioni del recente passato [...] aiuta a leggere le vicende trascorse come un processo lineare, riducibile agli schematismi dell'*International Style*, di fronte al quale sembra possibile un'inversione di rotta, o, per lo meno, un recupero di istanze romantiche: al "razionalismo", si potrà pertanto

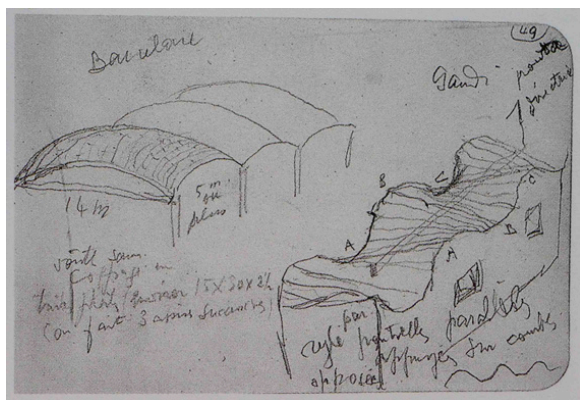
contrapporre il metodo "organico" ravvisandone le premesse nelle opere di Frank Lloyd Wright o Alvar Aalto"¹, nonché in quelle di Gaudí e del Le Corbusier di *Notre-Dame-du-Haut* a Ronchamp.

È quindi in conseguenza della proliferazione di iniziative sull'architetto catalano che si diffonde il mito della sua insularità precedente. Tale tesi, invece, appare subito fragile quando vengono effettuati dei puntuali raffronti e delle analisi, non basati unicamente sulle poetiche e sulle dichiarazioni programmatiche, ma soprattutto sugli elementi formali dell'architettura antecedente al secondo conflitto mondiale.

L'interpretazione ancora oggi divulgata dell'opera di Gaudí è infatti dovuta alla poetica e agli scritti di alcuni architetti, e in modo specifico a quelli di Le Corbusier. Sul finire degli anni '20, quest'ultimo aveva compiuto una serie di viaggi in Spagna nei quali ebbe modo di conoscere le costruzioni del catalano ricevendone uno stimolo ad approfondire l'aspetto lirico, sentimentale e comunicativo della propria architettura. Attraverso la mediazione di un collaboratore

¹ M. TAFURI - F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Milano 1976 (IIa ed. 1992), p. 322.

Ed è proprio per rivendicare a tale lettura il proprio fondamentale valore di poetica che prende le mosse questo saggio, nel quale ripercorreremo, pur nei limiti di un breve contributo, il "mito" dell'architetto catalano. Non interessa qui tanto una ricostruzione storica della sua arte e del suo linguaggio, quanto una prima ricognizione, che potrà perciò essere incompleta e frammentaria, di come le diverse idee sull'architettura di Gaudí hanno avuto rilievo nell'ambito culturale degli artisti e degli architetti, in particolare del dopoguerra, e sono divenute una componente riconoscibile nelle loro opere.



A lungo si è creduto, come abbiamo accennato, che l'architettura di Antoni Gaudí sia stata un fenomeno insulare e limitato al "provinciale" perimetro spagnolo. Tale idea, nata quando ancora mancavano ricerche ed approfondimenti sull'architettura *Liberty*, è stata con gli studi recenti progressivamente messa in discussione e sono man mano emerse, invece, le grandi reti di circolazione delle riviste e delle fotografie, e i circuiti di viaggio degli stessi architetti e artisti, resi più rapidi dai moderni mezzi di trasporto.

Tuttavia, anche se la figura di Gaudí rimase estranea alla media culturale europea e italiana fino al dopoguerra (in Italia è stata la grande monografia di Roberto Pane del 1964 a farla conoscere pienamente), non si può dire che sia stata la stessa cosa per studiosi, artisti e architetti, che si sono interessati alle opere del catalano fin da quando questi era ancora in vita.

Alcuni tra i contributi più precoci dedicati specificamente alla figura di Gaudí comparvero nel 1908 e nel 1910 su "L'Art et les Artistes"³, un periodico che si interessava diffusamente all'arte

³ E. MARQUINA, *La Sagrada Familia*, in "L'Art et les Artistes", n. 35, febbraio 1908, pp. 516-22; M.A. LEBLOND, *Gaudí et l'architecture méditerranéenne*, in "L'Art et les Artistes", n. 62, maggio 1910, pp. 87-88.

nuova; della redazione di tale rivista faceva parte un importante tramite culturale come Ricciotto Canudo⁴, continuamente in moto, in quegli anni, tra l'Italia e Parigi⁵.

Anche le collaborazioni internazionali tra i rotocalchi erano molto strette: il primo articolo apparso su una testata italiana, quello di Umberto Tivanti in "Vita d'Arte" del 1910⁶, è probabilmente da considerarsi una prosecuzione dei due sopracitati, come sembrerebbe indicare la presenza tra i collaboratori dello stesso Canudo, in qualità di corrispondente da Parigi, fino all'anno precedente.

Ancora nel 1910, inoltre, compare nell'internazionale e autorevole "Gazette des Beaux-Arts" una recensione alla mostra di fotografie e di progetti dell'architetto catalano allestita all'interno del *Salon* parigino⁷.

Come già accennato, questi primi articoli tendono a restituire un'immagine di Gaudí e dell'intera Spagna filtrata attraverso suggestioni letterarie, da cui si ha l'impressione che l'architettura del catalano si sia formata attraverso un fenomeno di autogenesi dalla tradizione e dalla cultura spagnola. A tale proposito, Lahuerta ha recentemente messo in luce il ruolo avuto dai romanzi e dalla narrativa, in particolar modo criminale, che ha dipinto la Spagna della fine del XIX secolo come un'ambientazione ideale per vicende a sfondo decadente⁸; tra le città, soprattutto Toledo, scenario di un famoso romanzo di Barrès, e Barcellona, con il *Barrio* gotico, facevano da cornice privilegiata per trame che spaziavano dal mistero alle scienze occulte fino a torbide vicende erotico-affettive nei bassifondi cittadini.

L'architettura modernista, con il suo lusso e la sua ostentazione associate ad elementi di stravaganza, veniva spesso assimilata a fenomeni di corruzione e declino, analogamente a come la deformazione del gotico appariva, nella narrativa di Victor Hugo, segno della deformità dell'animo umano e delle sue componenti più istintive ed elementari⁹. È, ad esempio, attraverso questa strada che la *Sagrada Família* finisce col comparire allusivamente sulle copertine di romanzi ambientati nella capitale catalana, come *El hechizo de Barcelona* (*L'incanto*¹⁰ di *Barcelona*, 1930 ca.) di Adrià del Rey.

Nasce forse con gli stessi scrittori francesi di fine Ottocento la tradizione del viaggio in Spagna, incoraggiata dalla neutralità del paese durante il primo conflitto mondiale, quando, per un breve arco di anni, Barcellona diviene una sorta di prolungamento dell'avanguardia francese in suolo spagnolo¹¹. Nel 1916 Picabia, rimpatriato temporaneamente a causa della guerra, favorisce la nascita di un cenacolo artistico attorno alla galleria di Josep Dalmau, che già nel 1912 aveva ospitato la prima esposizione del gruppo "cubista" (Gleizes, Metzinger, Marie Laurencin, Marcel Duchamp, Gris, Le Fauconnier, Léger, Agero) in suolo spagnolo. Nel 1916 espone nuovamente nella capitale catalana un gruppo di artisti tra cui i coniugi Delaunay e Gris, che assieme ad altri soggiornano stabilmente in Spagna per circa due anni. I contatti con

⁴ Ricciotto Canudo (Gioia del Colle 1877 - Parigi 1923) è conosciuto in particolare nella critica cinematografica per aver definito il cinema come la settima arte. Ebbe una formazione eterogenea, in gran parte frutto di studi ed esperienze personali disperate, e dal 1905 si trasferì a Parigi, dove, dopo aver vissuto per qualche tempo di espedienti, divenne collaboratore di alcune riviste. Inizia in questo periodo a teorizzare l'unificazione di tutte le arti mediante la loro "musicalizzazione", cioè attraverso la loro riduzione a puro ritmo.

Su di lui si veda: *Canudo, Ricciotto*, voce a cura di Sisto Sallusti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII (1975), pp. 346-49.

⁵ Dovrà forse essere oggetto di uno studio specifico l'attenzione trovata, in questi primi anni, da parte dell'opera di Gaudí, in ambienti culturali che hanno inclinazioni all'occultismo e ad altre tendenze irrazionalistiche. A tale proposito, ricordiamo come i coronamenti figurati delle guglie della *Sagrada Família* hanno ispirato la costruzione del *Goetheanum* di Dornach (si veda, in particolare, il camino dei locali per caldaie, 1915), la cui complessa simbologia si ispira alla *Teosofia*, la dottrina esoterica elaborata da Rudolf Steiner che è considerato anche l'architetto dell'edificio.

⁶ U. TIVANTI, *Un architetto indipendente: Antonio Gaudí*, in "Vita d'Arte", n. 25, gennaio 1910, pp. 25-33.

⁷ H. BIDOU, *Le Salon du 1910* (III parte), in "Gazette des Beaux-Arts", n. 637, luglio 1910, pp. 26-50.

⁸ J.J. LAHUERTA, *Le Corbusier e la Spagna*, Milano 2006.

⁹ In *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo crea il protagonista del romanzo a somiglianza di una scultura gotica: il gobbo Quasimodo è, infatti, la personificazione di un'educazione deforme.

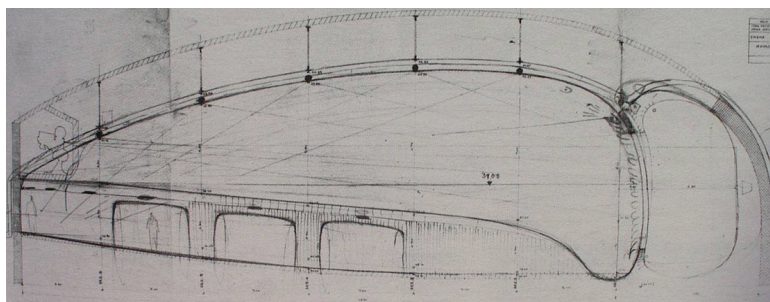
¹⁰ Il termine *Hechizo* ha, in spagnolo, un significato oscillante tra "magia" e "stregoneria" difficilmente traducibile in italiano.

¹¹ Sull'argomento si veda il saggio di C. GREEN, *The foreign avant garde in Barcelona 1912-22*, in *Homage to Barcelona. The city and its art 1888-1936*, catalogo della mostra (London 14 nov. 1985- 23 feb. 1986), London 1985, pp. 183-93.

Barcellona, ed in particolare con la galleria Dalmau, proseguiranno quindi il sodalizio avviato anche nel dopoguerra, con periodiche mostre dedicate all'arte moderna. La capitale catalana alla fine del XIX secolo è, insomma, una città pienamente Europea, che non risente dell'isolamento del resto della Spagna.

Per completare il quadro, sarebbe necessaria una verifica degli elementi gaudiani nelle stesse architetture italiane, dal *Liberty* in poi, per quanto riguarda gli elementi decorativi e le soluzioni "eclettiche" (*mudejar*, neogotiche, ecc.). I legami con le opere di Gaudí coinvolgono soprattutto alcuni edifici oggi considerati forse meno rivoluzionari, come l'arabeggiante *Casa Vicens* (1883-1888), la villa "*El capricho*" (1883-1885), il *Colegio Teresiano* (1888-1889), il palazzo vescovile di Astorga (1887-1893) e la *Casa de los Botines* a León (1891-92). Si veda, ad esempio, l'analogia di fonti e riferimenti nelle opere di Ernesto Basile (1899-1902), come il *Villino Florio* all'Olivuzza, o in quelle di D'Aronco. Non è detto che Gaudí fosse un modello diretto per tali edifici, ma il linguaggio maturato da lui e da Horta è fondamentale nella genesi dell'*Art Nouveau*. Tuttavia, mentre Horta è riconosciuto come uno dei padri del nuovo stile, Gaudí resta misconosciuto alla critica e, negli ultimi anni della sua vita, si rafforza il mito del catalano e della sua estrema creazione, la *Sagrada Familia*, nell'accezione di arte "fantastica" e quasi ingenua. Alcuni riferimenti alla sua opera come "linguaggio senza tempo" vengono fatti da Bréhier¹² (1918) e da Piacentini (1921), che lo definisce "barocco"¹³ con evidente connotazione passatista. In Italia, la sua architettura finisce addirittura nel mirino dell'"Osservatore Romano", che gli dedica due articoli¹⁴, mentre altri interventi compaiono su giornali e riviste internazionali di architettura¹⁵.

I viaggi di Le Corbusier in Spagna (1928-1932)



Nel maggio del 1928 Le Corbusier viene invitato a Barcellona per tenere due conferenze, ed ha così modo di visitare attentamente la città per la prima volta. Le cronache spagnole riferiscono piuttosto dettagliatamente i particolari della sua accoglienza, che fu quasi trionfale, e dei sopralluoghi da lui compiuti, sotto la guida degli

architetti locali, ai maggiori monumenti architettonici cittadini. Tra questi ultimi, come testimoniano le guide dell'epoca, rientrava già a pieno titolo la *Sagrada Familia*, talvolta più come una curiosità locale che non come monumento artistico vero e proprio.

I resoconti apparsi sui quotidiani barcellonesi riferiscono che l'architetto francese ebbe, proprio per la *Sagrada Familia*, frasi di approvazione dirette in particolare ad alcune soluzioni costruttive¹⁶. Egli visitò anche il laboratorio gaudiano, dove, come mostrano le foto dell'epoca, si conservavano ancora i modellini e le strutture in ferro appesi al soffitto, che erano serviti per il calcolo dei pesi e delle spinte delle strutture portanti del santuario. Possiamo immaginare che proprio alla singolare tecnica costruttiva, che prevedeva tra le altre cose anche l'impiego del cemento armato (uno dei dogmi dell'architettura razionalista), e alla particolare costruzione dei solidi di rotazione (paraboloidi, iperboloidi e elicoidi) fossero rivolte alcune esclamazioni entusistiche riportate dalla stampa.

Durante la visita egli schizzò inoltre alcuni appunti e promemoria su di un taccuino, il *Carnet C11* oggi alla Fondazione Le Corbusier di Parigi¹⁷: al foglio 49, esso mostra infatti uno studio

¹² L. BRÉHIER, *L'Art Chrétien*, Paris 1918.

¹³ M. PIACENTINI, *Il momento architettonico all'estero*, in "Architettura e arti decorative", n. 1, 1921, pp. 32-76.

¹⁴ Gli articoli sono apparsi nei quotidiani del 18 dicembre 1921 e del 6 gennaio 1922.

¹⁵ Ad esempio, gli articoli T.E. TALLMADGE, *The Expiatory Temple of the Holy Family*, in "Western Architecture" n. 31, marzo 1922; V. OFFMANN, *Die Phantastische Stadt*, in "Die Woche", 28 agosto 1926; H.G. SCHEFFAUER, *Barcelona Builds with Bold Fantasy*, in "The New York Times Magazine", 21 nov. 1926; P.M. STRATTON, *The Sagrada Family Church*, in "The Builder", n. 133, 1927.

¹⁶ Sui viaggi di Le Corbusier in Spagna si veda LAHUERTA, *op. cit.*, con bibliografia precedente.

¹⁷ Pubblicato in LAHUERTA 2006.

del tetto delle scuole della *Sagrada Família* accanto al disegno della volta catalana (uno studio evidentemente dedicato alle soluzioni per le coperture).

Nei quattro anni seguenti, Le Corbusier tornò nella penisola iberica per ben quattro volte. Dapprima nel settembre 1929, quando attraversò il Nord del paese per recarsi a Lisbona ed imbarcarsi per il Sud America. Di nuovo, nel corso di due viaggi in forma privata nel 1930 e nel 1931, in compagnia del fratello e di Fernand Léger; ed infine nel 1932, quando tornò a Barcellona per partecipare alle riunioni del C.I.R.P.A.C. riguardo al piano urbanistico della città. Il viaggio del 1930 venne recensito sia da Le Corbusier, sia da Léger, in due lunghi articoli apparsi su riviste francesi¹⁸. Léger, in particolare, parla, nel proprio contributo, di Barcellona e dell'opera di Gaudí con assoluto slancio ed entusiasmo. Inoltre, nuovi appunti di Le Corbusier sull'architetto catalano appaiono nel taccuino di disegni del 1932 (*Carnet C10*), nel quale egli studia la forma urbana e il profilo degli edifici di Barcellona a partire dai volumi della cattedrale e della *Sagrada Família*, in rapporto con le masse del Tibidabo e del Montjuïc. Sempre all'interno del *Carnet C10*, Le Corbusier schizza poi i profili dei pulpiti della cattedrale di Maiorca (visitata durante il soggiorno barcellonaese) eretti dallo stesso Gaudí.

A lungo si è ritenuto che tali viaggi in Spagna non abbiano avuto una conseguenza sullo stile di Le Corbusier, almeno fino al dopoguerra, quando la memoria di Gaudí sarebbe improvvisamente emersa dal passato per creare il tetto curvilineo e le mura della chiesa di Ronchamp. Lo stesso Lahuerta, nel pubblicare i *carnets* spagnoli dell'architetto francese, ribadisce che "Le Corbusier non avrebbe utilizzato le volte catalane né avrebbe più fatto riferimento a Gaudí fino agli anni cinquanta, in circostanze ben diverse sia per lui che per la fortuna internazionale dell'architetto catalano"¹⁹.

L'idea di un "salto" stilistico tra il Le Corbusier precedente al 1945 e quello posteriore lascia tuttavia molto perplessi. Riesce infatti difficile immaginare che un cambiamento tanto importante possa essere frutto di esperienze compiute venti anni prima, le quali non hanno, negli anni intercorsi, lasciato traccia alcuna. Ritengo più probabile, invece, che l'incontro cruciale con l'architettura di Gaudí sia avvenuto in un momento di ricerca e di profondo ripensamento, da parte di Le Corbusier, delle posizioni che erano state espresse ne "L'Esprit Nouveau", e sia maturato nel corso di un lungo arco temporale, durante il quale l'architetto francese ha iniziato a sentire la logica del numero, dell'armonia dei rapporti puri e dei volumi cristallini, come un limite da valicare o una costrizione da cui liberarsi.

La riflessione su alcuni temi (l'istanza lirica e poetica della vita, quelle ludiche e sentimentali) si riscontrano a ben vedere in diverse opere che sono all'incirca contemporanee ai viaggi in Spagna: le curve irregolari, ad esempio delle piante degli edifici per il *plan "Obus"* di Algeri (1931), i materiali "rustici" e il ricorso a tecniche costruttive tradizionali nelle ville *Errazuris* e *de Mandrot*, come le riflessioni su Serlio nelle conferenze tenute in Sud America nel 1930, danno la dimensione del nuovo traguardo a cui mira il futuro architetto di Ronchamp. La svolta, se di svolta si può parlare in un percorso così nitidamente scandito in un lungo arco di anni, è già chiara nell'*Unité d'habitation* di Marsiglia (1947-52), nella quale le forme razionali si dissolvono nel sogno e nell'evasione del tetto dai contorni irregolari come i camini della *Pedrera*, che creano uno spazio destinato al gioco e al tempo libero degli abitanti.

Ma la meditazione su temi gaudiani emerge anche dove meno ci aspetteremmo di trovarla, come nei bianchi volumi della *villa Savoye* a Poissy (1929-31), nella quale lo spazio, pur armoniosamente ritmato secondo limpidi rapporti geometrici, è articolato in una sequenza temporale continua, e le strutture murarie, apposte alla leggera ossatura in cemento armato e ai *pilotis*, lo separano e lo uniscono allo stesso tempo in un percorso ideale che parte dalla base per giungere alla terrazza sul tetto, formata da un giardino artificiale di pietre.

Chi si aspettasse citazioni fedeli o puntuali riprese resterebbe certamente deluso: gli elementi gaudiani sono infatti sempre meditati e fatti propri nell'armonico linguaggio di Le Corbusier, che tende alla perfetta armonia degli elementi, alla misura, al canone. Una specie di ordine primitivo, che anela ad un linguaggio spoglio da tutte le componenti decorative e aggettuali, per raggiungere l'essenza della forma.

Il mito di Gaudí si va nel frattempo diffondendo in Francia: critici e artisti lo riconoscono come precursore dei più disparati movimenti contemporanei (Dalí lo definisce surrealista, Casteels un

¹⁸ Idem, pp. 40 e sgg.

¹⁹ Idem, p. 51.

fauve, Cassou un "barocco"²⁰). Il *tour* della penisola iberica è divenuto in Francia una moda a tal punto da far nascere gite organizzate e reclamizzate su alcune delle riviste più in voga²¹. Anche Gropius, che visita Barcellona nel 1932, giudica la *Sagrada Familia* come un esempio di "perfezione tecnica"²², e gli scritti di ammirazione si moltiplicano fino a creare una nicchia di entusiasti sostenitori, che attrae l'attenzione del giovane Ragghianti.

Quest'ultimo, in un articolo apparso su "La Critica d'Arte" nel 1937²³, assume una posizione apertamente controcorrente, affermando l'inconsistenza delle varie definizioni sino ad allora pronunciate attorno al nome di Gaudí e alla presunta a-storicità del suo linguaggio (di cui si parlava in termini di "bizzarria" e "fantasiosità"), ribadendo invece la necessità di inquadrare storicamente ogni stile e di misurarne il reale valore in base a principi contestuali.

La proposta ragghiantiana resta, tuttavia, estremamente circoscritta o addirittura ignorata dalla maggior parte dei critici. Tanto che, nel dopoguerra, le vecchie tesi (genio solitario, arte fantastica) si diffonderanno nuovamente con incredibile vigore, accompagnate dall'idea che Gaudí fosse rimasto, fino ad allora, praticamente sconosciuto.

Anche nell'architettura italiana tra le due guerre, tuttavia, non si può dire che l'esempio gaudiano sia rimasto del tutto ignorato, a partire dalle ricerche sulle strutture portanti curvilinee in cemento armato, in particolare quelle di Pier Luigi Nervi (ma l'impiego di solidi di traslazione a partire da archi parabolici aveva precocemente trovato applicazioni in campo ingegneristico già a partire da Eugène Freyssinet e dai suoi *hangars* ad Orly, 1916-24). Così come elementi di sostegno formati da archi parabolici in serie compaiono nei *Mercati Generali* di Torino (1933) di Umberto Cuzzi, esemplificati sulla *Fabbrica di Tessili* di Auguste Perret del 1919, ma con l'inserimento di archi parabolici; nella cripta dell'insospettabile *Monumento al marinaio italiano* a Brindisi di Luigi Brunati (1932-34).



Il dopoguerra

La crisi che travolge il razionalismo nel dopoguerra è, come già accennato, il prodotto dell'idea di una evoluzione storica lineare che avrebbe visto, tra le due guerre, l'affermazione di quest'unica proposta stilistica. L'*International Style* appare ormai come una conseguenza dei massimalismi, della fiducia incondizionata nel mito della macchina e del progresso tecnologico, dimostratisi dei vacui miraggi, e ad esso diversi critici oppongono la necessità, per l'arte e l'architettura, di ripartire da un linguaggio a dimensione individuale e soggettiva.

Nel 1950 è Zevi che si interessa a Gaudí in un articolo apparso sulla rivista "Metron"²⁴ e poi accolto nella sua *Storia dell'architettura moderna*, nel quale egli individua nel catalano una delle matrici della nuova corrente "organica". Ma sono in molti a guardare all'architetto della *Sagrada Familia* come ad un "profeta" delle nuove tendenze: tornano infatti sull'argomento sia Pevsner che Sartoris²⁵, mentre Alvar Aalto, che già da anni

sperimentava soluzioni curvilinee - soffitto della sala conferenze nella *Biblioteca a Viipuri* (1930-35), pareti del *Padiglione Finlandese dell'Esposizione Universale di New York* (1939), pianta dei *Dormitori del Massachusetts Institute of Technology* a Cambridge Mass. (1947-48)

²⁰ M. CASTEELS, *L'art moderne primitif*, Paris 1930 ; J. CASSOU, *Gaudí et le baroque*, in "Les Formes", n. 32, 1933, pp. 364-66.

²¹ Nell'"Art vivant" n. 200, febbraio 1936; cit. in LAHUERTA 2006, pp. 5-6.

²² Da "Hoja oficial de lunes", 28 marzo 1932; cit. in. G.R. COLLINS, *Antonio Gaudí*, New York- Milano 1960, p. 49 n. 101.

²³ C.L. RAGGHIANI, *Per un'analisi linguistica dell'architettura moderna*, in *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946.

²⁴ B. ZEVI, *Un genio catalano: Antonio Gaudí*, in "Metron", n. 38, 1950, pp. 26-53.

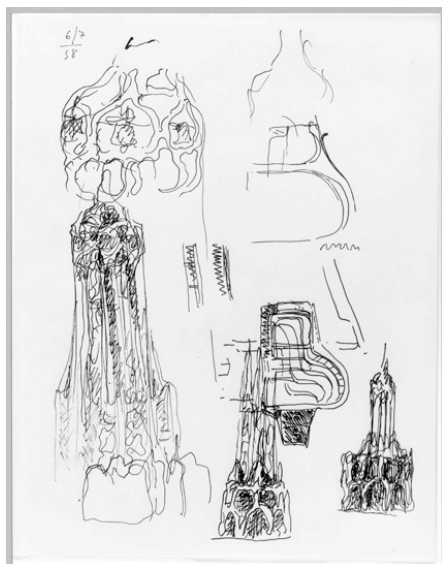
²⁵ Pevsner scrive in "The Listener", 7 agosto 1952; Sartoris include Gaudí nella sua *Encyclopedie de l'architecture nouvelle* (1948-54).

- si reca nell'aprile del 1951 in visita a Barcellona, dove la stampa riporta il suo entusiasmo per le opere gaudiane ²⁶.

Nel 1954, inoltre, viene pubblicato su "Casabella" un articolo di Sert in cui è esposta la tesi secondo la quale Gaudí sarebbe stato il principale artefice del rinnovamento del razionalismo; tesi che, come già anticipato, diverrà centrale in una serie di interventi seccessivi del critico americano Henry-Russell Hitchcock²⁷. A tale proposito, Ragghianti, che torna nuovamente ad occuparsi della questione in un articolo del 1958²⁸, dichiara la propria perplessità: egli non solo biasima la strumentalità dell'operazione, volta, come abbiamo ricordato, a fornire una giustificazione teorica all'avanguardia "organica" e ad indirizzare i giovani architetti in tale senso, ma ridimensiona lo stesso giudizio su Gaudí, che trova talvolta incline a vezzi edonistici e ad autocompiacimenti formali.

D'altronde, la conoscenza dell'opera gaudiana nel dopoguerra era praticamente ristretta alle fotografie di un numero limitato di opere, oltre che ad una documentazione esigua (l'opera maggiore, la monografia del Rafols, era praticamente sconosciuta al di fuori della Spagna).

Anche i rapporti tra Gaudí ed uno dei grandi nomi dell'architettura italiana, Adalberto Libera, sono ancora da approfondire: nel 1955, infatti, quest'ultimo vara a Roma il distrutto *cinema Airone*, che presentava una sala di proiezione formata da pareti continue e risultanti dalla traslazione di archi parabolici. Ma una parte dell'eredità gaudiana è anche composta da fenomeni artistici non sempre compresi entro i confini tradizionali dell'architettura e sconfinanti



in forme di arte "diffusa"²⁹. Uno dei momenti più significativi di tale tendenza, la cui reale portata storica è ancora da valutare, è quello della progettazione, da parte degli architetti Lionello De Luigi e Renato Baldi, a partire dal concorso per un monumento a Pinocchio indetto a Collodi (1953), di uno spazio ludico aperto in forma di piazza dalle mura irregolari, dove lo scultore Venturino Venturi compone con il proprio poetico estro un grande mosaico con le storie di Pinocchio. L'uso di materiali "poveri" o di reimpiego, le forme mistilinee e "naturali" dei muri, concepite come artifici in continuità con il parco circostante, che si fonde alla piazza per mezzo di percorsi aperti ai quattro lati, conferiscono a quest'opera un'ideale contiguità con il parco Guëll e le altre creazioni gaudiane.

Contiguità sulla quale rimeditò certamente Giovanni Michelucci quando, nel 1956, ebbe l'incarico di ampliare il parco precedente con la costruzione dell'*Osteria del Gambero Rosso*. A chi si rechi ad osservare l'immensa mole

di studi preparatori che si trova presso il Centro di documentazione Michelucci di Pistoia³⁰, apparirà evidente il grande sforzo creativo che egli affrontò per la redazione di tale progetto, a prima vista minore. L'idea di un edificio fantastico in continuità con la piazzetta dei mosaici spinge Michelucci, che veniva dalle visioni moderniste dei prismi regolari della *chiesa di Larderello*, modellata sul grande esempio di quella di *San Giuseppe* a Le Havre di Auguste Perret (1949-56), a mutare orizzonte e punti di riferimento, e a cercare nuove basi di partenza per sviluppare un edificio completamente diverso dai precedenti.

Cercando di dare un ordine interno alla lunga serie di disegni, sia attraverso le date e gli appunti che si trovano apposti ad alcuni di essi, sia per affinità stilistica, diviene evidente un percorso ideativo nato dalla ripetizione di brani gaudiani, in particolar modo del finto porticato

²⁶ "Dal 1850 è il primo dei combattenti alla ricerca di una architettura nuova [...] Credo che fu un fantastico poeta e un poeta fantastico, ma io lo considero soprattutto un architetto e un magnifico costruttore, un artista strutturale" da "Diario de Barcelona", 10 aprile 1951; cit. in R. PANE, *Antoni Gaudí*, Milano 1964 (II ed. 1982), p. 73 n. 74.

²⁷ In particolare la mostra *Gaudí* al MOMA di New York tenutasi dal dicembre 1957 al febbraio 1958.

²⁸ C.L. RAGGHIANI, *Antoni Gaudí*, in "Sele Arte", n. 35, 1958, pp. 12-23.

²⁹ Tale tema, come la ripresa di Gaudí a Collodi e nelle architetture di Michelucci, è l'oggetto della tesi di dottorato che sto attualmente svolgendo presso l'Università degli Studi di Pisa; ampio spazio verrà quindi dedicato all'argomento in pubblicazioni di prossima uscita.

³⁰ I disegni sono pubblicati in *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, a cura della Fondazione Giovanni Michelucci, Reggio Emilia 2002.

di *casa Batlló*, di alcuni camini della *Pedrera* e dei modelli in metallo rovesciati per la *Sagrada Família*, scomposti e ricomposti a creare banconi e interni di sale. I primi schizzi lasciano poi posto a una visione dello spazio progressivamente interiorizzata, che rinuncia alle citazioni per definire l'edificio da un punto di vista di coerenza costruttiva: coerenza che parte dal rapporto con il terreno e l'ambiente circostante (studi in pianta che si adattano "organicamente" al tessuto del parco, assumendo andamenti irregolari e curvilinei), e prosegue con lo studio delle ossature che definiscono lo spazio interno attraverso la creazione di grandi pilastri triangolari posti sulla linea "dorsale" dell'Osteria; e delinea, infine, l'involucro murario e le coperture, intese come una "conseguenza" dello spazio interno. L'edificio è creato come un flusso d'esperienza, come un percorso continuo e ascendente dalle fondamenta al tetto e tale anelito ad un'architettura che è anche spazio dell'esistenza, fluttuante e indefinita, è fondamentale per la comprensione del significato dell'opera, anche se risulta oggi difficilmente comprensibile (la continuità spaziale e dei percorsi si è infatti parzialmente alterata o talvolta persa nelle successive modifiche e condizioni d'uso dell'edificio).

Da una parte, lo stato di incompiutezza dell'opera, i cui involucri murari dovevano essere rivestiti di affreschi del pittore Brunori, dall'altra, l'etichetta di "eclettico" che Michelucci si è spesso attirato per la sua indifferenza verso gli elementi stilistici, hanno principalmente impedito di vedere nell'*Osteria del Gambero Rosso* un momento chiave nella sua carriera. Tale atteggiamento, da parte dell'architetto fiesolano, è il risultato di un pragmatismo che lo porta a non considerare gli elementi del linguaggio come espressione intima dell'interiorità dell'artista, ma come vocaboli diversi di un enorme alfabeto, utilizzabili a seconda del momento creativo e delle diverse esigenze dell'opera, senza contraddizione o opposizione. Anche, quindi, in opere dai linguaggi apparentemente contrastanti è possibile cogliere i punti di un discorso continuo.

L'*Osteria del Gambero Rosso* è certamente, da tale punto di vista, il primo esempio documentato di rapporto diretto con l'opera di Gaudí, anche se nella redazione finale del progetto prevale probabilmente la versione che di tale opera dà Le Corbusier a Ronchamp, ed è il punto di partenza per i successivi capolavori di San Marino e della *Chiesa dell'Autostrada*, quest'ultima iniziata contemporaneamente all'edificio collodiano con il concorso delle stesse ditte. Anche se l'osteria non è stata messa in relazione con la *Chiesa sull'Autostrada*, è evidente che quest'ultima costituisce una nuova fase di un processo creativo che ha avuto inizio a Collodi. Tali opere possono apparire formalmente diverse, ma nascono dalle stesse sperimentazioni di strutture curvilinee, dalla stilizzazione da forme naturali, dagli archi paraboloidi e dalle pareti con torsioni complesse delle superfici, dalla concezione dell'edificio come struttura e rivestimento, e così via, che troviamo negli edifici gaudiani.

Dal dopoguerra in poi gli architetti e gli artisti che hanno studiato le opere di Gaudí sono aumentati esponenzialmente, sia nell'architettura, sia negli spazi ludici e fantastici, anche nella loro connotazione effimera di scenografie e luoghi teatrali.

Ricordiamo rapidamente solo alcuni degli esempi più famosi, come il completamento dello stesso *parco di Pinocchio* ad opera di Marco Zanuso, Pietro Consagra e Pietro Porcinai, il *giardino dei Tarocchi* di Niki de Saint-Phalle a Capalbio, e i più recenti giardini di Emanuele Luzzati a Genova e di Tonino Guerra a Pennabilli. Spesso, tali manifestazioni sottintendono un'idea di arte diffusa che si esplica anche in fenomeni spettacolari o teatrali. I limiti del presente intervento non ci permettono che qualche accenno a tale fenomeno: ma basti pensare che uno scenografo come Luciano Baldessari, precocemente impegnato nella sperimentazione di strutture curvilinee, è stato poi anche architetto di buon livello per immaginare le possibili implicazioni di un simile studio.

La storia di tali fenomeni restituirebbe probabilmente un volto nuovo alle linee storiografiche in uso, sia della storia dell'architettura che della storia dell'arte, permettendoci forse di dare una risposta al problema fondamentale con cui questo saggio aveva preso avvio, ovvero alla collocazione di Antoni Gaudí nell'architettura del XX secolo.

Immagini, dall'alto verso il basso:

Adalberto Libera, *Cinema Airone in via Lidia a Roma* (1953-56), interno.

Le Corbusier, *Schizzo di una volta catalana e del tetto delle Scuole della Sagrada Familia, Carnet C 11* (maggio 1928), da J. J. Lahuerta, *Le Corbusier e la Spagna*, Electa, Milano 2006, p. 47.

Adalberto Libera, *Progetto per il Cinema Airone in via Lidia a Roma* (1953-56), sezione.

Giovanni Michelucci, *Schizzo per l'Osteria del Gambero Rosso a Collodi*, n. 1283 (1956-57 ca.).

Giovanni Michelucci, *Schizzo per l'Osteria del Gambero Rosso a Collodi*, n. 1282 (datato 6 luglio 1958).