



Giovanna Digovic

*L'uso della simbologia, dei segni
e degli archetipi in Gaudí.*

*www.ilboleroDiravel.org
Vetriolo*

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.



E' mia intenzione fare una riflessione su come Gaudí, attraverso le sue opere, adoperi un linguaggio artistico e di comunicazione che trova radici comuni con i metodi espressivi della letteratura. Per questo scopo vorrei prendere in esame anche tre altri artisti dello stesso periodo storico, che operano in paesi diversi e in altre discipline. Il grande romanziere inglese del periodo vittoriano, Thomas Hardy (1840-1928), che esercitò anche la professione di architetto, uno scrittore e studioso di letteratura inglese del periodo medioevale ed anglosassone, chiamato J. R. R. Tolkien (1892-1973) e un poeta cubano, Julián del Casals (1863-1893).

Mi propongo di analizzare come questi artisti usino gli archetipi, la costruzione dello spazio fisico ed ideale dentro ad un immaginario sociale, e di cercare repertori formali e significati che abbiano punti di contatto con diverse discipline, e con la produzione architettonica ed artistica di Gaudí; sia nell'ambito della struttura, che per quanto riguarda gli spazi narrativi.

Lo scrittore costruisce un racconto, attraverso cui proietta il lettore in un universo parallelo, dove si svolge la trama. Più egli è abile, più gli espedienti narrativi, come, ad esempio, la costruzione semantica, l'uso di simboli, icone, segnali ed emblemi, riescono a proiettare, attraverso l'immaginazione, il lettore nella storia. La comprensione intellettuale e razionale può venire separata da questi elementi, tramite l'uso di un linguaggio simbolico e metaforico. Nell' universo architettonico di Gaudí, lo spazio non è mentale, ma fisico, concreto e palpabile, ciò nonostante, ci dirige verso una percezione spaziale inedita e con significati intrinseci.

Secondo il teorico e filosofo italiano Gillo Dorfles:

"La ragione della presenza e della persistenza d'un materiale mitico-simbolico, o meglio d'una necessità simbolizzatrice da parte della mente umana, è con ogni probabilità quella di permettere una comunicazione ad un livello e con un mezzo che non è quello scientifico, logico, razionalissimo della scienza, ma che è un mezzo assai più plastico, più duttile e più adatto alla trasmissione di nozioni e di esperienze e magari di veri e propri concetti che non siano però ancora necessariamente istituzionalizzati e razionalizzati"¹.

La chiave di lettura del messaggio è stratificata e soggiace a più livelli. Se prendiamo in esame la teoria del "*Circuito della Comunicazione*"², ogni artista si rivolge ad un pubblico ricevente, che però non è già definito in precedenza, ma che sicuramente esiste, perché, in caso contrario, l'opera resterebbe al di fuori della portata di tutti. Per cui, esistono due livelli, due mondi a cui si rivolge l'artista, uno è quello del ricettore comune, e l'altro, molto più ristretto, è quello che sembra contraddire la teoria, ovvero quello

¹ 1962 [GIDO] pag. 24.

² *Ibidem.*

a cui sarebbe destinato il messaggio. E' difficile, infatti, pensare che quando l'artista crea l'opera, il suo messaggio non sia destinato ad un pubblico.

A proposito della "*Sagrada Familia*", Gaudí pensa che nel "*Templo*" ognuno può trovare ciò che fa per lui. Osservando le raffigurazioni della chiesa, ci sono simboli universali riconoscibili a tutte le categorie di uomini, dai contadini agli scienziati, ma solo pochi eletti riescono veramente a cogliere il loro reale significato, perché i simboli non devono essere accessibili a tutti³. In Gaudí, si tratterebbe di decifrare quali sono questi simboli e quali gli elementi che rimandano ad immagini visuali, nonché indagare qual è il suo sistema, la rete di significati, che potrebbero avere una matrice comune con altre discipline, ed in particolare, con il linguaggio semantico della letteratura. Infatti, Dorfles asserisce che

*"I problemi semantici dell'architettura, considerata alla stregua delle altre arti, come un linguaggio, sono alla base di tutta una nuova corrente di pensiero, che permette di far rientrare anche quest'arte [l'architettura] entro i canoni di una teoria informativa e comunicativa che indagli appunto le modalità di espressione artistica, intesa come necessario rapporto intermonadico, e non come assolutizzazione d'un singolare credo soggettivo"*⁴.

Se da un lato, Gaudí si serve di principi noti, che possono essere quelli della dinamica costruttiva e della progettazione: come, ad esempio, cariche gravitazionali, ripartizione del peso, tenuta e bilanciamento delle strutture architettoniche; dall'altro, manifesta l'intenzione di creare nuovi elementi di espressione, intesi nel senso di un linguaggio semiotico, attraverso cui egli costruisce la sua opera con la fantasia, e si apparta così da ciò che è già noto. E' un linguaggio che tocca la sfera delle emozioni, delle forme palpabili, ma la cui meta, come per lo scrittore, è quella di proiettarsi in una nuova dimensione spaziale e cosmica, che sia soprattutto tridimensionale, ma anche che porti a percepire il lato trascendentale delle cose. Gillo Dorfles, a proposito di un intreccio tra le due discipline, quella artistica e quella letteraria dice:

*[...]"Se il linguaggio resta come l'unico mezzo per articolare il pensiero' sfuma tutta la possibilità di considerare l'arte come equiparabile ad un'attività linguistica, e tutto quello che si relaziona con l'arte si getta di nuovo nel regno del sentimento. Tutto quello che non sia pensiero parlato, è sentimento"*⁵.

³ 1981a [PBI] pag. 189.

⁴ 1962 [GIDO] pag. 180.

⁵ 1970 [GIDOII] pag. 81.

Anche il filosofo José Ortega y Gasset in *Miseria y Esplendor de la Traducción*,⁶ fa una riflessione sui limiti della lingua nell'esprimere e trasmettere il pensiero umano, infatti, secondo Ortega, il parlare si compone soprattutto di silenzi, ed aggiunge, "*porque todo sería indicible*"⁷. Egli afferma che esistono anche altri tipi di linguaggi per comunicare, che non si fermano al semplice uso delle parole, ma "*que dicen*" quello che non si può dire. La lingua nasce a priori come "*amputación del decir*", e quindi l'uomo è costretto ad utilizzare anche altri mezzi per esprimersi. Quindi, come spiega Dorflès, il termine linguaggio, andrebbe usato in un senso più ampio, e non relativo unicamente alla lingua scritta e parlata.

Parliamo di *segni architettonici*, vale a dire *semiosi*, che è il processo segnico della dottrina che si occupa dello studio dei segni, la semiotica. Nel caso dell'architettura, e di Gaudí, ci troviamo di fronte ad una forma espressiva, che ha il compito di trasmettere qualcosa di tipo intenzionalmente *semantico*. L'uso delle metafore e metonimie, come fattori essenziali dell'esprimersi poetico, secondo Roman Jakobson (1896-1982), sono strumenti comunicativi tra i più efficaci, e vi potremmo trovare alcune costanti strutturali applicabili anche ad altre forme artistiche. Una delle metafore principali che ricorre in maniera quasi insistente nell'opera di Gaudí, è la figura del drago. Lo troviamo rappresentato ed espresso in vari modi. Come edificio, che sembra essere un'entità viva e soprannaturale, nel caso di "*Casa Batlló*", dove la casa a forma di drago è trafitta dalla lancia-camino di San Jorge. Di nuovo un drago, di retaggio molto antico e di origine cristiana, viene utilizzato da Gaudí per il "*Monasterio de Astorga*".

Il drago è il motivo rappresentato nella statua di "*San Jorge que mata al dragón*", da lui eseguita con degli stampi prodotti nello studio della Sagrada Familia, collocata in seguito sulla porta della facciata principale del monastero. Nel "*Colegio de las Teresianas*", ritroviamo ancora l'immagine del drago nel colonnato del corridoio principale, come allusione alla struttura ossea interna dell'animale. In "*Park Güell*", il drago riaffiora sotto forma di salamandra, segno di fortuna, abbondanza e prosperità, sulla fonte della scalinata principale che conduce al tempio di ispirazione greca, e riappare ancora sulla "*Puerta del dragón*", a protezione della "*Finca Güell*".

L'esempio della "*Puerta del dragón*" conduce ad una considerazione: molti critici asseriscono che Gaudí, nel realizzare la "*Puerta*", si sia ispirato ad un motivo mitologico, "*El mito de las Esperides*". Secondo questo mito, un drago alato faceva la guardia ad un bellissimo giardino dove abitavano tre ninfe. Ercole vinse il drago e riuscì a penetrare nel giardino e rubare i frutti d'oro. Questo mito fu ricreato anche dallo scrittore catalano Jacint Verdaguer, contemporaneo e amico di Gaudí, che compose il poema "*Atlantida*", a cui Gaudí si sarebbe ispirato. Verdaguer e Gaudí erano amici e contemporanei e l'architetto, leggendo i versi del poema, pensò di riprodurre artisticamente il drago secondo la descrizione presente nell' "*Atlantida*". Il secondo canto del poema narra:

⁶ 1937 [JOG].

⁷ 1937 [JOG] pag. 187.

"Llega Hercules, mandado por Euristeo, rey de Micenas, a robar el naranjo de oro. Se acerca para coger el brote cimal del naranjo, cuando un dragón de ojos llameantes se desenrosca y blandiendo la cola como una lanza".

Ancora una volta, c'è da notare come in questo caso, il soggetto ed i segni siano di matrice comune sia alla letteratura che al linguaggio espressivo di Gaudí.

La "*Puerta del dragón*", con l'animale in atteggiamento minaccioso che tiene la bocca spalancata, crea una tensione drammatica e genera attese nel fruitore del messaggio, ed alla pari di una narrazione, ci proietta in un ambiente di mistero e di tensione. L'immagine del drago sulla porta di ferro lavorata a maglie traforate, ci lascia intravedere, al di là nel giardino, i profili di un mondo fatato, dove i tetti colorati sembrano quelli della casa di zucchero di "*Hansel e Gretel*"⁸ ed i camini hanno forme simboliche ed allusive, come quelli che ricordano la "*Amanita Muscaria*"⁹. Come asserisce Xavier Sust, l'allusione a questo tipo di fungo di proprietà allucinogene porterebbe anche a supporre possibili esperienze allucinatorie da parte di Gaudí¹⁰.

Il presunto uso di queste sostanze da parte sua potrebbe essere un modo sperimentale che egli ed altri artisti utilizzano per vivere un'esperienza extrasensoriale e mistica, allo scopo di avvicinarsi di più al divino, e quindi di fare un'esperienza sciamanica, diversa rispetto da quello che offrono le droghe moderne. Karl Gustav Jung, che effettua studi sull'argomento, sottolinea che

*"La storia della profezia, come le esperienze dei primitivi, mostrano che i contenuti psichici non di rado emergono dalla coscienza in forma allucinatoria"*¹¹.

La stessa problematica viene ripresa da Mario Polia in alcune riflessioni sull'uso delle droghe rituali ed osserva:

"Scopo della visione sciamanica non è il contatto mistico con una divinità: il contenuto della visione è funzionale e deve essere narrato spiegandone il senso; durante l'estasi i santi, i veggenti, sono assorbiti in Dio a tal punto da realizzare il cupio dissolvi nell'unione mistica nella quale ogni altra forma di coscienza è sopita. Lo sciamano, al contrario, resta saldamente cosciente - in una forma di supercoscienza di ciò che accade attorno a lui, vigile contro le insidie

⁸ Opera tradotta in quei anni dal poeta Joan Maragall, amico di Gaudí.

⁹ Fungo velenoso dal cappello di colore rosso a puntini bianchi e potente allucinogeno.

¹⁰ 2001 [NB] pag. 21.

¹¹ 1993c [KGY] pag. 33.

che lo attendono lungo il pericoloso cammino, o "viaggio". Somiglia a Prometeo che carpisce agli dei una scintilla di fuoco ma, a differenza di Prometeo, per un patto esplicito con le entità sacre, non viene punito fino a quando si atterrà scrupolosamente al patto"¹².

Al di fuori del cancello, il drago protegge un possibile castello fatato ed dei tesori nascosti; l'eroe deve vincerlo per impossessarsi del bottino.

Il mito dell'eroe è per Karl Jung un archetipo rivestito di un simbolo potente, che stimola inconsciamente un "*pattern of behavior*", relativo all'inconscio collettivo, ed è qualcosa che risale a elementi che si ritrovano nella storia dei popoli¹³. L'universo "*narrativo*" di "*Park Güell*" ci trascina in una dimensione fantastica, di retaggio nordico e gotico. L'eroe/lettore che si addenterà nel parco, come nell'antico mito del poema anglosassone "*Beowulf*", dovrà battere ed uccidere il drago per conquistare il mitico tesoro. Dovrà così superare una "*prova di passaggio*" o di "*transizione*" che rappresenta una delle tappe della crescita umana ed è radicata nell'immaginario culturale collettivo, in cui inconsciamente si riconoscono tutti gli individui. Forse nel caso di Gaudí, ciò lascia intravedere anche un messaggio di tipo sociale: il drago protegge i tesori dei potenti e degli dei; le mele d'oro del "*Jardín de las Esperides*" sono associate alla lotta tra il bene ed il male.

Anche nell'archetipo di Beowulf e la lotta con il drago, si può intravedere la lotta tra le oscure forze del male ed il bene. In Tolkien, nella saga del "*The Lord of The Rings*" ci sono draghi che proteggono il tesoro, in questo caso l'anello. Questi draghi dovranno per forza essere vinti, affinché l'eroe prenda possesso dei tesori che i draghi custodiscono gelosamente, sia nella narrativa, sia nell'opera di Gaudí. Colui che riceve il messaggio si immedesima nell'eroe, non importa che si tratti di una "*Finca*", o di un racconto fantastico.

Se pensiamo sia possibile estendere il concetto del "*decir*" alla maniera di Gaudí, nel senso non solo di parlare, ma di "trasmettere" in senso tangibile, di narrare attraverso l'architettura, servendosi di metafore e archetipi che toccano il lato più profondo del fruitore; allora, forse potremmo anche presumere che una tecnica simile possa essere utilizzata anche all'inverso del canale di comunicazione, cioè nel caso in cui uno scrittore adoperi uno spazio architettonico ai fini di una narrazione letteraria.

Vorrei citare ad esempio il romanzo "*The Return of the Native*", pubblicato nel 1878, di Thomas Hardy, scrittore vittoriano che visse tra il 1840 e il 1928 e quindi in un periodo storico contemporaneo a Antoni Gaudí i Cornet. Hardy, che esercitò anche la professione di architetto, si serve di tecniche descrittive molto affini a quelle di Gaudí, costruendosi un vero e proprio spazio - universo architettonico all'interno delle sue opere. Quando ci parla della brughiera si esprime in questi termini:

¹² 1990b [MP] anche sul sito www.ilboleroDiravel.org.

¹³ 1993c [KGY] pag. 27.

"Twilight combined with the scenery of Egdon Heath to evolve a thing majestic without severity, impressive without showiness, emphatic in its admonitions, grand in its simplicity. The qualifications which frequently invest the facade of a palace double its size lent to this heath a sublimity in which spots renowned for beauty of the accepted kind are utterly wanting.[...]"¹⁴

Anche nella descrizione e nella personificazione della brughiera, che Hardy paragona ad un volto umano che emana solitudine, *"come accade in persone vissute a lungo isolate"*, utilizza un espediente narrativo che conduce il lettore attraverso uno spazio architettonico precostruito, dove la visione viene mossa attraverso diverse angolazioni, sia attorno allo spazio, che dentro di esso. E' una tecnica quasi cinematografica, che anticipa i tempi, e che viene utilizzata anche da Gaudí. Gaudí e Hardy spostano la visione dal macroscopico al microscopico e viceversa.

L'universo è composto da un macrocosmo, esterno e lontano, che si può percepire ma non vedere, e da un microcosmo, altrettanto intuibile, ma che richiede un'attenta osservazione. I motivi ricorrenti nelle opere di Gaudí, sono legati al macroscopico e al microscopico al tempo stesso. Ad esempio, alcune immagini sono dilatate ed ingigantite nei motivi raffigurati in una facciata della *"Sagrada Familia"*, e, all'inverso, vi si trova anche la rappresentazione di conchiglie e di forme che ricordano semi, bacche o funghi, spesso anche riscontrabili sulle parti terminali dei suoi camini dei suoi edifici. In Hardy, questo passaggio dal grande al piccolo, è espresso in alcuni passi di *"The Return of the Native"*. Ad esempio, notiamo come impiega la prospettiva in questo paragrafo:

[...] "The old man frequently stretched his eyes ahead to gaze over the tract that he had yet to traverse. At length he discerned, a long distance in front of him, a moving spot, which appeared to be a vehicle, and it proved to be going the same way as that in which he himself was journeying. It was the single atom of life that the scene contained, and it only served to render the general loneliness more evident.[...]"¹⁵

¹⁴ "[...]Dalla fusione del crepuscolo col passaggio della brughiera di Egdon nasceva qualcosa di maestoso ma non scostante, che colpiva ma senza ostentazione, vigoroso nei suoi richiami, grandioso nella sua semplicità.

Le qualità che danno spesso alla facciata di una prigione una dignità maggiore di quella che si trova nella facciata di un palazzo grande il doppio rivestivano questa brughiera d'un che di sublime di cui sono affatto privi luoghi rinomati per una più ovvia bellezza.[...]" 1873 [HT], anche in 2000 [HTP] a pag. 7.

¹⁵ "[...] Il vecchio continuava a scrutare davanti a sé il lungo tratto di strada che doveva ancora percorrere. Finalmente vide, a grande distanza, un puntino che si muoveva e che si rivelò un veicolo volto nella sua stessa direzione.

Era l'unica particella di vita visibile nel paesaggio e serviva soltanto a rendere più evidente la generale solitudine.[...]" 1873 [HT], anche in 2000 [HTP] a pag. 15.

L'uso dei colori e delle sfumature, i giochi di luce e di contrasti, ci inducono a pensare che anche nel caso di Hardy, come in Gaudí, tutto si muove in uno spazio quasi tangibile e che entrambi gli artisti costruiscano scena e ambientazione delle loro opere su una base tridimensionale.

Nella "*Sagrada Familia*", lo spazio è distribuito in maniera verticale ed i giochi di luce ed ombra producono la sensazione di tridimensionalità, anzi, l'intenzione di Gaudí è quella di lasciarci intuire uno spazio che si estende al di là della dimensione terrena e che si espande in un mondo celestiale che noi non possiamo vedere, ma che possiamo intuire e sentire vicino a noi. Gaudí ci vorrebbe lasciare intravedere la dimensione angelica e dei beati, non aperta a tutti, ma che si manifesta solo a pochi eletti, ai veri devoti. Anche Hardy adopera la prospettiva, la luce e le ombre, ma in questo caso, diversamente da Gaudí, che la applica agli edifici, la usa per descrivere le figure umane. In questo passo Hardy ci parla di una donna:

[...] "There the form stood, motionless as the hill beneath. Above the plain rose the hill, above the hill rose the barrow, and above the barrow rose the figure. Above the figure was nothing that could be mapped elsewhere than on a celestial globe ... without it there was the dome without the lantern; with it the architectural demands of the mass were satisfied ... The form was so much like an organic part of the entire motionless structure that to see it move would have impressed the mind as a strange phenomenon ... Yet that is what happened. The figure perceptibly gave up her fixity, shifted a step or two, and turned round. As if alarmed, it descended on the right side of the barrow, with the glide of a water drop down a bud, and then vanished. The movement had been sufficient to show more clearly the characteristic of the figure, and what it was a woman's".[...]¹⁶

Gaudí e Hardy muovono le loro tematiche attraverso la mitologia, la geografia e la storia, utilizzando un punto di vista architettonico e servendosi di metafore ed archetipi, che testimoniano la conoscenza da parte di entrambi delle teorie di Karl Gustav Jung, secondo cui l'inconscio

¹⁶ *"[...] La figura rimaneva là, immobile come il colle su cui posava. Sulla pianura sorgeva la collina, sulla collina la montagnola e sulla montagnola la figura. Al di sopra della figura nulla che si potesse disegnare su una carta che non fosse quella del globo celeste[...]*

La sua presenza soddisfaceva invece le esigenze architettoniche della massa[...]

A tal punto la figura appariva parte organica dell'intera immota struttura che nel vederla muovere si sarebbe stati colpiti come da un fenomeno[...]

E fu proprio quel che accadde. Si vide la figura perdere la sua immobilità, fare due o tre passi, voltarsi. Come se qualcosa l'avesse spaventata, si lasciò scivolare sul fianco destro della montagnola, come una goccia d'acqua che scorra sull'involucro di una gemma, poi scomparve. Ma bastarono quei pochi movimenti per mostrare in modo più chiaro i tratti caratteristici della figura, che si rivelò quella di una donna.[...] 1873 [HT], anche in 2000 [HTP] pag. 16-17.

collettivo contiene elementi comuni a tutti, detti archetipi, che possono essere rappresentati a priori, e che si possono rintracciare nelle fantasie, sogni, deliri ed allucinazioni e sono legati in maniera intrinseca al lato istintuale dell'individuo. Si tratta di una sorta di memoria a cui si attinge per lo sviluppo della propria coscienza individuale.

Sia Gaudí, che Hardy, utilizzano gli archetipi per riflettere la conflittualità degli uomini, le lotte e le prove di transizione o passaggio, a cui si è sottoposti. Entrambi, conoscono tutte le opere di Shakespeare che riflettono i molti aspetti dell'uomo, dal punto di vista archetipico. A seguito, espongono alcuni degli archetipi più conosciuti:

Il mito di Edipo, della cultura classica, è il figlio che assassina il padre per sposare la madre. Nell' *"Amleto"* di Shakespeare, il figlio uccide il presunto marito della madre.

Anche il mito di Sigfried, di origine nordica, contiene molte situazioni archetipiche. Egli è figlio di un dio, infatti, si presume che l'eroe sia più che uomo e che sia immortale. In Sigfried, inoltre, troviamo il simbolo della grotta, che evoca il ventre materno.

C'è anche la figura del nano, simbolo del pericolo. Costui è piccolo e vecchio, e rappresenta coloro che sono passati dalla giovinezza all'età adulta, senza raggiungere la fase della maturità e della conoscenza.

Sigfried forgia da solo la sua spada, quindi scopre la sua natura virile, però prima di fare ciò e conquistare la sua compagna, egli deve uccidere il drago. Il drago è l'immagine della madre ed il giovane uomo, nel suo percorso iniziatico, per diventare adulto, deve sbarazzarsi dell'immagine della madre uccidendo il drago, ed in seguito anche liberarsi dell'autorità del padre, cosa che Sigfried fa in maniera simbolica, spezzando la lancia. La promessa sposa è circondata dal fuoco e l'eroe deve vincere la paura e passare attraverso il fuoco, come prova di coraggio.

Attraverso il meccanismo degli archetipi, il ricevente, sia che si tratti di un quadro, di un'opera architettonica, o di un romanzo, si riconosce inconsciamente nell'archetipo e percepisce le sue lotte che sono quelle dell'animo umano. La scelta di Hardy di ricreare un luogo, che egli chiama Wessex, una realtà storica del passato, è una scelta intenzionale per *"volver al origen"* come direbbe Gaudí, il costruire un universo parallelo a quello reale, che crei una discrepanza temporale tra i due piani paralleli. Lo scopo dello scrittore è proprio quella di fare rivivere il passato e la sua storia gloriosa e quindi di ritornare all'origine. Questa intenzione la ritroviamo anche in Gaudí, infatti, secondo il suo pensiero bisogna trarre ispirazione dal passato, senza però cadere negli errori dei predecessori e solo in questo modo si arriva a realizzare un'opera di valore.

Gaudí sottolinea l'importanza di questo processo proprio dicendo che secondo lui la vera *"originalidad es volver al origen"*¹⁷ Per entrambi gli artisti, seppure in un ambito culturale diverso, c'è la ricerca di un luogo

¹⁷ 1981a [PBI] pag. 98.

ideale, da collocare lontano nel tempo e nello spazio, un rifugio dal lato negativo della modernità che essi precocemente intuivano.

Hardy, scrive i suoi lavori principali prima della fine del secolo, e l'Inghilterra, a quel tempo, ha già subito gli effetti distruttivi della rivoluzione industriale. Egli pensa che dentro la società industriale esiste un lato che intacca l'integrità dell'uomo; le macchine industriali e la tecnologia non sono la soluzione a tutti i problemi, anzi, danneggiano le comunità rurali e la dignità umana. Anche la Catalogna in quel periodo sperimenta gli effetti negativi dell'industrializzazione e, sotto alcuni aspetti, anche il degrado sociale. L'economia della Catalogna, all'epoca, si basa principalmente sulle industrie. Già dalla metà del secolo, è ai primi posti per la produzione nel settore tessile, metallurgico e chimico e rappresenta da sola quasi il 30% della produzione del prodotto interno spagnolo. Barcellona è cresciuta rapidamente perché c'è una notevole e costante affluenza di popolazione che lascia le campagne e si trasferisce in città. A causa di questa rapida trasformazione, i quartieri operai sono in condizioni igieniche precarie e le abitazioni sono inadeguate alle esigenze dei lavoratori. La progettazione e realizzazione di "*Park Güell*" da parte di Gaudí, è la sua alternativa alla città caotica ed industriale, l'invenzione di un luogo, un universo parallelo, dove regni l'armonia, lontano dal caos; un posto che evochi i tempi passati e l'armonia della civiltà classica.

Sia il Wessex di Hardy, che il "*Park Güell*" di Gaudí, sono dei luoghi mitici che non sono situati in un universo reale, ma su un piano diverso e trascendentale, lontano dal disordine e dai mali della modernità. Un altro edificio costruito da Gaudí che ha un valenza metaforica, ed in questo caso anche celebrativa, è il "*Palau Güell*". Per l'anno dell'Esposizione Universale, che si svolge nel 1888 a Barcellona, Gaudí ha in progetto di terminare la costruzione del "*Palau Güell*", in Nou della Rambla, dove il suo magnate, don Eusebi Güell i Bacigalupi, durante la manifestazione, vuole ricevere gli ospiti illustri che provengono sia dalla regione che da tutte le altre parti del mondo. In occasione dell'evento si organizzano ricevimenti, concerti, feste ed esposizioni e "*Palau Güell*" si dimostra uno dei luoghi più adatti alla rappresentazione del successo della nuova borghesia catalana in ascesa. Don Eusebi Güell, in questo frangente, ha l'occasione di fare da anfitrione e da rappresentante illustre dell'alta borghesia della città. Questo palazzo rappresenta una metafora dell'ascesa della famiglia Güell, dall'oscura povertà all'aurea scintillante del successo e della ricchezza. Al riguardo, Juan José Lahuerta osserva come Gaudí metta in atto questo processo in "*Palau Güell*", e nota che ciò che colpisce l'occhio, dopo aver visitato l'edificio, è che la struttura del palazzo si può riassumere sostanzialmente in tre aree ben separate tra loro: il sotterraneo, il salone e la terrazza con la cupola. Rispetto a queste tre zone, le altre stanze hanno un carattere secondario e quindi questa divisione ha un carattere volutamente simbolico¹⁸. Il sotterraneo, adibito a scuderia, è estremamente spazioso

¹⁸ 1963 [LJJ] pag. 103.

rispetto alla destinazione d'uso, e lo spazio è volutamente sprecato, non solo quantitativamente, ma anche qualitativamente.

La teoria di Lahuerta è che non si tratti solo di un esercizio di decoro, che comunque risulterebbe esagerato, ma che sia ciò che il critico chiama "*el lugar que ocupan las bestias, los animales irracionales*" il sotterraneo, la caverna ed infine, secondo la tradizione simbolica, l'inferno. Il salone del palazzo è ben separato e giace su un altro livello. Le stanze che lo attorniano costituiscono una croce virtuale, grazie alle trasparenze formate da Gaudí. Dai quattro angoli salgono gli archi parabolici che sostengono la cupola centrale. Osservando la forma della cupola, riusciamo a capirne il significato. Essa rappresenta il cielo. La luce passa attraverso i fori e l'oculus al centro ne è il fulcro.

Gaudí utilizza la tecnica dei contrasti per profilare un'immagine del mondo, in maniera tridimensionale ed in senso verticale, sospesa tra cielo e terra, dove, al caos e alla varietà disordinata della parte inferiore del salone, che rappresenta la molteplicità degli aspetti del mondo, si contrappone l'ordine celestiale della cupola, che richiama l'universo. Anche all'esterno, il tetto, richiama l'unità del mondo nella sua varietà, ma anche qualcosa di più; il *trencadis*¹⁹ che riveste i camini e riflette la luce del sole acquista significati trascendenti.

In Gaudí questa linea di demarcazione tra cielo e terra è spesso presente nelle sue opere, l'esempio di "*Palau Güell*" ne è una manifestazione. Anche per quanto riguarda Hardy essa esiste ed è rappresentata dal crepuscolo "*the twilight*", momento in cui finisce il giorno e sopraggiunge la notte, metafora dei dubbi della mente umana.

Per Gaudí, l'uomo nordico per eccellenza è rappresentato dall'Amleto, sempre tormentato dal dubbio, ed avvolto da una luce spettrale, tipica dei paesi nordici, che favorisce l'immaginazione; mentre l'uomo mediterraneo è più solare perché vive ad una latitudine ideale, dove l'inclinazione della luce è ottimale, e permette una visione della realtà in maniera chiara, senza subire l'effetto distorto che invece gioca la luce alle latitudini più a nord.

Il Mediterraneo con tutte le culture che sono bagnate dal suo mare, secondo Gaudí, è il posto dove si sono prodotte le migliori opere d'arte. A proposito di questa sua opinione c'è la testimonianza del signor Vilaplana, parente di doña Vila, che lo ospita in occasione di un suo soggiorno nella cittadina di Vic. Egli racconta come l'architetto gli avesse ripetuto più volte, in maniera quasi ossessionante, che l'arte vera si era prodotta solo nelle terre attorno al Mediterraneo e da nessuna altra parte. Egli allora aveva obiettato timidamente che qualcosa si era fatto anche in altre parti, ad esempio, in Europa c'erano le stupende cattedrali nordiche e i bellissimi palazzi della nobiltà francese ed inglese. Però Gaudí, quasi offeso, aveva risposto che tutto quello era stato creato tirandolo fuori da matrici molto antiche, la cui

¹⁹ Tecnica eseguita con ceramica fatta a pezzetti, che non segue un disegno prestabilito, ma che mescola diversi colori e creava un effetto ottico brillante al riflettersi della luce del sole.

origine era comunque mediterranea²⁰. Quindi, il crepuscolo, così come lo intende Hardy, appartiene per Gaudí al mondo nordico, ed il poeta vittoriano lo rappresenta come una lotta tra il giorno e la notte, dove la brughiera, alla fine del giorno, si anima di forze misteriose e prende vita.

Per Hardy, uomo nordico, la notte ha comunque il sopravvento sul giorno: è un rito che si compie immutabile. Traspare da ciò il suo pessimismo cosmico; i suoi personaggi lottano contro il destino, perché la lotta è insita nella natura umana, ma per quanto cerchino di fronteggiare il fato avverso, poi risultano vinti, a dispetto gli sforzi che compiano. Gaudí, da uomo mediterraneo e positivo, non lascia che il buio prevalga sulla luce e lo relega nei sotterranei, come quello di "*Palau Güell*", mentre nei piani alti dei suoi edifici regna la luce del sole, e l'effetto iridescente dei suoi mosaici li fa brillare perfino alla luce delle stelle. Lo studio comparato delle tecniche e degli espedienti che utilizzano i due artisti, uno latino e l'altro nordico, Gaudí e Hardy, come si è visto, portano a considerare che è possibile utilizzare canali di comunicazione comuni anche nell'ambito di diverse discipline.

Gaudí è vissuto nell'epoca del Modernismo, infatti, sovente, in passato, è stato accostato a questa corrente, che si manifesta in maniera sempre più forte e produttiva sia in Europa che in altre parti del mondo. Oggi però, correnti di studio più recenti, sono d'accordo nel considerarlo un genio fuori dal suo tempo, ed infatti, egli non corrisponde appieno alle caratteristiche dell'artista modernista, anzi, sotto alcuni aspetti, se ne discosta. Se pensiamo al Modernismo europeo, vale a dire, alle correnti dello *Jugendstil*, *Art Nouveau*, *Stile Liberty*, per citarne alcune, possiamo affermare che hanno tratti e tematiche in comune con il Modernismo catalano, però questa corrente non è stata unicamente un catalizzatore delle tendenze europee, ma in prevalenza espressione di una realtà regionale, di una cultura, quella catalana, che possiede in quel periodo una forte vena espressiva e che riflette anche il desiderio storico di emergere, di una nazione che vuole definire la sua identità politica e sociale.

Gaudí, in gioventù aderisce a questi ideali, appoggiando e lavorando per l'emergente cultura borghese, poi però, con il sopraggiungere della maturità, si apparta, preferendo chiudersi in se stesso e dedicarsi completamente alla dimensione trascendente, alla religione e al lavoro, inteso principalmente come sacrificio "votivo" a Dio, e non strumento di guadagno. Tuttavia, volendo analizzare i canali di espressione dal punto di vista interdisciplinare, restando strettamente nell'ambito di un linguaggio semiotico che sia comune a più discipline, voglio ricordare un poeta modernista cubano, Julián del Casal (1863-1893) che trae ispirazione per la composizione dei suoi versi dall'osservazione della pittura e dell'opera di un pittore simbolista parigino a lui contemporaneo, Gustave Moreau (1826-1898), definito dai critici come il più "letterato" dei pittori francesi dell'Ottocento. Secondo il mio punto di vista, ci sono delle notevoli

²⁰ 1986c [JP] pag. 87-90.

differenze tematiche e stilistiche tra Julián del Casals ed Antoni Gaudí; pur vivendo entrambi nello stesso periodo storico, la maniera di intendere ed interpretare il Modernismo è di ispirazione diversa, quindi mi limiterò unicamente a sottolineare l'uso dei canali di comunicazione, piuttosto che le improbabili similitudini di stile tra i due.

La corrente modernista nei paesi ispano-americani si sviluppa tra il 1890 ed il 1915 ed assume carattere di "emancipazione" culturale nei confronti della Spagna; per la prima volta nella storia dei paesi latino-americani, le tendenze non sono più un eco di quelle europee, ma manifestano una propria autonomia e sviluppo, attraverso creazioni del tutto originali, pur mantenendo alcuni tratti fondamentali della produzione artistica spagnola, come l'esuberanza decorativa di Góngora e la fluidità musicale di Bequer.

Il nicaraguense Rubén Darío è ritenuto dalla maggior parte dei critici l'iniziatore del Modernismo. Negli Stati Uniti, Edgar Allan Poe contribuisce alla nascita della corrente nel paese, mentre in Europa essa assume caratteri diversi e subisce l'influenza di artisti come Eugenio de Castro in Portogallo, Gabriele d'Annunzio in Italia, Wagner in Germania e Millais ed i preraffaelliti in Inghilterra²¹. Ma è principalmente la Francia, con la corrente simbolista, il paese a cui si ispirano maggiormente gli artisti ispano-americani del periodo. La raccolta di sonetti *Mi Museo Ideal* di Julián del Casals, è ispirata a dieci quadri di Gustave Moreau, che egli riproduce in versi, utilizzando una particolare tecnica pittorico-descrittiva. Quindi, per comprendere appieno la sua opera, bisogna conoscere anche i quadri di Moreau ed è indispensabile sapere il rapporto tra i vari "*media*" artistici ed in quale modo uno stesso concetto possa essere rappresentato alternativamente attraverso le immagini o le parole. Anche nel caso di Julián del Casals bisogna tener conto degli strumenti di linguaggio visivo, verbale, uditivo di cui si serve, poiché non è sufficiente conoscerne soltanto il contenuto ideologico e sociale. Ad esempio, l'uso degli aggettivi cromatici e degli epiteti ridondanti, della doppia aggettivazione, sono espedienti che Casals utilizza per far rendere i suoi versi dal profilo "visuale", cercando così di essere più fedele possibile all'immagine dei quadri di Moreau e di non distorcere il senso pittorico, utilizzando magari le parole in un senso più ampio, e cercando magari di trasformare l'immagine in qualcosa di diverso, facendo appello a tutti i sensi e non solo della vista.

Capire Julián del Casals implica un'analisi su più livelli perché si deve trasporre in parole un'immagine su tela, e solo in un secondo momento focalizzarsi sullo stile e sul significato del testo²². Anche egli, come Gaudí, si serve di metafore e utilizza gli archetipi. I temi sono mitologici, però vengono elaborati dal poeta cubano in maniera più vicina al simbolismo francese, mentre Gaudí trae ispirazione, per quanto riguarda l'uso della mitologia, direttamente dalle fonti classiche. Un esempio, emblematico di

²¹ Le notizie sul Modernismo sono tratte da 1998 a [AA]; anche da 1966 [MJF], 1993; 1993b [LIM]; 1994 [JCRS].

²² Per ulteriori approfondimenti vedere: 1998 a [AA].

metafora da parte di Casals è il mito di Prometeo, a cui egli si ispira, e che appare nella sua opera *Mi Museo Ideal*. Prometeo accetta la sua punizione divina per aver rubato il fuoco agli dei, sperando che primo o poi arrivi il momento del riscatto. Julián del Casals se ne serve per rappresentare l'accettazione eroica della sconfitta nella battaglia della vita, da parte dei suoi personaggi.

Altre metafore usate dal poeta, sono quelle relative alla tematica floreale ed ai simboli a sfondo erotico-sessuale, atti a rappresentare la superiorità della figura femminile nel campo della seduzione, rispetto all'elemento opposto e complementare, quello maschile.

Per quanto riguarda la tematica floreale in Gaudí, abbiamo ampie rappresentazioni in quasi tutti i suoi edifici. Ad esempio, la casa Vincens, iniziata nel 1883, si trova nella calle de les Carolines e trasmette un'impressione globale di estrema morbidezza. In questo caso, Antoni, utilizza un espediente e applica un trattamento speciale agli angoli della casa per evitare che la struttura dia un'impressione di rigidità. Le piastrelle sono disposte in maniera geometrica e vengono da lui disegnate; egli si ispira proprio osservando una particolare pianta, la *Tagetes Patula*, che cresce all'interno della proprietà. In alcune parti della struttura di ferro lavorato, si nota un motivo ricorrente, le foglie di palma, che richiama la vegetazione tipica di Barcellona. Anche con la casa Vincents, Gaudí riconferma il suo amore per natura e dimostra, ancora una volta, l'importanza che ha per lui l'integrazione dell'edificio nell'ambiente circostante. Fin da piccolo, egli ha occasione di passare molto tempo osservando la natura e, in particolare le piante ed i fiori. Infatti, nella sua opera troviamo molte decorazioni ispirate alla botanica ad esempio nei mosaici attuati con cocci di piastrelle, da lui appositamente spezzate, per poi essere ricomposte, in maniera originale e caratteristica.

Il risultato di questa tecnica, si può vedere in tante opere, sia sui tetti di "*Park Güell*", che nelle fontane, nei camini delle case, sui muri, e sulle pavimentazioni. L'effetto è estremamente luminoso e cambia, a seconda dell'angolazione del sole, durante il giorno. Qui potremmo dire che Gaudí adoperi un linguaggio semiotico di tipo pittorico, che prevede una visione d'insieme, un colpo d'occhio, per individuare il disegno e l'armonia globale dell'opera.

A proposito dell'uso del linguaggio semiotico, Roman Jakobson, nella sua opera "*La scienza del linguaggio*" sottolinea l'importanza della linguistica come scienza antica ed attendibile, alla pari delle discipline scientifiche e che appartiene ai primi rami del sapere umano. Questa ricca e multiforme esperienza di indagine, secondo la sua opinione,

*"ci porta a chiedere quale posto essa occupa fra le scienze dell'uomo e quali prospettive ha una cooperazione interdisciplinare fondata su basi rigorosamente interscambievoli e senza violare le esigenze e le proprietà intrinseche di qualsiasi settore implicato"*²³.

²³ 1986d [RJII] pag. 46.

Lo studio delle opere di Gaudí potrebbe rappresentare un valido motivo di sperimentazione del metodo di Jakobson, e fornire una nuova chiave di lettura, atta a comprendere ancora meglio il lavoro di questo grande artista catalano

BIBLIOGRAFIA

- 1873, [HT] Thomas Hardy, *The Return of the Native*, Mc Millian,
1937, [JOG] José Ortega y Gasset, *Miseria y Esplendor de la Traducción*, La Nación artículos publicados, Buenos Aires 1937, incluso también en José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Vol.V, Madrid.
1962, [GIDO] Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino.
1963, [LJJ] Juan José Lauherta, *Antoni Gaudí 1852-1926 : Architettura, ideologia e politica*, Electa, Barcelona.
1966, [MJF] M. J. Faurie, *Le Modernisme Hispano-américain et ses sources française*, Centre de Recherche de l'Istitut d'Etudes Hispaniques, Paris.
1970, [GIDOII] Gillo Dorfles, *Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici : corso di estetica 1969-70*, La Goliardica, Milano.
1981a, [PBI] Puig Boada Isidre, *El Pensament de Gaudi : compilació de textos i comentaris*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
1981a, [PBI] Puig Boada Isidre, *El Pensament de Gaudi : compilació de textos i comentaris*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
1986c, [JP] Josep, Pla, *Dalí, Gaudí, Nonell, tres artistes catalanes*, Alianza Editorial, Madrid.
1986d, [RJII] Roman Jakobson, *La Scienza del Linguaggio*, traduzione italiana di Ottavio Fatica, Ed.Theoria, Roma-Napoli.
1990b, [MP] Mario Polia, *Alcune Riflessioni Sull'uso Delle Droghe Rituali*, da: "I Quaderni di Avallon", n. 23-1990 anche sul sito www.ilboleroDIRAVEL.org.
1993b, [LIM] L. Iñigo Madrigal, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Ediciones Catèdra , Madrid.
1993c, [KGY] Karl Gustav Yung, *La vita simbolica*, Boringhieri, Torino traduzione italiana di Tullio Tentori, dal testo di Karl Gustav Jung, "*Das Symbolische Leben*", Merker, Dussendorf.
1994a, [JCRS] A. Salvador, J. C. Rodriguez, *Introducción al Estudio de la Literatura Hispanoamericana*, Akal Ediciones, Granada.
1998a, [AA] Alessandra Albani, *Tradurre il modernismo, costanti stilistiche nella prosa di Julián del Casals*, tesi di laurea, anno accademico 1997-1998.
2000, [HTP] Thomas Hardy, *Il ritorno del nativo*, traduzione di A. Prospero, Mondadori, Milano.
2002, [GD] Giovanna Digovic, testo pubblicato nei "Quaderni dei Paesi del Mediterraneo", ed. Università di Trieste.