



**Duomo. La guglia censurata.** *Roberto Beretta, Avvenire, 13 ottobre 2009*

Sarà anche bella e famosa, la Madunina tuta dora e piscinina. Però guai a chiedere chi e quando abbia messo lassù colei che rappresenta il simbolo più noto di Milano: non c'è nessuno, meneghino od oriundo, capace di sciorinare sull'unghia la risposta esatta.

Se poi si passa al suo piedestallo, ovvero la «*gran guglia*» che la sostiene in altezze da cui è permesso brillare *de lontan*, l'ignoranza collettiva si fa ancor più abissale: la cattedrale è tardogotica, sarà dunque dovuto a qualche mastro medievale anche il pinna-colo che la corona a meraviglia (almeno così oggi ci pare)...

O al massimo, visto che la «fabbrica del Duomo» si sa essere stata alquanto lenta, la sua punta più alta potrebbe aver sfornato dentro il Rinascimento...

Più in là, però, sembra davvero impossibile. E invece quel manufatto aereo e traforato come un merletto a sesto acuto ha soltanto 250 anni e non ha visto nemmeno da lontano gli Sforza, Leonardo, san Carlo Borromeo né Renzo Tramaglino; la guglia maggiore del Duomo venne infatti progettata dall'architetto Francesco Croce nel 1764 e fu costruita nel quinquennio successivo (la Madonnina, opera dello scultore Giuseppe Perego e dell'orafo Giuseppe Bini, fu invece posta in loco nel 1774).

Un'opera grandiosa, se si tiene conto che da secoli il coronamento della cattedrale rappresentava un problema insoluto e che la scelta di collocare proprio sopra la cupola una torre di 600 tonnellate di marmo e 40 metri d'altezza rappresentava una decisione alquanto ardita.

Bene fa Marco Castelli a riesumare questa vicenda e il suo protagonista ne **Il caso Croce** (Ares); e lo fa con tinte gialle, come un delitto mediatico all'ombra della Madonnina. È convincimento dell'autore, ricercatore dilettante ma appassionato nel campo dell'arte, che l'opera dell'architetto Francesco Croce, notevole esponente del «barocchetto» milanese, progettista della facciata di Palazzo Sormani e del portico della Ronda della Besana, sia stato volutamente nascosto e censurato: sia per motivi storici, sia per ragioni ideologiche.

Castelli parla senza mezzi termini di complotto illuminista ai danni del povero Croce. Costui, classe 1696, aveva salito dal basso tutti i ranghi fino ad essere architetto del Duomo nel 1760: ovvero proprio l'epoca in cui si scatenava il conflitto tra la Chiesa (quasi unica committente e arbitra del gusto comune barocco) e il mondo laico ispirato all'illuminata sovranità asburgica e all'architetto neoclassico Giuseppe Piermarini; tra i rappresentanti della tradizione (in primis Giuseppe Pozzobonelli, arcivescovo ambrosiano) e gli innovatori, compendiati a Milano nel circolo del Caffè dei fratelli Verri e del Beccaria.

Dunque l'ultrasessantenne Croce si trovò a concludere una cattedrale che all'inizio del Settecento si mostrava ancora grandemente mutila e ben diversa dall'attuale, soprattutto nella facciata e nel coronamento superiore.

Già Carlo Buzzi nel 1646 per concludere il Duomo aveva elaborato un progetto che era anche stato approvato nel 1653, però mai eseguito (anche se curiosamente a lungo nelle stampe, come vera immagine della chiesa).

Un secolo dopo ritentò Carlo Giuseppe Merlo, che però moriva nel 1760 lasciando l'incarico di completare l'opera all'assistente Croce. Il quale ripensò da capo la guglia nel senso dell'alleggerimento e della robustezza ed elaborò un progetto con soluzioni molto originali, come l'uso di giunti in ferro che anticipano il moderno concetto del cemento armato, approvate per quanto riguarda la resistenza da un giurì di quattro luminari dell'epoca.

Ciò non bastò tuttavia a superare l'esame ben più ideologico dei novatori, che infatti mossero guerra spietata alla nuova guglia. Pietro Verri la definì ridicola e bestiale. L'ecclesiastico e scienziato Paolo Frisi scrisse un pamphlet di Brevi considerazioni sopra la Cupola del Duomo che l'accusava di attirare tutti i fulmini della pianura padana.

E pare che non piacque nemmeno all'abate Giuseppe Parini... Così anche il suo autore, che «aveva il torto di essere l'ultimo rappresentante superstite del barocco, osteggiato dai giovani illuministi tutti fautori del neoclassico», venne «oscurato», al punto che il nome non compare nelle guide fino al 1820 ma ancora oggi risulta a malapena citato persino nelle compilazioni che dovrebbero essere esaustive in materia.

È vero che, come scrive Castelli, «questa rimozione non impedì alla sua opera di divenire un simbolo amatissimo dai milanesi, anzi il simbolo assoluto della milanesità»; tuttavia ormai una «riabilitazione» di Francesco Croce s'impone, magari, perché no?, dedicandogli una via: quella che, correndo su un fianco di Palazzo Reale, inquadra alla vista del passante proprio la Gran Guglia e, lassù in cima, la bela Madunina.

### **Gaudí inventò lo stile del futuro**

*Joan Bassegoda I Nonell, Avvenire, 14 maggio 2009*

Gaudí nacque nel 1852, passò la sua infanzia a Reus e si trasferì a Barcellona nel 1869 per frequentare la scuola di architettura, rimanendo in questa città fino alla morte, nel 1926.

La sua vocazione fu l'architettura intesa come arte integrale; altro non fece in tutta la vita. La sua formazione come architetto fu sostanzialmente diversa da quella dei suoi compagni di studi. Lavorò presso altri architetti per guadagnarsi da vivere, collaborò nel laboratorio di un abile artigiano ed ebbe alti e bassi nei voti durante gli studi alla scuola di architettura, ma approfondì costantemente la sua formazione nella biblioteca del centro.

Partecipò al nascente movimento escursionista catalano, che predicava un maggior attaccamento alla terra per promuoverne una migliore conoscenza. Si riunì all'Ateneo barcellonese, situato allora nel Teatro Principal de la Rambla, con studiosi e scrittori. Il

suo rapporto con il collega Juan Martorell fu determinante, poiché quest'ultimo non solo lo presentò a Güell, ma anche a Bocabella, il quale gli diede l'incarico di proseguire i lavori della Sagrada Familia, che divenne la sua opera principale, cui dedicò il maggior numero di ore di lavoro della sua vita.

Da quel giovane sconosciuto che era, venuto da Reus a Barcellona, Gaudí divenne in breve tempo un architetto di enorme prestigio. Si può dire che tra tutti i professionisti di Barcellona solo Luis Domènech i Montaner, associato con José Vilaseca Casanovas, poté competere con lui. Uno dopo l'altro, i grandi industriali catalani lo contattarono per affidargli degli incarichi.

Dopo i lavori eseguiti per Güell nella villa di Les Corts de Sarrià, dopo il palazzo della calle Conde de Asalto, ebbe occasione di ricevere l'incarico di mons. Grau, vescovo di Astorga, per la costruzione del palazzo episcopale di quella città; e per tramite del prelado, ebbe l'opportunità di ricevere l'incarico per la realizzazione della Casa de Los Botines, a León. Un altro religioso esemplare, il padre Ossó, gli affidò la costruzione del Collegio e Casa generalizia delle Teresiane, nella calle de Ganduxer, mentre egli andava sviluppando il vasto progetto della Sagrada Familia. Seguirono poi i Figueras, per i quali costruì la splendida casa di Bellesguard; e i Calvet, con la casa della calle de Caspe, che gli valse il premio del Municipio per il miglior edificio dell'anno 1900.

All'inizio del secolo, la sua attività di architetto si moltiplicò. Non poté vedere realizzato il progetto delle Missioni cattoliche d'Africa, a Tangeri, affidatogli dal secondo marchese di Comillas, e disegnato nel 1892-1893, ma costruì insieme al suo collaboratore Berenguer, le officine di Güell, sulla costa di Garraf, terminate nel 1897. Dal 1903 lavorò al complesso caso dell'adeguamento liturgico della cattedrale di Maiorca, voluto dal vescovo Pedro Campins Barceló. E mentre se ne occupava, realizzò le due grandi opere del paseo de Gracia, le case Batlló e Milà.

Tra lo stupore dei barcellonesi, trasformò la casa di José Batlló in un poema musivo di cristalli rotti, ceramiche multicolori e pietra di Montjuïc ridotta in forme ossee. A pochi isolati di distanza, l'immenso terrazzo della Casa Milà fu coronato con un gioco inverosimile di comignoli e sbocchi di scale, creando un mondo di forme che non ha nulla a che vedere con l'architettura precedente né con ciò che fu realizzato dopo di lui.

Mentre si occupava di Maiorca, della Sagrada Familia e di Casa Milà, vide la posa della prima pietra della chiesa della Colonia Güell di Santa Coloma de Cervelló, edificio di cui poté costruire soltanto la cripta, una delle opere più importanti di tutta la storia dell'architettura. A partire dal 1910 la sua salute, vittima delle febbri maltesi, peggiorò visibilmente e dovette trascorrere periodi di riposo a Vic e poi a Puigcerdà.

Nel giugno 1911 si sentì prossimo alla morte e a Puigcerdà dettò testamento. Con tutto ciò, la sua immaginazione creatrice non venne meno. Gaudí, smagrito, debilitato e malaticcio, fu capace di immaginare una trasformazione della città di Vic in omaggio al filosofo catalano Jaime Balmes nel centenario della nascita, benché vi fosse andato per trascorrere un periodo di assoluto riposo.

Nel 1911 disegnò la facciata della Passione della Sagrada Familia; nei cinque anni seguenti elaborò il simbolismo liturgico del tempio, trovando anche il tempo per seguire un corso di canto gregoriano e studiare sistemi di campane tubolari, così come gli effetti della luce e dei suoni all'interno del tempio.

Quando un disgraziato incidente lo portò a essere ricoverato nell'ospedale dove poi morì, dopo tre giorni di agonia, il 10 giugno 1926, era impegnato nel perfezionamento delle forme strutturali e decorative della Sagrada Familia e stava fabbricando con le sue stesse mani alcune lampade votive per la cripta.

Il suo funerale fu, a dispetto delle espresse volontà testamentarie, un evento cittadino, e il suo corpo fu portato per il riposo eterno nella cripta del tempio tanto amato. Dopo la sua morte, l'architettura da lui creata cadde vittima della moda razionalista e fu dimenticata se non disprezzata.

La guerra civile spagnola e la seconda guerra mondiale cambiarono il volto del mondo, e fu solo nel 1952, in occasione del centenario della nascita di Gaudí, che critici e architetti posarono nuovamente lo sguardo su un'architettura che li inquietava e li sorprendevo. Avrebbe potuto essere un ritorno effimero, come i tanti revival così frequenti nella storia dell'architettura, ma non fu così.

Quando ricercatori, spagnoli e non, tornarono a studiare Gaudí, si resero conto dell'atemporalità della sua architettura, basata su principi naturalistici espressi per mezzo della geometria reglada, cioè, l'uso di superfici curve composte da linee rette, un linguaggio nuovo nella costruzione.

Gaudí, inoltre, espresse un'architettura totale, poiché nelle sue opere non c'era distinzione tra struttura e decorazione; nei suoi edifici entrambe vennero realizzate simultaneamente, al punto che non è possibile discernere dove inizia l'una e termina l'altra. Un'architettura che non incorporava successivamente scultura e pittura, poiché scultura e pittura nascevano insieme a essa.

La figura di Gaudí si profila oggi come un fenomeno isolato e sconcertante nel tradizionale «balletto» di stili e movimenti. È stato detto che Gaudí non partecipò al movimento moderno, il che è vero, per la semplice ragione che il movimento non è né antico né moderno: è dinamismo, progresso e continuità.

La «filosofia» gaudiniana, la sostanza del suo lavoro, la sintesi della sua opera si potrebbero esprimere dicendo che niente è arte se non deriva dalla natura, dalla quale provengono le forme più straordinarie, belle e ben concepite; per tradurre in edifici le forme, le strutture e i colori che la natura crea e proporziona, lo strumento più adeguato è quello della geometria reglada, poiché la natura stessa ha usato questa geometria nella composizione della forma di una montagna o delle ossa degli animali.

L'osservazione non intellettualistica della natura è fonte della migliore ispirazione, ma sempre tenendo presente che la natura è opera del Creatore e che senza la spiritualità l'architettura non riesce a superare i limiti della mera tecnica, magari adorna di una retorica pseudofilosofica. Se a tutto questo si unisce una dedizione esclusiva e totale al proprio lavoro, allora può emergere una figura del calibro di Gaudí, personaggio og-

gi leggendario, catalano universale, ma soprattutto architetto, e perciò, innanzitutto, responsabile di un gruppo di operai insieme ai quali ricreare, con l'immaginazione umana, quelle forme che dal principio del mondo compongono questo pianeta.

## **Arnaldo Pomodoro: io, la sfera e la croce**

*Antonio Giuliano, Avvenire, 11 novembre 2009*

### **È racchiuso nelle sfere il significato della realtà che stiamo vivendo?**

*«Nessuno meglio di voi artisti, geniali costruttori di bellezza, può intuire qualcosa del pathos con cui Dio, all'alba della creazione, guardò all'opera delle sue mani».*

Forse pensava soprattutto agli scultori Giovanni Paolo II quando nel 1999 scrisse la Lettera agli artisti. Perché nel riuscire a trasformare la materia ci deve essere una soddisfazione simile a quella del Creatore all'inizio dei tempi. Anche se oggi il mondo visto con gli occhi di Arnaldo Pomodoro appare tanto lontano dal Paradiso terrestre. Assomiglia piuttosto a quelle sfere di bronzo squarciate che l'hanno reso celebre anche a livello internazionale. Nato a Morciano di Romagna (Rn) nel 1926, tra i più noti e apprezzati scultori contemporanei.

*«La sfera viene spesso vista come metafora della tragicità e delle contraddizioni della storia attuale, e della tensione per il loro superamento. Con i suoi grovigli e le sue corrosioni esprime una sensazione di inquietudine. Ciò forse non era nelle mie intenzioni: è stata la forza espressiva della scultura a renderla un simbolo delle odierne conflittualità. Ci troviamo in un momento di grande confusione. La globalizzazione sta delineando un modo diverso di produrre e di lavorare che genera un forte senso di spaesamento: si sono smarriti i principi della vita collettiva e dell'arte. Si è forse all'inizio di un nuovo ciclo storico e a me pare che ci sia molta dispersione e incertezza».*

### **Perché ha deciso di partecipare all'incontro in Vaticano?**

*«L'invito del Santo Padre mi ha emozionato e onorato. Credo che oggi come non mai abbiamo bisogno di ritrovare i valori umani più profondi. Concordo con monsignor Gianfranco Ravasi sulla necessità di ristabilire un'alleanza nuova tra l'ispirazione divina della fede e l'ispirazione creatrice dell'arte. Sono molto sensibile alla responsabilità artistica: l'arte ha la capacità di interpretare e sintetizzare il proprio tempo e a volte, persino, di anticiparne le tensioni e le dinamiche. E penso che l'artista non possa chiudersi in una torre d'avorio ma, anzi, debba essere coinvolto e proiettato nella società: è un problema etico che ho sempre sentito e da qui è nata l'idea di una mia Fondazione».*

### **Nelle sue opere c'è anche una tensione religiosa?**

*«Il mio rapporto con il sacro è da laico, ma ho ricevuto un'educazione cattolica che certo ha lasciato in me un segno profondo. Mia nonna mi introdusse ai misteri del cattolicesimo. Ponevo molte domande per cui non avevo e non ho tuttora le risposte. Nei periodi più difficili della mia vita ho realizzato le sculture più forti e significative. Credo*

*che l'artista abbia una sua propria religiosità e un forte senso etico: l'idea di spiritualità, infatti, nell'arte è essenziale. La croce, come segno, mi ha sempre affascinato: realizzarne una per la chiesa di San Giovanni Rotondo è stato un lavoro molto stimolante e impegnativo. Mi sono poi cimentato con il tema della Trasfigurazione nella Porta per il Duomo normanno di Cefalù: lì ho realizzato il cielo o l'aldilà in una sfera d'oro e ho voluto che il magma terrestre si diffondesse attorno alla base come alone, nella presenza alta della **nube luminosa** con la voce del Padre» .*

### **Tra le sue fonti c'è anche la letteratura?**

*«All'inizio della mia ricerca, avvertivo la necessità di un 'supporto' poetico. Stentavo a vedere sino in fondo dentro di me, ad esprimere quel che sentivo e a far capire quale fosse il mio mondo. La letteratura mi aiutava a decifrare il lavoro. Penso a Kafka: la lettura della *Metamorfosi* ossessionò a lungo i miei sogni. I suoi romanzi e i suoi racconti mi hanno aperto all'astrazione e alla visionarietà.*

*Con la poesia il feeling fu ancora più forte. I più importanti poeti italiani, quelli che erano i miei miti di ragazzo di provincia, divennero a Milano presenze concrete, amici carissimi: Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli.*

*In seguito avrei incontrato - grazie all'attivissima amica Fernanda Pivano - i protagonisti della Beat generation, a cominciare da Allen Ginsberg. E non dimentico ovviamente Montale: una delle mie opere più significative, *The Pietrarubbia Group*, riporta infatti una citazione dai Mottetti, lo splendido verso: ' Lo sai: debbo riperderti e non posso'».*

### **Dove nasce il suo bisogno di scavare nella materia?**

*«Non credo all'ispirazione, si tratta piuttosto di suggestioni, di folgorazioni che mi vengono in diverse situazioni, nei momenti più impensabili. Ho iniziato la ricerca sui solidi della geometria perché volevo investigare l'interno di una forma. Nel 1960 al museo **MoMa** di New York, ho avuto come una folgorazione: le opere di Brancusi mi hanno fatto riflettere sul valore della scultura astratta. Di fronte alla perfezione ideale di Brancusi ho avvertito un bisogno di scavare entro le forme geometriche per scoprirne i fermenti interni, il mistero che vi è racchiuso, la vitalità che vi è compressa».*