



POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile

A.a. 2021/2022

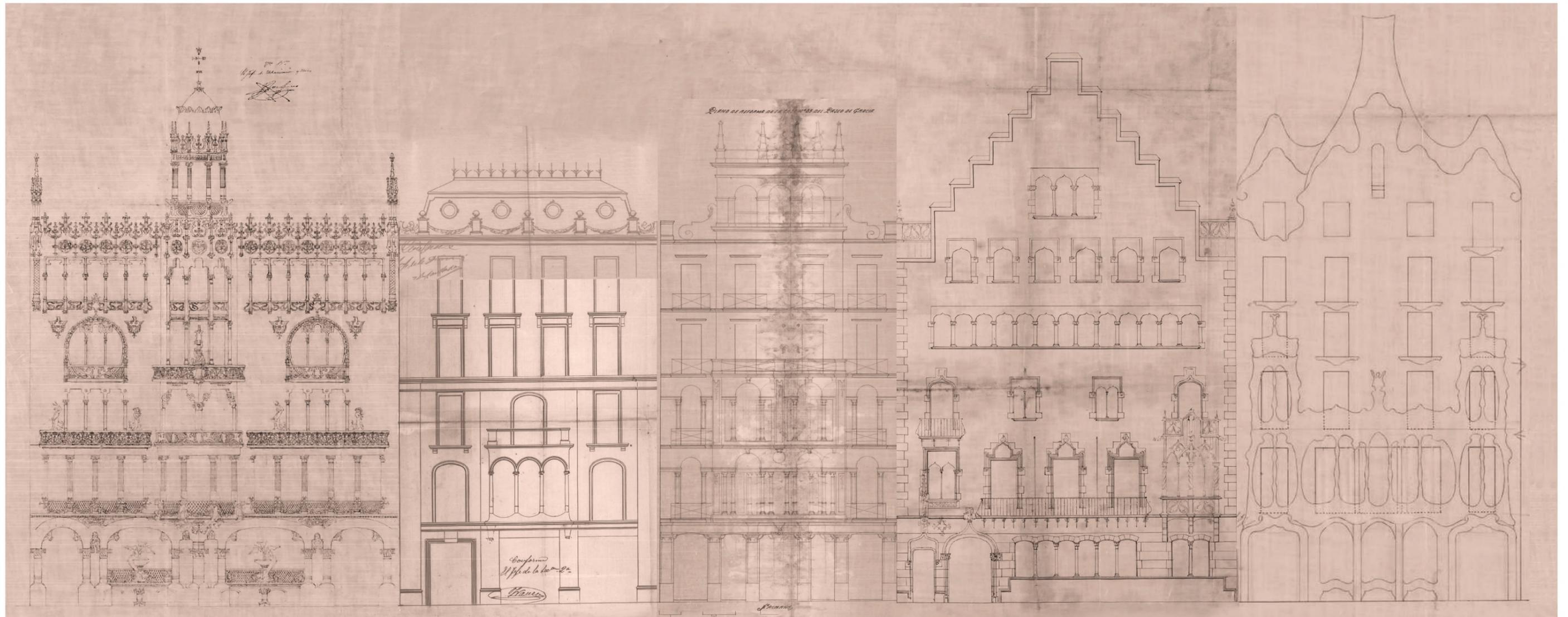
Tesi di Laurea Magistrale

La “*Mansana de la Discordia*” e la Casa Lleó Morera

Architettura e città a Barcellona

Relatrice: Prof.ssa Annalisa Dameri

Candidata: Maria Chiara Capocotta





POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile

A.a. 2021/2022

Sessione di Laurea di Febbraio 2022

Tesi di Laurea Magistrale

La “*Mansana de la Discordia*” e la Casa Lleó Morera

Architettura e città a Barcellona

Relatrice: Prof.ssa Annalisa Dameri

Candidata: Maria Chiara Capocotta

COPERTINA:

Fronte: composizione delle facciate della *Mansana de la Discordia* a partire dai documenti d'archivio presenti nell'Arxiu Municipal Contemporani di Barcellona, rappresentanti la Casa Lleó Morera, la Casa Mulleras, la Casa Bonet, la Casa Amatller e la Casa Batlló. Fotomontaggio di Maria Chiara Capocotta.
Retro: dettaglio del *Plano de Ensanche de la ciudad de Barcelona [Secció superior, fins a la via de Reforma]*, 1860-70, Autore sconosciuto. AHCB, C02.03, 02987

INTRODUZIONE _____ p.3

METODOLOGIA _____ p.4

1 BARCELONA NEI SECOLI XVIII

E XIX _____ p. 5

- 1.1 Lo sviluppo industriale e le conseguenze sulla città di Barcellona _____ p.6
- 1.2 Le fortificazioni e il loro risvolto sociopolitico _____ p.10
- 1.3 La necessità di espansione e i tentativi di abbattimento _____ p.13
- 1.4 Gli antecedenti del *Plan Cerdà*: i primi progetti di razionalizzazione urbanistica di Barcellona _____ p.16

2 IL PLAN CERDÀ _____ p.21

- 2.1 L'incarico del piano topografico _____ p.22
- 2.2 I conflitti fra Comune e governo centrale _____ p.25
- 2.3 Struttura dell'ampliamento e fondamento teorico _____ p.26
- 2.4 Il ruolo del *Passeig de Gràcia* _____ p.34

3 L'ARCHITETTURA MODERNISTA IN CATALOGNA _____ p.41

- 3.1 La componente internazionale _____ p.42
- 3.2 La componente catalana _____ p.44
- 3.3 La *Renaixença* e il catalanismo _____ p.44
- 3.4 La rottura con gli storicismi e i tentativi previ _____ p.46

3.5 L'esposizione Universale e la rivitalizzazione dell'artigianato _____ p.50

3.6 La diffusione del Modernismo e le premiazioni _____ p.52

3.7 La maturazione del Modernismo _____ p.53

3.8 Il declino del Modernismo e l'avvento del Novecentismo _____ p.57

3.9 Le correnti interne al Modernismo _____ p.58

3.10 Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) _____ p.60

4 LA MANSANA DE LA DISCORDIA _____ p.63

- 4.1 L'isolato e la sua parcellazione _____ p.64
- 4.2 L'evoluzione della normativa edilizia _____ p.67
- 4.3 L'architettura dei *mestres d'obres* _____ p.69
- 4.4 Le ristrutturazioni moderniste _____ p.75

5 LA CASA LLEÓ MORERA _____ p.95

- 5.1 La Casa Lleó Morera, opera d'arte totale _____ p.96
- 5.2 Gli interventi sull'edificio nel XX e XXI secolo _____ p.106
- 5.3 La Casa Lleó Morera, specchio di una città e di un'epoca _____ p.121

BIBLIOGRAFIA _____ p.123

SITOGRAFIA _____ p.126

REGESTO ARCHIVISTICO _____ p.128

INTRODUZIONE

L'origine di questa ricerca nasce dall'interesse verso l'Architettura modernista catalana, che ho avuto modo di iniziare a conoscere grazie alle esperienze all'estero offerte dai programmi di mobilità internazionale del Politecnico di Torino. Nel mio primo soggiorno in Catalogna, nella cittadina di Reus, il giorno di Pasqua dell'anno 2019 capiti in una visita guidata alla Casa Navás di Domènech i Montaner, che avevo sempre osservato dall'esterno senza mai immaginare quali sorprese serbasse all'interno. L'edificio mi colpì moltissimo per la cura e la sensibilità adottate nella progettazione che si rispecchiavano in ogni singolo dettaglio: le decorazioni parietali; gli intarsi in legno; il mobiliario e le vetrate colorate. Uscii dalla visita guidata con la bellezza nel cuore e rimasi sorpresa che in Italia tanto si parlasse di Gaudí, ma quasi mai di Domènech i Montaner.

Così, giunto il momento di decidere un argomento per la Tesi di Laurea Magistrale, non ebbi dubbi: avrei approfondito l'Architettura modernista catalana e, in particolare, un'opera di Domènech i Montaner.

Scelsi di indirizzare la ricerca sul periodo dell'Ottocento a Barcellona, la città in cui il Modernismo catalano vide il suo sviluppo e la sua maggiore fioritura, e di approfondire la concezione dell'architettura dei maggiori esponenti del Modernismo catalano: Domènech i Montaner (1850-1923), Gaudí i Cornet (1852-1926) e Puig i Cadafalch (1867-1956).

La “*Mansana de la Discordia*”, fornisce l'occasione di studiare i diversi approcci dei tre autori modernisti, poichè le loro espressioni architettoniche si manifestano in uno stesso isolato,

una a poca distanza dall'altra. Dopo la prima ristrutturazione operata da Puig su un edificio preesistente: la Casa Martorell, che divenne la Casa Amatller, Gaudí e Domènech i Montaner raccolsero la sua provocazione a trasgredire la regolarità, sprigionando la propria fantasia nella ristrutturazione di altre due case presenti nello stesso isolato: la Casa Sala, che divenne Casa Batlló, e la Casa Rocamora, che divenne la Casa Lleó Morera. Le tre ristrutturazioni diedero vita ad edifici fuori dal comune rispetto al paesaggio del primo *Ensanche* e dall'aspetto avanguardistico agli occhi dei barcellonesi dell'epoca, che battezzarono l'isolato “*Mansana de la Discordia*”, ovvero “isolato della Discordia”, poichè sembrava che i tre architetti volessero superarsi a vicenda in fantasia ed eccentricità per vincere il primato di bellezza nell'isolato. La competizione non era solamente immaginata: il linguaggio modernista, che lasciava grande libertà di espressione alla fantasia del singolo autore, divenne lo strumento che le famiglie borghesi adottarono per esibire la propria individualità e per distinguersi nel paesaggio urbano dell'*Ensanche*.

I tre architetti, supportati dalle famiglie borghesi, loro committenti, lasciarono una testimonianza indelebile della propria idea di architettura e di città, in un periodo in cui la città di Barcellona si stava trasformando, plasmata dalle scelte urbanistiche maturate nel corso dell'Ottocento.

Con questa ricerca, che si pone l'obiettivo di analizzare le trasformazioni della Barcellona ottocentesca dal punto di vista della storia dell'architettura e della città e la loro influenza sull'architettura finisecolare catalana, vorrei dare il mio contributo alla conoscenza del Modernismo catalano, dell'architettura di Domènech i Montaner, e della storia di Barcellona.

METODOLOGIA

La ricerca storica è stata svolta in primo luogo attraverso un attento studio delle fonti documentarie pubblicate. I volumi e le riviste reperiti nella Biblioteca Sagrada Família, nella Biblioteca del COAC, nella Biblioteca Oriol Bohigas de l'ETSAB, nella Biblioteca de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, nella Biblioteca Central de l'UPV e nella Biblioteca Caminos Canales y Puertos UPV sono stati essenziali per costruire una conoscenza approfondita e scientifica del movimento architettonico e del contesto sociopolitico dell'Ottocento a Barcellona, e sono stati propedeutici alla ricerca in archivio.

Incrociando le informazioni raccolte dallo studio dei libri e le possibilità di indagine ipotizzate, si sono delineati i percorsi di ricerca delle fonti primarie. Le tipologie di fonti documentarie consultate sono state varie e sono dipese dalla specializzazione di ciascun archivio visitato.

Nell'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona ho potuto consultare i registri dei notai dell'800 per ricostruire la storia dei passaggi di proprietà del terreno su cui si erge la Casa Lleó Morera, e comprendere il perché della particolare forma del suo lotto.

Nell'Arxiu Municipal Contemporani di Barcellona, consultando i fascicoli del fondo *Urbanisme i obres*, ho avuto accesso ai documenti inviati al Comune di Barcellona dai committenti delle ristrutturazioni per chiedere le licenze edilizie, e alle relative risposte e richieste del Comune ai proprietari. I documenti rinvenuti, sia testuali che grafici, hanno permesso di ricostruire la storia delle ristrutturazioni delle case della *Mansana de la Discordia*.

Nell'Arxiu Històric del COAC ho consultato la documen-

tazione del fondo archivistico dedicato all'architetto Lluís Domènech i Montaner, nel quale sono presenti alcuni diplomi conferiti all'architetto, delle lettere manoscritte e dei disegni e schizzi di progetto dell'architetto. Oltre ai documenti prodotti di prima mano dall'architetto, il fondo conserva documenti utili a reperire informazioni sulla vita e sulle opere di Domènech i Montaner, fra i quali risaltano i rilievi della Casa Lleó Morera eseguiti da Ramon Casals e Xavier Carulla nel 1969.

L'Arxiu Mas è stato una fonte preziosa di materiale fotografico d'epoca, poiché conserva fotografie dei cantieri, delle ristrutturazioni appena portate a termine e degli interni originali, che hanno subito modifiche nel tempo e, ad oggi, presentano un aspetto diverso da quello originario.

Nell'Arxiu del Districte de l'Eixample ho potuto consultare i fascicoli contenenti la documentazione più recente riguardante la Casa Lleó Morera, che è servita per comprendere le trasformazioni della casa nel periodo successivo al Modernismo.

La raccolta di tutti i documenti consultati mi ha permesso di ricostruire la storia dell'isolato, e degli edifici modernisti che lo compongono, nel corso del tempo.

BARCELONA NEI SECOLI XVIII E XIX

Per analizzare la cultura architettonica del secolo XIX è importante fare un'analisi storica della società, dei suoi cambiamenti e delle trasformazioni tecnologiche. [...] I cambiamenti politici, l'espansione delle città, l'industrializzazione e la meccanizzazione devono essere i riferimenti per comprendere l'evoluzione dell'umanità in quest'epoca e posteriormente situare il suo significato in un contesto locale.

A. Paricio Casademunt, *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, 2a ed., Edicions UPC, Barcelona, 2008, p.11



1.1 Lo sviluppo industriale e le conseguenze sulla città di Barcellona

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo Barcellona affrontò una serie di avvenimenti sociali, politici e scientifici che trasformarono profondamente il suo tessuto sociale ed il paesaggio urbano e architettonico, cambiando per sempre la forma della città, che era rimasta immutata dal XIV secolo fino ad allora.

Nel passaggio fra 700 e 800 crollarono le strutture politiche e sociali dell'Antico Regime e della *sociedad estamental* (ovvero una società divisa in ordini: nobiltà, clero e terzo stato) che avevano caratterizzato la Spagna durante tutto il Medioevo e l'età moderna. Attraverso un processo lungo e travagliato che passò per la guerra d'indipendenza spagnola (1808 – 1814), la Costituzione di Cadice del 1812 e le rivoluzioni liberali del 1848¹, le lotte dei partiti rivoluzionari e progressisti portarono alla costruzione di un nuovo ordinamento socio-economico detto *Estado Liberal*, che affonda le sue radici negli ideali della Rivoluzione francese e in cui la borghesia ed il proletariato saranno le nuove classi sociali protagoniste.

L'Ottocento corrisponde alla fase di transizione fra un antico regime, segnato da ferree delimitazioni, e la piena attuazione del principio in base al quale le uomini e prodotti possono circolare liberamente².

I due fattori trainanti dei cambiamenti sociali e urbanistici dei secoli XVIII e XIX furono lo sviluppo industriale e la crescita demografica. L'Inghilterra fu la pioniera dell'industrializzazione sviluppatasi successivamente in tutta Europa, poiché, grazie alla disponibilità di risorse minerarie ed energetiche, visse per

prima, fra il 1750 ed il 1800, un importante sviluppo manifatturiero, la maturazione di progressi tecnologici nell'ambito dei trasporti e di conseguenza l'espansione quantitativa delle città³.

Grazie alle rotte commerciali che collegavano Barcellona con i porti britannici, la città catalana poté beneficiare, prima delle altre regioni della Spagna, delle innovazioni tecnologiche inglesi, che ebbero un immediato attecchimento nella città. Lo sviluppo industriale in Catalogna a fine 1700, tuttavia, si deve non solo ai collegamenti commerciali con l'Inghilterra, ma anche all'intelligenza e alla capacità imprenditoriale del popolo catalano e alle caratteristiche del territorio, fecondo e produttivo, che circondava la città. Si può dire che Barcellona fosse uno di quei "punti di accumulazione" descritti da Guido Zucconi nel volume "la città dell'Ottocento":

(All'origine del ciclo espansivo) esiste una rete di elementi razionali situati irregolarmente nel territorio: vi sono punti di particolare accumulazione i quali dispongono di capacità, di conoscenze e di intelligenze in grado di attirare risorse finanziarie, investimenti alla base del ciclo industriale⁴.

Alcuni dei citati "elementi razionali" sono: la disponibilità di risorse naturali e minerarie, la prossimità ai centri di approvvigionamento, la disponibilità di mano d'opera, la capacità imprenditoriale dei cittadini e la rete di collegamenti preesistenti, fattori che Barcellona possedeva grazie alla fiorente pianura che circondava la città, denominata *El Pla de Barcelona*, che a partire dalle mura della città si dispiegava in tre direzioni. Era delimitata a Nord dalla catena montuosa del Collserola, sulle cime della quale avevano le loro sorgenti i fiumi che la attraversavano per poi sfociare nel mare; ad Ovest dal fiume Llobre-

¹ Per approfondimenti sulla società spagnola durante l'800 si rimanda a: Maria Victoria Lopez Cordon, *La política y la sociedad en la España de 1800/1850: del subdito al ciudadano* in *La España marítima del siglo XIX*, Instituto de Historia y Cultura Naval, Madrid, 1989.

² G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Laterza, Urbino, 2001, p. 22

³ G. Zucconi (2001), *La città dell'Ottocento*, pp. 7-8

⁴ G. Zucconi (2001), *La città dell'Ottocento*, p. 9

gat, caratterizzato da acque rapide e copiose, e ad Est dal fiume Besós, dal carattere più lento e stagnante, responsabile delle zone paludose delle sue vicinanze. La fertilità del territorio della piana veniva saggiamente sfruttata dai catalani, che attuavano un uso costante ed intensivo delle risorse idriche e agricole.

I territori intorno alla città erano inoltre collegati, tramite una serie di sentieri, alle altre città della Spagna e del continente europeo. I viaggiatori del '700 provenienti da Madrid descrivevano, nell'avvicinarsi alla *ciudad condal* "un territorio che si sveglia dopo chilometri di solitudine e desolazione, come se tutt'intorno iniziassero ad apparire *masies* (le case di campagna caratteristiche della tradizione catalana, legate all'attività agricola), come se la terra risuscitasse e cominciasse a produrre frutteti, campi coltivati e piante"⁵. È da quel fiorente paesaggio mediterraneo che gli architetti modernisti prenderanno successivamente ispirazione per le loro opere.

Durante la prima metà del 1700, l'avviamento della produzione del cotone nel *Pla de Barcelona* diede lo slancio allo sviluppo dell'industria catalana, innescando una serie di trasformazioni nell'ambito dell'industria tessile, che venne profondamente trasformata dall'introduzione di nuovi macchinari capaci di accelerare i ritmi di produzione e perfezionare la tecnica della lavorazione della materia prima, soprattutto nell'ambito della realizzazione di *indianes*⁶. La prima notizia di un'industria tessile fiorita all'interno del confine della città risale al 1738, e riguarda l'apertura della fabbrica di *indianes* della famiglia Canals, nel *carrer dels Agullers*. Negli anni successivi le industrie si moltiplicarono all'interno del confine murario. Una delle innovazioni che permise la meccanizzazione dell'industria tessile fu l'invenzione

della *berguedana* (*bergadana* in castigliano): una macchina da filare progettata dal falegname Ramón Farguell negli anni 1790-1795, ispirata alla *spinning jenny* dell'inglese James Hargreaves che era stata importata in Catalogna nel decennio precedente, e che permetteva di incrementare il rendimento della produzione permettendo di filare il cotone con più di un fuso alla volta.

Il rapido sviluppo dell'industria tessile portò con sé una crescita demografica considerevole, dovuta all'inurbamento di molti contadini, in una città ancora racchiusa fra le mura che non poteva espandersi poiché dal 1714, per ordine del Re borbone Felipe V, aveva acquisito lo stato di piazzaforte militare e vigeva il divieto di edificare nello spazio di tiro dell'artiglieria, ovvero in una fascia di rispetto esterna alle mura del raggio di 2km⁷. Questo divieto e l'inarrestabile aumento demografico provocato dallo sviluppo tecnologico, portarono ad un tremendo fenomeno di sovrappopolazione, con cui la città dovette lottare durante il '700 ma anche per buona parte del secolo successivo.

La città passò, nel giro di 100 anni, a quadruplicare la propria popolazione (si contano circa 30.000 abitanti nel 1723 e 120.000 nel 1833)⁸. Il fiorire delle industrie tessili iniziò a competere con le residenze degli abitanti per l'occupazione del suolo. La densificazione avvenne, in primo luogo, orizzontalmente: i nuovi edifici cercarono di riempire tutti gli spazi interstiziali fra gli edifici esistenti. Vennero costruiti nuovi fabbricati perfino nei cortili posteriori delle case, che erano solitamente occupati da orti destinati al sostentamento dei proprietari.

La città stava diventando una massa costruita senza spazi vuoti e senza soluzione di continuità, tanto che si diceva che, in quegli anni, la si potesse attraversare dal campanile del

5 M. de Solà-Morales, *Deu lliçons sobre Barcelona*, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2008, p. 231

6 Le *indianes* erano le tele dai motivi colorati impiegate all'epoca nella confezione di abiti e nella decorazione di interni, prodotte in Catalogna sia per il consumo nazionale, sia per l'esportazione nelle Americhe, dette "le indie".

7 A. Barey, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, La Gaya Ciència, Barcelona, 1980, p. 6

8 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 45

Pi fino a Santa Maria del Mar, senza mai scendere dai tetti⁹.

Successivamente, esauriti gli spazi liberi fra gli edifici della città antica, le case iniziarono a crescere verticalmente diventando “*cases amb volada*”¹⁰, ovvero “case a salienti”. Approfittando della mancanza di regolamentazioni o dell’eccessiva flessibilità del Comune di Barcellona, era la borghesia barcellonese a promuovere l’aggiunta di nuovi piani in altezza, spesso costruiti con materiali meno resistenti rispetto a quelli dei piani bassi, per destinarle ad abitazioni per gli operai. La borghesia creava così ulteriore segregazione sociale, che accompagnava lo sviluppo dell’industria già dai suoi albori. Negli studi sulla popolazione barcellonese svolti da Cerdà nel 1856, la mortalità maggiore viene riscontrata proprio nei piani superiori al primo dove le famiglie operaie vivevano in una situazione di eccessivo affollamento¹¹.

In questo contesto di disperata ricerca di nuovi spazi in cui costruire nuove residenze che potessero rispondere al crescente inurbamento, verso la fine del 1700 cominciò a edificarsi la zona del Raval, che fino ad allora era rimasta in prevalenza non costruita, destinata a orti e a spazi verdi. Pur essendo stato incluso all’interno dell’ultima cinta muraria barcellonese già dalla fine del XIV secolo, era uno spazio di possibile espansione che per molti secoli non venne sfruttato, se non per la costruzione di pochi edifici isolati. Dopo che le mura del tratto della Rambla, ormai inutili, vennero demolite intorno al 1735¹², la Rambla fu oggetto di un progetto architettonico che la convertì, fra il 1772 ed il 1807, in un *paseo* moderno, regolarizzato e fiancheggiato da palazzi e case d’affitto. La Rambla diventò così un asse residenziale privilegiato dalla borghesia, luogo di svago e di passeggio per i barcellonesi.

Nell’800, il progresso inarrestabile aggravò i problemi dovuti al

sovraffollamento. Prese avvio la Seconda Rivoluzione industriale: nel 1832 venne fondata a Barcellona la prima industria tessile alimentata a vapore dello Stato spagnolo (la *fàbrica Bonaplata*); nel 1848 venne costruita la prima linea ferroviaria che collegava Mataró e Barcellona, con le relative stazioni ed i necessari stabilimenti; nel 1881 venne fondata la *Societat Espanyola d’Electricitat*: la prima fabbrica che produceva e distribuiva elettricità ad altri consumatori; nel 1888 si tenne l’Esposizione Universale a Barcellona, che fu una celebrazione dei nuovi materiali protagonisti dell’industrializzazione e delle nascenti correnti architettoniche.

Come conseguenza del crescente malessere del proletariato, questo iniziò a riunirsi in associazioni e a dare vita a proteste sempre più sanguinose, fra cui le rivolte del 1835 che portarono all’incendio dei conventi, i cui terreni vennero utilizzati per nuove costruzioni destinate ad edifici pubblici, progettati dai *maestros de obras* del tempo. I secoli XVIII e XIX furono secoli di ambiguità: di progressi sociali e scientifici, appoggiati e finanziati dalla borghesia, di emancipazione dei cittadini, di affermazione dei diritti di uguaglianza e libertà...eppure, come scrive André Barey:

Tutte queste imprese considerevoli, ancora più considerevoli se si tengono in conto gli sforzi spesso smisurati che esigono, non costituiscono tuttavia altro che un paravento irrisorio che non riesce a mascherare la situazione tragica in cui vive il proletariato¹³.

L’altra faccia della medaglia sono infatti le condizioni tragiche in cui vive la classe operaia, figlia della Rivoluzione industriale. La situazione di sovraffollamento, promiscuità, mancanza di condizioni igieniche adeguate, porterà allo sviluppo di gravi

10 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 45

11 F. Muñoz, *Contra la densidad. La ciudad higiénica y el urbanismo de los ensanches* in Marina López (a cura di), *Cerdà y Barcelona La primera metrópoli, 1853 – 1897*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2010, p. 15

12 J.E. Hernández Cros, G. Mora, X. P. Solé, *La construcción de la ciudad de Barcelona 1716-1977*, <<Quaderns d’arquitectura i urbanisme>>, N° 122, 1977, p. 4

9 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 45

13 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p.12

1706



Le plan de Barcelonne et de ses environs: Platte grond, der stercke Stad, en Caste-el Barcelona, Escala [ca. 1:18.000], 1706, Nicolaus Visscher. Instituto Geográfico Nacional (IGN), 47-C-1.

~1715



Plano de Barcelona, riporta la scritta "Es copia exacta del original que existe en este Depósito", 1891, Autore sconosciuto. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), C02.02, 02551.

14 F. Engels, *I bakunisti al lavoro. Note sull'insurrezione in Spagna dell'estate 1873*, Lipsia, 1873, in André Barey, *Barcelona de la ciudad pre industrial al fenomeno modernista*, p. 13

epidemie che decimeranno la popolazione, e favoriranno lo scoppio di rivolte operaie che faranno dire a Engels che “Barcellona è la più grande città industriale della Spagna, la cui storia conta più battaglie sulle barricate di ogni altra città del mondo”¹⁴.

Le proteste della popolazione, le richieste dei partiti progressisti e lo sviluppo tecnologico entrarono sempre di più in conflitto con il divieto di espandersi che gravava sulla città di Barcellona, obbligandola ad un’anacronistica situazione di staticità, fino a che la convivenza con le mura e la dimensione limitata della città divennero insopportabili.

1.2 Le fortificazioni e il loro risvolto sociopolitico

Per capire l’importanza della demolizione delle mura, che porterà all’espansione della città, è necessario fare un approfondimento sul significato sociopolitico che le fortificazioni avevano acquisito nel tempo per i cittadini. Oltre a rappresentare un ostacolo fisico all’espansione della città, infatti, le fortificazioni militari vennero usate, durante l’800, come strumento di oppressione fisica e psicologica da parte del governo centrale di Madrid.

La città di Barcellona, nel XVIII secolo, era ancora delimitata dalla cinta muraria “di Pere el Gran”, ovvero la terza cinta costruita intorno alla città¹⁵, risalente al secolo XIV.

Durante il Medioevo le mura ebbero lo scopo di proteggere la *ciudad condal*, che aveva un ruolo importante all’interno del Principato della Catalogna grazie alla sua duplice natura di città portuale e di centro produttivo collegato all’entroterra. Il Principato della

Catalogna appartenne, durante il Medioevo, alla *Corona d’Aragón*, e godette di una propria struttura giuridica, governativa e di amministrazione del territorio. Il suo sistema istituzionale comprendeva organi politici (*Les Corts*, la *Generalitat* e il *Consell de Cents*), una legislazione propria (*Constitución*) ed una propria milizia (*la Coronela*). Quest’autonomia venne rimpiaanta, nel tempo, quando una serie di eventi portarono alla diminuzione del potere locale.

L’unione dei due regni di Castiglia e di Aragón del 1469 sancì l’unificazione dei territori spagnoli sotto il governo unitario dei *Re Cattolici*, ma non comportò la perdita dei privilegi di cui godevano le istituzioni catalane sui propri territori. I due governi, quello catalano e quello castigliano, esistevano allo stesso tempo con diverse autonomie, pur essendo diventati parte di un unico stato. Si crearono, nel tempo, diverse situazioni che inasprirono la relazione fra le istituzioni catalane e la monarchia spagnola, fra cui la *guerra dels segadors*¹⁶(1640-1659), ma nonostante qualche ostilità con il governo monarchico, la Catalogna mantenne la propria autonomia per diversi secoli.

Con l’avvento della guerra di successione spagnola, svoltasi fra il 1701 ed il 1714, che vide lo scontro fra Carlo d’Austria e Filippo V di Borbone per la conquista del trono spagnolo, la Catalogna, insieme agli altri territori che appartenevano all’antica *Corona d’Aragón*, divenne sostenitrice del pretendente austriaco, poiché egli proponeva un governo poco centralizzato che avrebbe permesso alla Catalogna il mantenimento della propria autonomia politica nell’organizzazione territoriale. Tuttavia la guerra fu vinta dall’avversario, Filippo V di Borbone, che dovette conquistare Barcellona con la forza, poiché questa non si arrendeva ad accettare il nuovo sovrano. La città venne assediata

16 Fu una sollevazione contadina dovuta alla costante occupazione dei territori catalani al confine francese da parte di truppe castigliane, stanziate lì a lungo causa della guerra dei trent’anni. A questo avvenimento è ispirato il canto *Els Segadors*, dichiarato inno nazionale dalla legge del 17 febbraio 1993 del Parlamento catalano, e riconosciuto dallo statuto di autonomia del 2006 come uno dei simboli nazionali della Catalogna.

15 Nella stratificazione storica delle fortificazioni di Barcellona possiamo distinguere tre perimetri murari. Il perimetro murario più antico è quello più interno, che avvolgeva la *Barcino* romana costruita sul monte Tàber. Nel secolo XIII, vennero racchiusi i borghi esterni all’interno della seconda cinta muraria, detta “di Jaume I”, che tuttavia non includeva il *Raval*: la zona parzialmente edificata che si trovava a sud-ovest della città. A partire dal secolo XIV anche la zona del *Raval* venne inglobata all’interno di un recinto fortificato attraverso la costruzione del terzo perimetro murario, detto “di Pere el Gran” (o “di Pere III”).

17 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 5

18 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, pp. 27-28

19 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 28

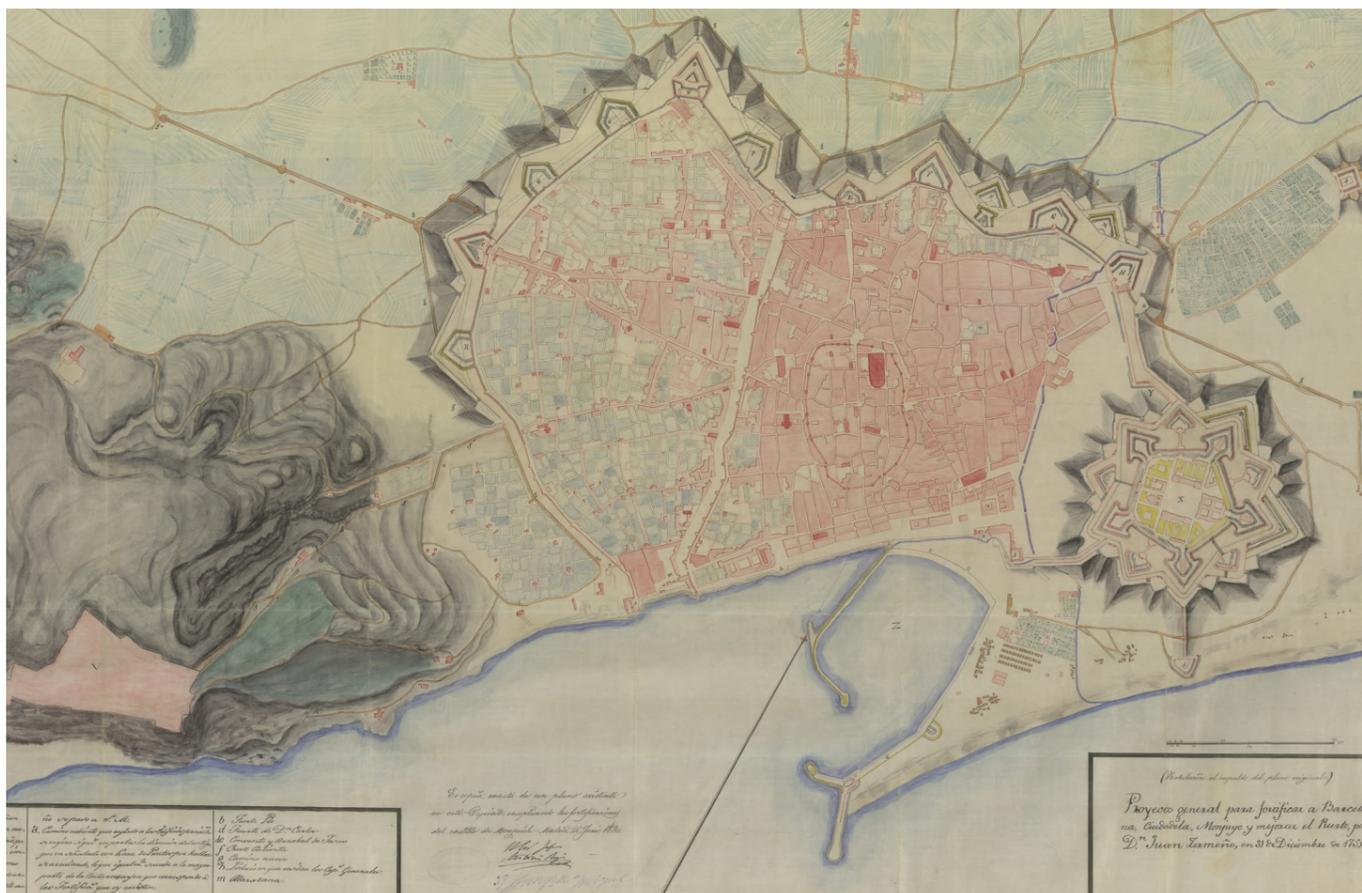
dalle truppe del Re, resistendo strenuamente ed eroicamente fino a che, l'11 settembre 1714, cadde nelle mani dell'attaccante¹⁷.

Appena conquistata la città, Filippo V mise a punto una serie di strategie militari per tenerla sotto controllo. Su sua richiesta, nel 1715 l'ingegnere militare Joris Prosper Van Verboom elaborò un progetto che comprendeva la ricostruzione e l'ampliamento del castello di Montjuic; l'aggiunta di bastioni e punti di difesa esterni alla città, ma soprattutto la costruzione di una nuova fortificazione: la cittadella (ciudadella), basata sul modello di fortezza pentagonale introdotto da Vauban nel XVII secolo¹⁸ e riprodotto a Parma, Amberga e Torino. Venne progettata nel punto considerato il più debole della città: ovvero quel punto attraverso il quale l'esercito del re era riuscito a passare per conquistare la città nel 1714. Per costruire la cittadella e per lasciare lo spazio della "zona di rispetto" fra la nuova fortezza e la città, venne demolito l'antico quartiere "La Ribera" che era abitato principalmente da mercanti che avevano i loro interessi nel commercio marittimo. Per dare alloggio ai cittadini le cui proprietà erano state espropriate e demolite, si iniziò la costruzione del quartiere della Barceloneta nel 1753, su progetto di Juan Martín Zermeno. Fatta costruire fra il 1716 e il 1725, la fortezza aveva una capacità di 8.000 uomini e un'estensione tale che se si paragona la superficie della cittadella con la superficie urbana di allora, si vede che alla fortezza militare mancano solo 456 178 m² per raggiungere la stessa estensione della città allora costruita¹⁹. La cittadella aveva il duplice compito di difendere la città ma anche di assicurare un controllo militare sulla "città ribelle", perciò a partire dalla sua costruzione, le fortificazioni di Barcellona iniziarono ad essere percepite dai cittadini come un elemento di controllo, oppressione e castigo.

Salito al trono, Filippo V promulgò, fra il 1707 e il 1716, una serie di decreti detti *Decretos de Nueva Planta*. Il 16 gennaio 1716 Filippo V emanò il *Decreto de Nueva Planta de Cataluña* con il quale privò la Catalogna della libertà politica che fino ad allora era riuscita a conservare; derogò i suoi *fueros* e quegli degli altri territori dell'ex-Corona d'Aragón e impose un unico sistema di leggi vigenti su tutto il territorio spagnolo, annullando gli ordinamenti speciali preesistenti. Inoltre, il decreto proibì all'ex-Corona d'Aragón, di cui faceva parte la Catalogna, di commerciare con le Americhe, imponendo il monopolio Siviglia-Cadice. Il castigliano venne imposto come lingua ufficiale, riducendo il catalano a lingua popolare. Al processo di castiglianizzazione contribuì la chiusura delle università catalane esistenti (Barcellona, Lèrida, Girona, Tarragona, Vich, Solsona e Urgel) che erano state degli importanti fulcri di ribellione nelle lotte contro l'instaurazione del potere borbonico. Vennero sostituite con un'unica università stabilita a Cervera, attraverso la quale Filippo V attuava un controllo ideologico e linguistico sulla cultura della regione.

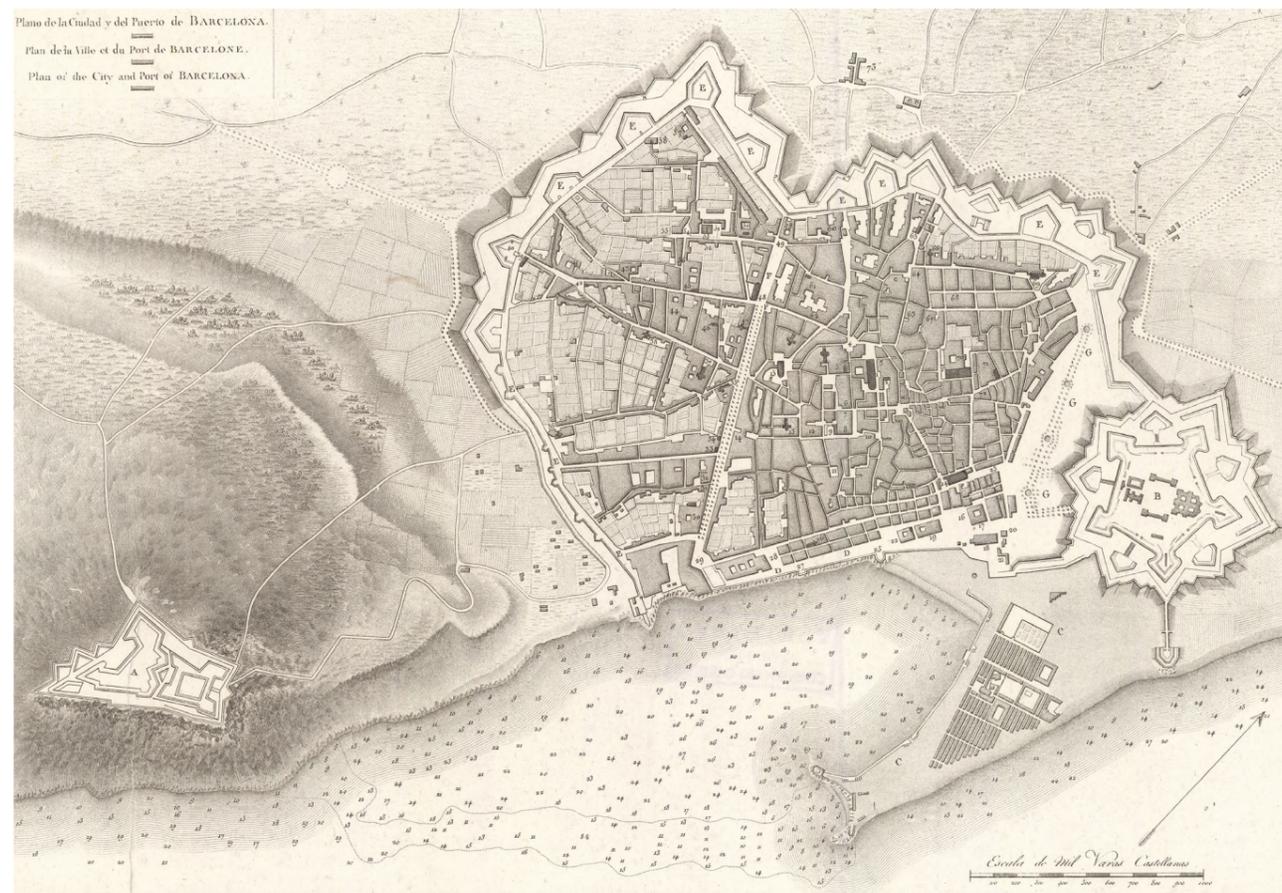
Inoltre, con il decreto del 1716 Barcellona venne dichiarata piazzaforte militare, con il divieto di costruire nel raggio di 2 km al di fuori delle mura della città, il che impediva ogni possibile espansione della città, costringendola nella sua forma medioevale, che le stava sempre più stretta. Nonostante questi decreti, la Catalogna non cessò di essere un territorio produttivo e di coltivare la propria lingua. Il carattere testardo e appassionato dei catalani fece sì che le proprie tradizioni e la propria cultura non venissero abbandonate, anche se, a partire dal 1716, attraversarono un periodo di decadenza, in cui crebbe la nostalgia per l'autonomia politica di cui si godeva in passato.

1751



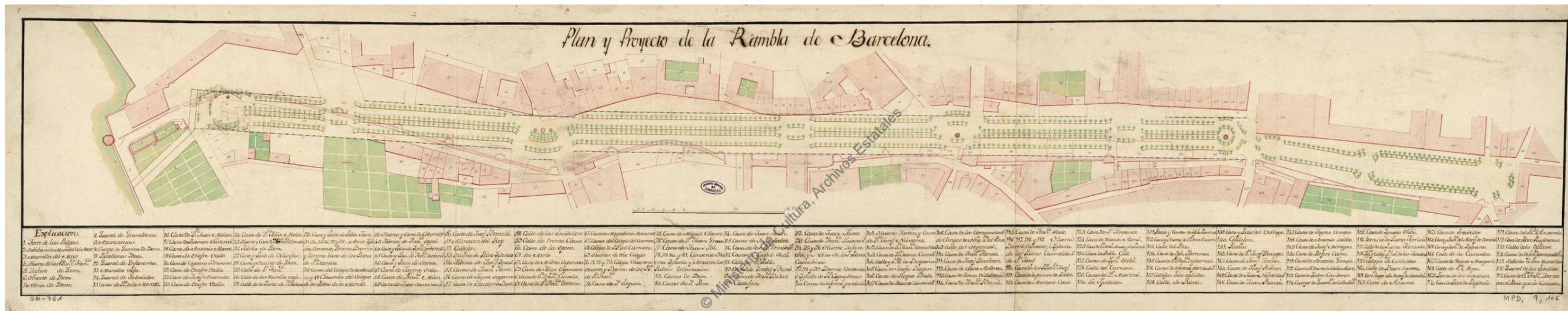
Plano de la plaza de Barcelona; su puerto, Ciudadela y Castillo de Montjuich con el Proyecto general de las Fortificaciones y Edificios militares que se consideran precisos para ponerla en mejor estado de defensa formado en Virtud de Orden de S.M., 1751, Juan Martín Cermeño. AHCB, C02.02, 02973.

1788-1808



Plan de la Ville et du Port de Barcelone, 1788-1808, diretto da P. Lartigne, disegnato da Ingr. Hidrogr. Moulinier. IGN, 11-C-52.

1775



Plan y proyecto de la Rambla de Barcelona, Escala [ca. 1:930], datato a 1775, Pedro Martín Cermeño. Archivo General de Simancas, AGS04204.



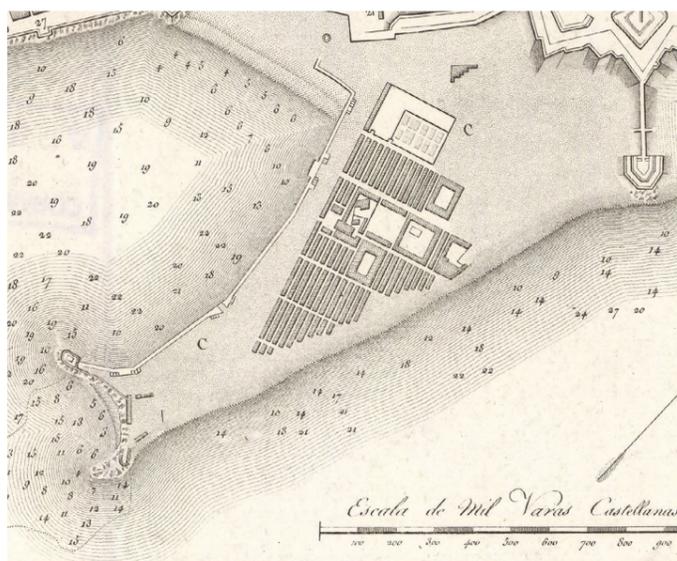
1751

Dettaglio del *Plano de la plaza de Barcelona; su puerto, Ciudadela y Castillo de Montjuich con el Proyecto general de las Fortificaciones y Edificios militares que se consideran precisos para ponerla en mejor estado de defensa formado en virtud de Orden de S.M., 1751*, Juan Martín Cermeño. AHC, C02.02, 02973.



1753-1770

Plano de una porción de la plaza y Ciudadela de Barcelona con el puerto en que se manifiesta el proyecto de su muelle y nuevo barríode la Barceloneta, 1753-1770, Autor desconocido. AHC, C0203, 02735.



1788-1808

Dettaglio di: *Plan de la Ville et du Port de Barcelone, 1788-1808*. IGN, 11-C-52.

Nel brusco troncamento dei privilegi di cui godeva la Catalogna, avvenuto con l'emanazione dei *Decretos de Nueva Planta*, hanno radice molti dei conflitti che si instaureranno fra il governo municipale di Barcellona ed il governo centrale di Madrid, durante l'Ottocento. Uno di questi riguarda l'abbattimento delle mura che cingevano la città. Il comune di Barcellona lotterà per ottenere una Barcellona libera e autonoma nel prendere decisioni sulla propria crescita, mentre il governo centrale riaffermerà il suo diritto di deliberare sulla sorte della città. Gli interventi riguardanti lo sviluppo della città di Barcellona nell'Ottocento non saranno mai semplici: il Comune dovrà lottare duramente per ottenere le proprie conquiste, e, in alcuni casi, la sua potestà verrà comunque negata e scavalcata.

1.3 La necessità di espansione e i tentativi di abbattimento

Ostacolata nel suo desiderio di rinnovamento dalla politica retrograda dello stato spagnolo e dai settori reazionari catalani; rovinata dalle stragi dell'occupazione napoleonica; in lotta perpetua contro la questione delle tariffe doganali, le esagerazioni fiscali e il contrabbando (di tessuti) incessante esercitato dai francesi, Barcellona resta ogni volta più prigioniera della sua pretestuosa situazione strategica²⁰.

20 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 6

Il miglioramento della qualità di vita degli abitanti della sovrappopolata Barcellona di inizio 1800 doveva passare per forza attraverso l'ampliamento della città e quindi l'abbattimento

delle mura che la cingevano. Eppure, nonostante le insistenze del comune di Barcellona e degli stessi cittadini, il permesso necessario per l'abbattimento delle mura, che erano di proprietà statale, tardava ad arrivare dal governo centrale di Madrid.

Il processo di inurbamento e la costruzione di nuovi stabilimenti produttivi continuava, a inizio '800. Lo sviluppo tecnologico e scientifico era diventato irrefrenabile: a partire dal 1830 la seconda rivoluzione industriale portò con sé un nuovo sistema di produzione delle merci "in serie"; l'acciaio ed il vetro cominciavano ad essere impiegati nelle costruzioni e nuovi fonti energetiche iniziavano a diffondersi, in particolare quelle del petrolio e dell'elettricità. Inoltre l'infrastrutturazione del territorio attraverso le reti ferroviarie stava rivoluzionando il trasporto delle merci e facilitando lo spostamento delle persone (entrambe venivano convogliate nei centri produttivi, fra cui Barcellona). Nel 1848 si finì di costruire la prima linea ferroviaria del continente che collegava Barcellona a Mataró, il che comportò la costruzione della prima stazione ferroviaria all'interno del confine murario di Barcellona: la *estación Barcelona 1*. Presto nacquero altre linee ferroviarie e le rispettive stazioni: la linea Barcelona-Granollers e la rispettiva *estación Barcelona 2*. Con l'arrivo della ferrovia la città di Barcellona si trovò soggetta ad una nuova pressione per il fatto di dover ospitare i magazzini, le stazioni e gli stabilimenti ferroviari. La dinamicità dei trasporti e dei movimenti di masse di popolazione erano ormai in conflitto con la staticità delle mura²¹.

A questo punto la situazione era diventata spaventosa e la necessità di una riforma appariva improrogabile. La demolizione delle mura veniva anelata da tutte le fasce della popolazione: il governo, la classe operaia ed anche la borghesia, che

aspettava l'opportunità di potersi espandere per dare nuovo spazio alle proprie industrie e che vedeva nella persistenza della cittadella e del castello di Montjuic una minaccia per le proprie fabbriche che potevano venir distrutte dai bombardamenti.

A partire dal terzo decennio del 1800 iniziarono a fiorire le iniziative per promuovere l'ampliamento della città. Il primo progetto di ampliamento della città, seppur limitato, venne proposto dai militari. Nel 1838 il colonnello D. José Masanés disegnò un progetto di espansione da svilupparsi nella zona compresa fra il baluardo *Tallers* e quello di *Junqueres*, a Nord-Ovest della città. Il progetto proveniva dalla Capitanea generale e proponeva di spostare la linea fortificata in modo da abbracciare la piccola espansione proposta. Progetti di ampliamento *limitato* come quello erano in contrasto con l'opinione pubblica che voleva la sparizione delle fortificazioni.

Essendo il dibattito in corso, nel 1840 il comune di Barcellona convocò un concorso per premiare il miglior lavoro che esponesse i vantaggi dell'abbattimento del recinto completo di mura. Vinse il concorso la relazione del medico Pere Felip Monlau, famoso igienista catalano, intitolata *Abajo las murallas!!!* e pubblicata il 24 giugno 1841, che a partire da allora venne diffusa e ripubblicata da numerosi giornali.

All'interno del suo testo Monlau inizia la sua dissertazione spiegando le ragioni dell'inutilità delle mura che cingono la città di Barcellona:

Un tempo le mura ebbero sicuramente la loro utilità: nel periodo del feudalesimo, in cui le guerre si combattevano con le armi. Ma a partire dall'invenzione della polvere da sparo e degli avanzamenti fatti nell'arte dell'attacco e della di-

21 G. Zucconi (2001), *La città dell'Ottocento*, p. 4

22 Dr. D. P. F. Monlau, *Abajo las murallas!!! Memoria sobre las ventajas que reportaría Barcelona, y especialmente su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad.*, Imprenta del constitucional, Barcelona, 1841, p. 8

23 Dr. D. P. F. Monlau (1841), *Abajo las murallas!!!*, p. 9

fesa non esiste nessuna piazzaforte che sia inespugnabile²².

Continua, affermando: “a cosa ci servirono le mura nel 1714? Nonostante i catalani non si arresero la città assediata venne sconfitta, e divenne ancora più pesante la mano del vincitore²³”.

Secondo Monlau le mura non fanno la differenza all’ora di doversi difendere: la forza di una città risiede solo nel coraggio e nella robustezza dei suoi abitanti. Aggiunge: “Data la loro inutilità, il tempo distruggerà le attuali mura, anche se con lentezza” e propone dunque di usare l’ingegno ed il buon senso, assecondando ed anticipando questo avvenimento naturale per il bene della popolazione che continua ad essere colpita da epidemie.

Dopo una serie di considerazioni igieniste, Monlau espone i vantaggi culturali che ricaverebbe la città ingrandita: la ricchezza culturale, derivata dall’afflusso di stranieri e di viaggiatori e l’ampliamento degli spazi ricettivi quali teatri e musei. Con grande modernità egli riconosce nella cultura uno dei principali fattori di arricchimento della società.

Elenca inoltre una serie di vantaggi che trarrebbe l’industria barcellonese: la moltiplicazione degli stabilimenti industriali, il perfezionamento della qualità dei prodotti manifatturieri, un maggior consumo dei prodotti. Monlau, tuttavia, predice alcuni ostacoli contro cui si sarebbe scontrata la città nel suo tentativo di abbattere le mura: l’opposizione dei militari, dei proprietari dei terreni all’interno della città e del governo di Madrid. Nonostante le difficoltà, Monlau incita gli abitanti di Barcellona a chiedere con insistenza al governo di Madrid di essere ascoltati:

Andiamo al Governo a esporre la vitalità di questa misura necessaria [...] Non importa se le nostre prime grida non verranno ascoltate, dobbiamo essere per-

severanti nella nostra richiesta. In ultimo, nel caso i cui le nostre speranze non venissero ascoltate, ci resta un mezzo legale: emigrare nelle campagne. [...] Verso le campagne, allora, e fonderemo, se necessario, una Nuova Barcellona!²⁴

Come previsto da Monlau, i militari iniziarono subito a protestare contro l’abbattimento delle mura. Essi reclamavano la potestà dei terreni delle mura, appellandosi al “diritto di conquista” derivato dalla sconfitta di Barcellona e del Principato della Catalogna avvenuta nel 1714.

Nonostante ciò, lo stesso anno della premiazione del testo di Monlau (1841), si iniziò la demolizione del tratto di mura della Cittadella. L’ordine venne dato il giorno 7 novembre 1841 dalla *Junta de Vigilancia y de seguridad pública* di Barcellona: un organismo governativo rivoluzionario creatosi in appoggio al generale Espartero durante il suo colpo di stato. L’anno prima, infatti, Espartero era riuscito a prendere le redini del governo centrale promuovendo inizialmente idee liberali, e ricevendo così l’appoggio dalla popolazione, ma dimostrando successivamente che il suo governo era una dittatura militare. Così la *Junta*, al contrario di quanto era stato previsto, non si sciolse quando Espartero conquistò il potere, bensì restò attiva e deliberò l’abbattimento delle mura. Nel 1842 le risposte di Espartero a questa iniziativa furono la soppressione della *Junta*, l’ordine di ricostruire il tratto di mura demolito e l’imposizione di una multa di 12.000.000 rals alla città. Le ingiustizie del suo governo provocarono, inoltre, una rivolta chiamata la *jamancia o manduca*²⁵, che venne brutalmente repressa dal generale e dai suoi uomini, i quali bombardarono la città per 3 mesi, nel 1852, stanziati nel castello di Montjuic e nella Cittadella, dando ai cittadini l’ennesima ragione per odiare le fortezze militari.

24 Dr. D. P. F. Monlau (1841), *Abajo las murallas!!!*, p. 21

25 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 13

Dopo quello del 1841 vi fu un altro tentativo di abbattimento delle mura nell'anno 1843; successivamente durante *decada moderata* (1844-1854) i progressi si arrestarono, infine nel 1853 il sindaco di Barcellona Dupuy mise in atto una richiesta formale al governo centrale per l'abbattimento delle mura e l'ampliamento della città, che tuttavia non venne ascoltata.

Dopo la rivoluzione liberale detta *Vicalvarada* di luglio del 1854, sotto il governo della *Unión Liberal* il giorno 12 Agosto 1854 arrivò finalmente la tanto attesa *Real Orden* del Ministero della Guerra che permetteva l'abbattimento delle mura della città. Lo stesso decreto indicava che i fondi per portare a termine l'abbattimento sarebbero pervenuti dalla vendita dei terreni delle stesse mura, ponendo fine a una lunga discussione fra Comune e governo centrale su come dovessero finanziarsi tali lavori. La questione della proprietà delle mura era stata oggetto di una lunga polemica: lo stato reclamava di esserne il proprietario e di possedere perciò anche i terreni su cui si ergevano; tuttavia pretendeva che fosse il governo comunale a dover affrontare la gestione ed il costo dell'abbattimento. Alla fine, grazie all'intervento dell'abile politico Pasqual Madoz, lo Stato accettò di finanziare la demolizione con il ricavato della vendita dei territori delle mura e dei materiali da costruzione recuperati, conservando per sé il resto dei guadagni²⁶.

Rimaneva tuttavia irrisolta la questione della definizione di *piazzaforte militare* attribuita alla città, il che comportava un problema nel decidere il piano di ampliamento. Se il governo centrale avesse optato per mantenere lo stato di piazzaforte militare, si sarebbe dovuto progettare e realizzare un progetto di ampliamento "limitato" in cui si sarebbero dovute demolire le attuali mura, per poi ricostruirle a una certa distanza. Se invece aves-

se abbandonato il proposito di considerarla "piazzaforte militare", la città sarebbe stata libera di espandersi, illimitatamente.

1.4 Gli antecedenti del *Plan Cerdà*: i primi progetti di razionalizzazione urbanistica di Barcellona

Nel frattempo a Barcellona, dal 1850 al 1860, vennero messe in atto importanti riforme sul tessuto medioevale²⁷ della città che aprirono il passo all'Urbanistica moderna e alla diffusione di nuove idee. Per comprendere la forma della Barcellona contemporanea è essenziale, infatti, parlare dell'apertura del *Carrer de Ferrán*: un intervento che cambiò radicalmente la maniera di concepire la città di Barcellona e che mise in moto la sua modernizzazione. Con questa operazione iniziò il decennio di svolta urbanistica che si concluse con l'approvazione del *Plan Cerdà* nel 1860.

La città, fino ad allora, era cresciuta come un prodotto aleatorio, frutto della combinazione di case e strade, senza alcuna regolamentazione da parte di un'entità organizzatrice²⁸. I fattori che avevano contribuito alla definizione della città costruita erano stati: la topografia del terreno e la forma delle parcelle agricole. Anche la strada non era un elemento progettato, bensì un "episodio topografico"²⁹: era il risultato spontaneo del passaggio delle persone e degli animali che si consolidava adattandosi al passaggio delle acque; sui suoi lati si iniziavano a costruire case e pian piano si edificava, diventando una via urbana. Essa aveva dunque, inizialmente, una forma tortuosa, imprecisa; non seguiva alcun allineamento: la

26 Javier García-Bellido García de Diego, Sara Anna Mangiagalli, *Pascual Madoz y el derribo de las murallas en el albor del Ensanche de Barcelona*, <<Barcelona quaderns d'història>>, Núm. 14, 2008,, p. 179

27 Per approfondimenti si rimanda a: M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*

28 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 43

29 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 43

sua unica logica era di essere stata considerata, dagli esseri che la percorrevano, la via migliore per arrivare dal punto A al punto B.

Dopo l'età medioevale, nacquero nel Rinascimento le prime strade moderne che possono essere considerate le predecessore del carrer de Ferran: il *Carrer ample*, il *Carrer nou de la rambla*, e il *Carrer de Montcada*³⁰. Tuttavia, esse non ebbero la pretesa di essere strade ordinatrici della città: furono interventi a scala minore, che l'aristocrazia sfruttò per ricevere più luce nelle proprie case. Sono tuttavia importanti perché proposero una direzione di sviluppo della città, quella parallela al mare, che verrà ripresa dalle successive scelte urbanistiche.

L'apertura del *Carrer de Ferrán*, concepita nel 1822 dal governo liberale, introdusse a Barcellona l'idea della *strada* come la intendiamo attualmente: a differenza degli "episodi topografici" che la precedono, essa fu un intervento urbanistico dettato da una cosciente intenzione ordinatrice. La strada retta, così diversa dal tessuto medioevale circostante, manifestava la richiesta di un cambiamento economico e giuridico: un desiderio di rinnovare la città e di riformare lo status quo³¹. Il messaggio politico di quest'intervento corrisponde infatti agli ideali di razionalità e uguaglianza, figli dell'illuminismo settecentesco e difesi dai partiti progressisti.

L'idea di strada retta, regolare e uniforme entrava in conflitto con la realtà del tessuto medioevale ed il comune di Barcellona per metterla in pratica dovette lottare contro gli interessi di molti privati che non volevano vedersi sottrarre le proprie case. La linea retta spiana conventi, palazzi, campanili (sia edifici aristocratici che religiosi), per lasciare posto a case soggette allo stesso ordinamento³². Il suo programma politico, tuttavia, fu più forte di tutti i problemi e nel 1826 si riuscì finalmente a mettere in atto l'opera-

zione urbanistica. Il *Carrer de Ferrán* attraversava la città medioevale in direzione Est-Ovest, configurandosi come un viale ampio 9 metri, che collegava la *Rambla* alla futura *Plaça Sant Jaume*. Convogliava gli ideali igienisti di salubrità, luce, ventilazione.

Il progettista fu l'architetto municipale Josep Mas i Vila, il quale, oltre a definire le caratteristiche geometriche della strada, stabilì le caratteristiche degli edifici che su di essa si sarebbero affacciati: fissò un'altezza massima di 5 piani e gli assi compositivi che i fronti avrebbero dovuto rispettare, pur lasciando al proprietario la libertà di decorare la propria facciata a piacimento. Questa regolamentazione rappresentò il precedente degli ordinamenti che successivamente si stabiliranno per le case dell'Eixample, in cui la libertà compositiva del singolo verrà permessa, fissando solamente alcuni limiti sull'altezza, gli allineamenti e la volumetria.

La strada, ampia e curata, diventò così un luogo piacevole, luminoso e adatto alla percorrenza, a differenza delle strade medioevali che erano strette e buie, così che la gente iniziò a passeggiare lungo la via nel tempo libero. Questo fomentò la nascita di botteghe al piano terra degli edifici che su di essa si affacciavano, le quali beneficiavano dell'afflusso di gente che percorreva la via. Nacque una nuova tipologia di edificio residenziale, chiamato *casa de veïns* o *casa d'habitatges*³³, caratterizzata da una funzione commerciale del piano terra; dal primo piano ad uso del proprietario dell'edificio, e dai piani superiori messi in affitto dal proprietario ad altre famiglie. I riferimenti per questo tipo di architettura sono la *Rue de Rivoli* a Parigi, e la *Regent street* di Londra, su progetto di John Nash: i primi esempi internazionali che portano alla nascita dell'immagine moderna della città borghese.

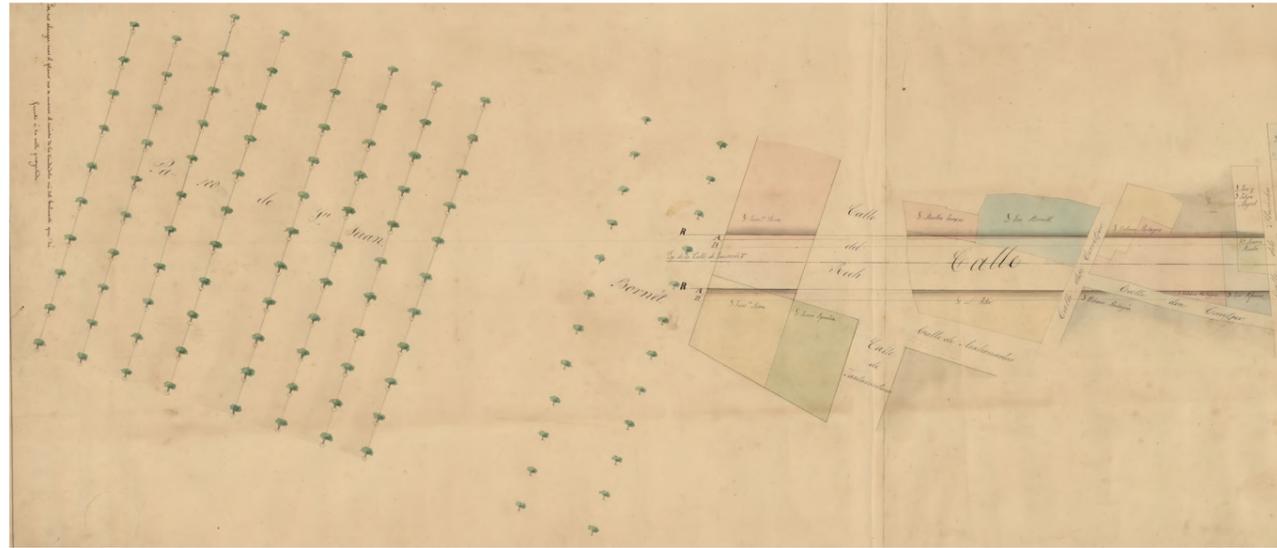
Il progetto successivo nell'evoluzione urbanisti-

30 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 57

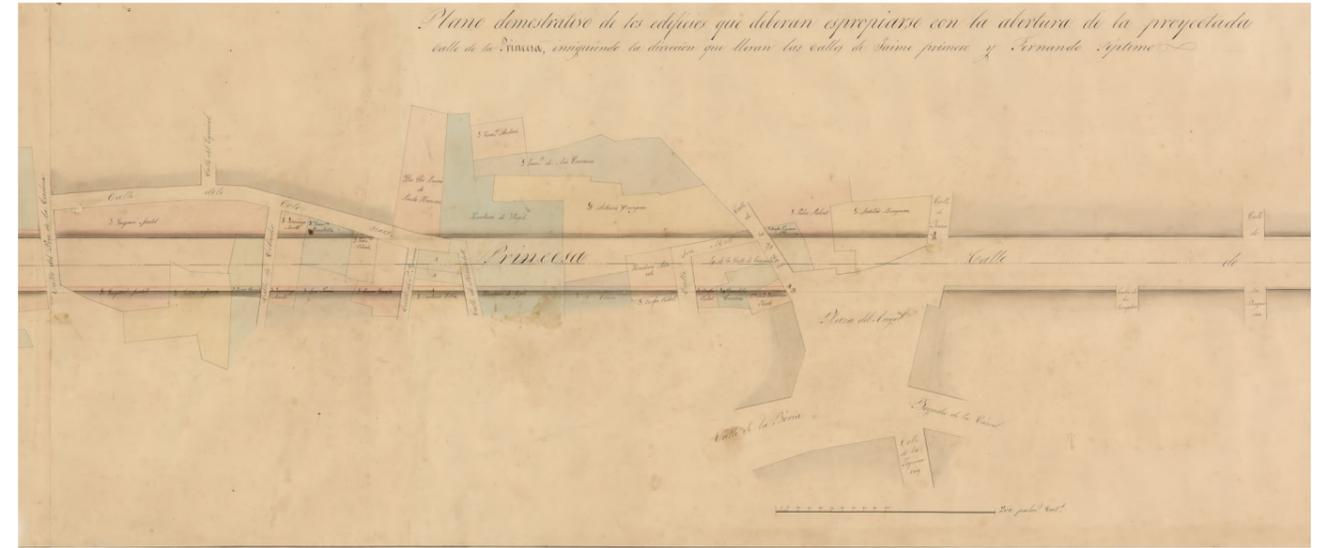
31 A. Cirici Pellicer, *Significació del Plan Cerdà* in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 35, 1959, p. 45

32 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 49

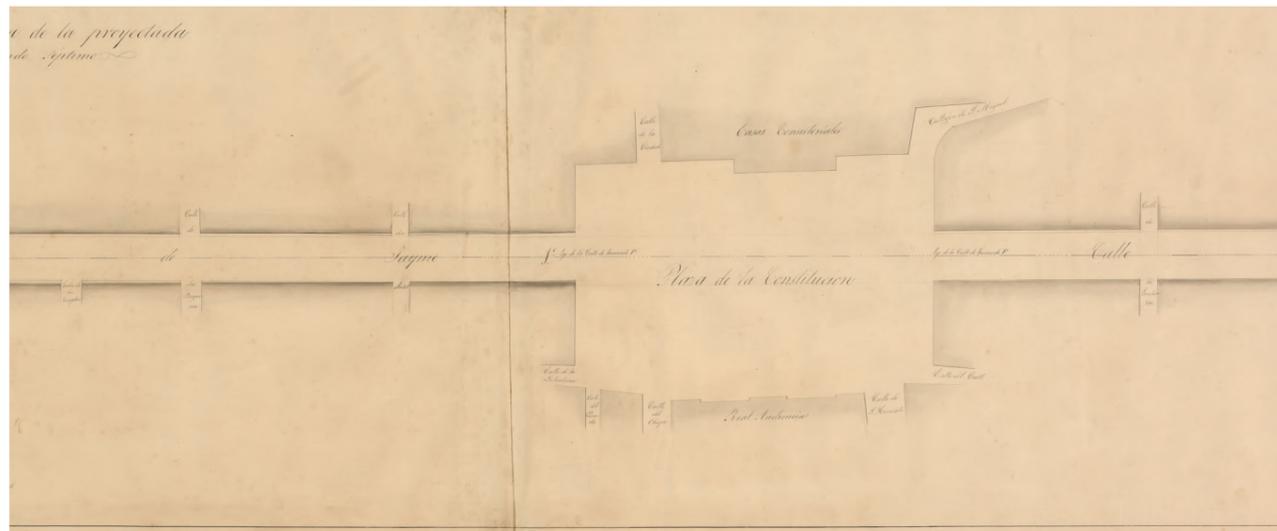
33 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, pp. 69-73



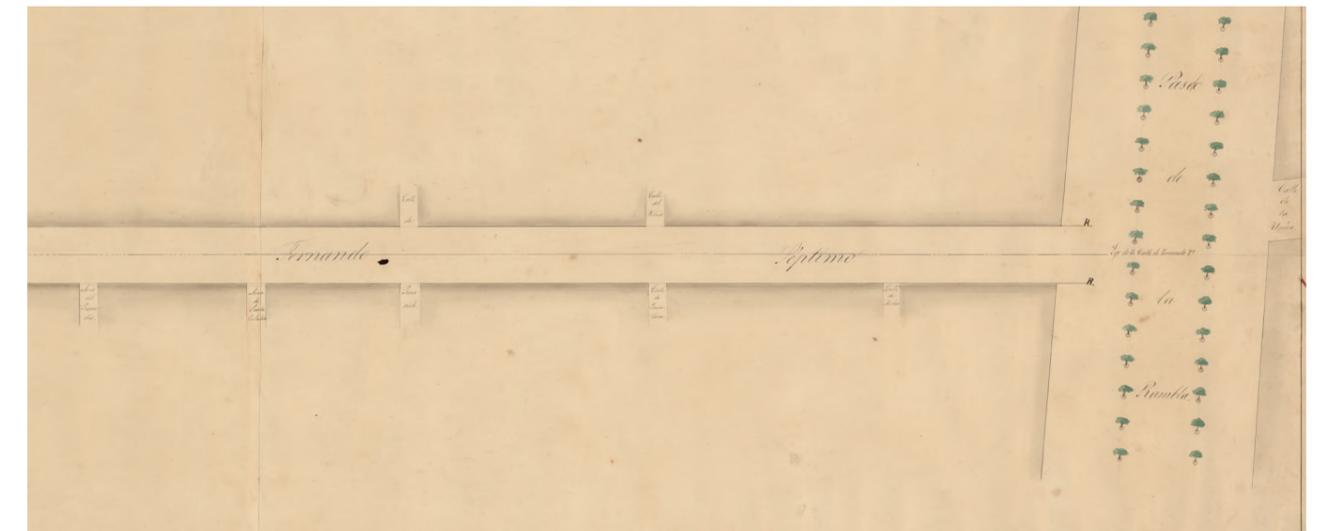
Barcelona. Carrer Princesa. Plànol indicant els edificis que s'haurien d'expropiar per dur a terme l'obertura del carrer, 1850-1860, Josep Mas i Vila, Molina Casamajó, Francesc Daniel. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.03, 03219A.



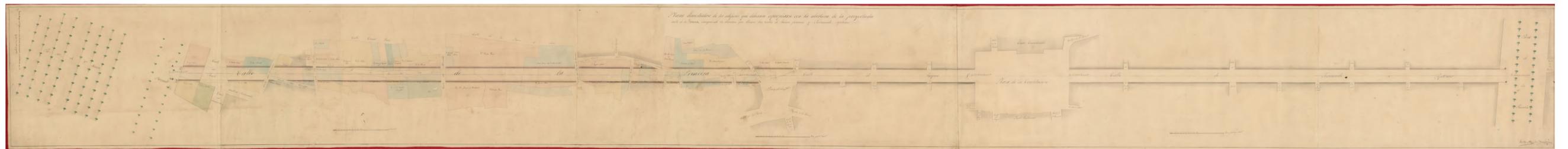
Barcelona. Carrer Princesa. Plànol indicant els edificis que s'haurien d'expropiar per dur a terme l'obertura del carrer, 1850-1860, Josep Mas i Vila, Molina Casamajó, Francesc Daniel. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.03, 03219C.



Barcelona. Carrer Princesa. Plànol indicant els edificis que s'haurien d'expropiar per dur a terme l'obertura del carrer, 1850-1860, Josep Mas i Vila, Molina Casamajó, Francesc Daniel. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.03, 03219D.



Barcelona. Carrer Princesa. Plànol indicant els edificis que s'haurien d'expropiar per dur a terme l'obertura del carrer, 1850-1860, Josep Mas i Vila, Molina Casamajó, Francesc Daniel. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.03, 03219F.



Barcelona. Carrer Princesa. Plànol indicant els edificis que s'haurien d'expropiar per dur a terme l'obertura del carrer, 1850-1860, Josep Mas i Vila, Molina Casamajó, Francesc Daniel. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.03, 03219.

ca di Barcellona fu l'apertura del *Carrer de la Princesa*, che completava il tracciato dell'asse trasversale del *Carrer de Ferrán* e collegava due viali caratteristici della città di Barcellona: la *Rambla* e il *Passeig de l'Esplanada*.

Il merito di questo progetto è di Santiago Luis Dupuy, un imprenditore dalle idee progressiste che divenne sindaco di Barcellona nel 1851. La sua ambizione era quella di rinnovare Barcellona come si stavano rinnovando le altre grandi città europee del momento. Dupuy presentò al comune, il giorno 20 aprile 1852, un progetto per aprire il tratto rettilineo di strada che andava dalla *Plaça Sant Jaume* al *Passeig de l'Esplanada*, continuazione del *Carrer de Ferrán*. Grazie alla sua bravura diplomatica, riuscì ad ottenere i permessi necessari all'apertura della strada, aiutato da Pasqual Madoz, difensore degli interessi di Barcellona a Madrid. Con la definizione del lungo asse *Ferrán-Princesa* si passò, nella progettazione municipale, dalla dimensione del singolo edificio alla dimensione urbanistica. Uno degli elementi più importanti che caratterizzano quest'asse è l'orizzontalità: una direzione che Solà Morales³⁴ riconosce come "naturale" per la città di Barcellona, in relazione con il litorale che delimita uno dei lati della città. Quando Cerdà progetterà l'ampliamento di Barcellona, lo collocherà parallelamente a questa traccia, sottolineandola con il tracciamento della *Gran Via*. "Il prezzo di sbagliare la supremazia della direzione parallela al mare l'ha pagata Barcellona ogni volta che ha dimenticato questa lezione"³⁵, avverte Manuel de Solà-Morales.

Oltre alla direzione orizzontale, si riscontra, nella conformazione "naturale" della città, una direzione verticale. La verticalità è data dalla presenza di fiumi che dalle montagne della *Collserola* discendono verso il mare. Tali fiumi, nelle stagioni secche, forma-

no *rambles*, ovvero sentieri percorribili che si configurano come "baixades" (discese) verso il mare. Visti dall'alto, sono una serie di cicatrici verticali, ripetitive, a distanze abbastanza costanti.

Con la consolidazione dell'asse orizzontale *Ferrán-Princesa* ed il riconoscimento dei segni verticali nella pianura, la forma della città di Barcellona comincia a prefigurarsi come una struttura basata su assi ortogonali.

34 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 59

35 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, p. 85

1842



Plano geométrico de la ciudad de Barcelona, levantado por el Arquitecto Mayor de la misma Dn. José Mas y Vila quien lo dedica asu Esc.mo Ayuntamiento Const.l, 1842, Ramon Alabern Casas, Josep Mas Vila. AHC B, AHC B4-202/C02, C02.02, 08100.



Dettaglio del Plano geométrico de la ciudad de Barcelona, levantado por el Arquitecto Mayor de la misma Dn. José Mas y Vila quien lo dedica asu Esc.mo Ayuntamiento Const.l, 1842, Ramon Alabern Casas, Josep Mas Vila. AHC B, AHC B4-202/C02, C02.02, 08100.

1858



Plano de Barcelona, 1858, Ramon Alabern Casas. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, RM.49231.



Dettaglio del Plano de Barcelona, 1858, Ramon Alabern Casas. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, RM.49231.

IL PLAN CERDÀ

Barcellona occupa nell'opera di Cerdà un ruolo centrale: la città è fonte di ispirazione e primo campo di applicazione.

André Bary, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, La Gaya Ciència, Barcelona, 1980.



2.1 L'incarico del piano topografico

Nell'agosto del 1854 Barcellona visse una congiuntura di avvenimenti: mentre avveniva la transizione politica da moderati a progressisti, che portò con sé il permesso per l'abbattimento delle mura con la *Real Orden* del 12 Agosto 1854, la città venne colpita da un'epidemia di colera che provocò 9.950 morti e afflisse la città per tre mesi, per combattere la quale il Comune di Barcellona usò i suoi ultimi fondi³⁶. Inoltre, lo stesso anno, scoppiò una grande rivolta operaia in protesta contro la disoccupazione provocata dalla meccanizzazione dell'industria "si produsse il divorzio fra le masse popolari e l'alta borghesia illuminata che fino ad allora (durante quell'anno) aveva lottato con loro"³⁷.

In questo contesto il 26 ottobre 1854 il governatore civile Ciril Franquet incorporò l'ingegnere Ildefons Cerdà e Sunyer in qualità di *rappresentante degli interessi dello stato* nella *commissione facoltativa di ampliamento con rappresentazione militare* creata dal governo centrale per pianificare un progetto di ampliamento. La commissione facoltativa pianificò i lavori necessari a preparare il progetto di *ensanche*, i quali consistevano nel raccogliere informazioni statistiche sulla città e nel disegnare il piano topografico della pianura attorno a Barcellona per avere una base cartografica precisa che descrivesse il territorio. Tuttavia, poiché la commissione venne presto sciolta, il 16 dicembre 1854 l'ingegner Cerdà venne incaricato dal governatore Franquet di realizzare autonomamente il piano topografico dei dintorni della città che sarebbe servito come base per i successivi progetti di ampliamento³⁸.

Questo incarico segnò una svolta importante per lo sviluppo dei piani di ingrandimento della città, ed anche per la carriera di Ilde-

fons Cerdà, che in quel momento si trovava ad occupare un ruolo chiave sia in quanto politico attivo nel Comune di Barcellona, nel quale divenne consigliere comunale in quello stesso anno (1854), sia nel Governo civile della provincia di Barcellona, per il quale aveva appena acquisito l'incarico di redigere il piano topografico.

Cerdà non esitò a cogliere l'opportunità che gli veniva data e in breve tempo redasse il *Piano dei dintorni della Città di Barcellona* (1855), arrivando a rappresentare il terreno studiato a scala 1/1250 (la più ravvicinata che fosse stata usata fino ad allora) attraverso una serie di fogli, conservati nell'AMCB, dedicati ai singoli settori. Con prontezza e per iniziativa propria, elaborò inoltre, nel giro di un solo anno, un progetto preliminare di ampliamento (1855) che presentò direttamente al governo centrale, suscitando elogi ed approvazioni sia nel Comune di Barcellona che nell'ambito del Governo Provinciale.

Il piano topografico elaborato da Cerdà fu eseguito con precisione scientifica: vennero misurate curve di livello a ogni metro e vennero rappresentati nel disegno tutti nuclei urbani delle vicinanze, includendo le case, le fabbriche esistenti nella pianura, le vie di comunicazione, i fiumi e le tracce dei progetti della ferrovia. La vastità dell'area studiata prefigurava una scala metropolitana come ambito di crescita della città: venne fatto il rilievo dei territori compresi fra il Besòs e la perpendicolare al mare dietro a Montjuic in un senso e fra la *travesera de Collblanc* e il mare nell'altro, includendo tutto il territorio di Barcellona e quello di altri sei municipi. Nella mappa, l'ingegnere segnalò le circoscrizioni municipali con diversi colori, per sottolineare l'importanza delle divisioni amministrative³⁹.

Il disegno della bozza del progetto di ampliamento del 1855

36 M. Lopez, *La política urbanística barcelonesa. Una década decisiva, 1851-1860*. M. López (a cura di), *Cerdà y Barcelona La primera metrópoli, 1853 - 1897*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2010, p. 20.

37 A. Cirici Pellicer (1959), *Significación del Plan Cerdà*, p. 46

38 M. Lopez (2010), *La política urbanística barcelonesa*, p. 20

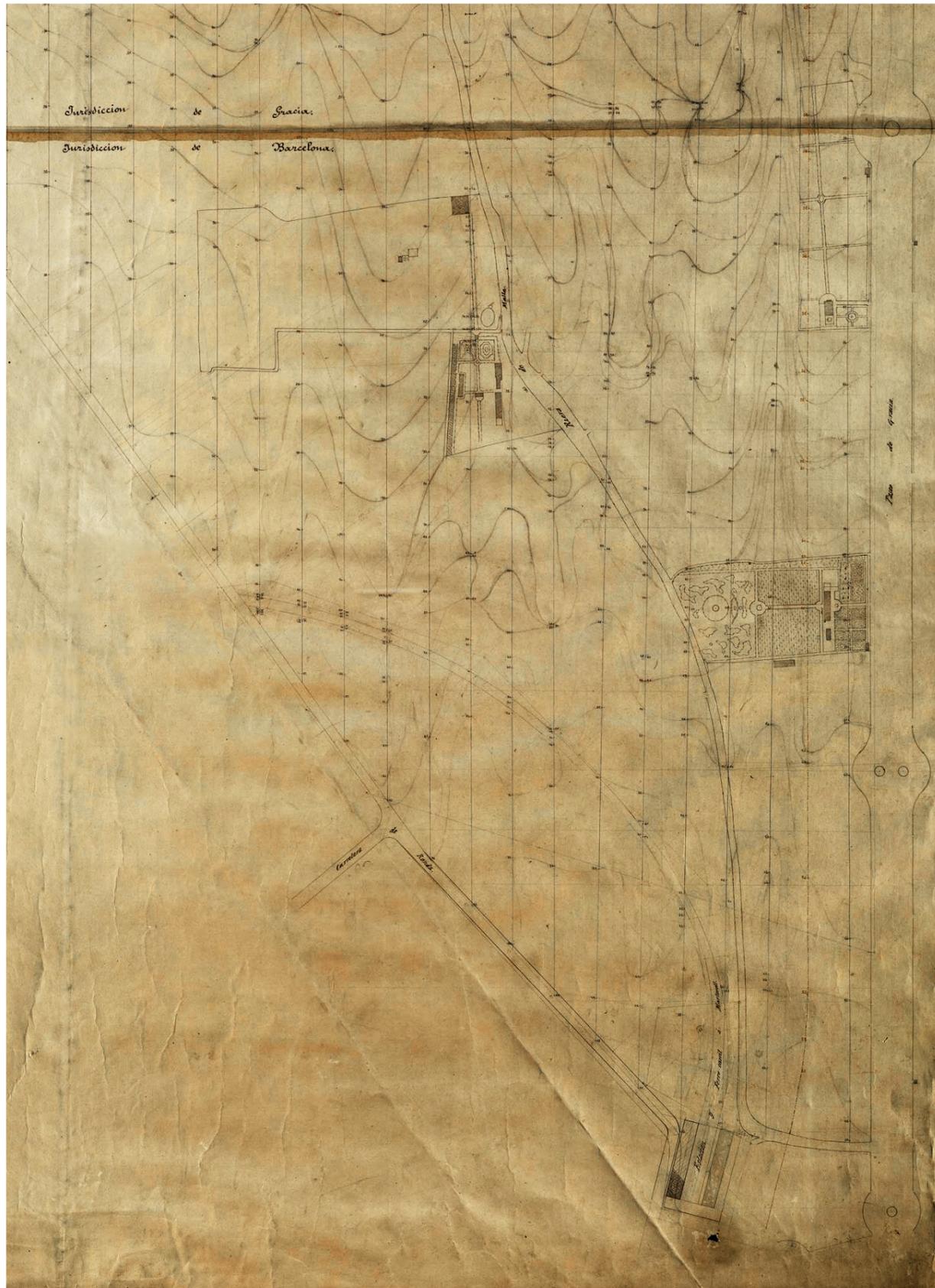
39 S. Tarragó, *L'evolució de l'intervies de Cerdà. Tres propostes (1855, 1859 i 1863) per a la fundació d'una nova ciutat industrial*, in *Cerdà, Urbas i territoris. Una visió del futur*, Editorial Electa i Fundació Catalana per a la Recerca, Barcelona, 1994, p. 69

1855



Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona, 1855, Ildefons Cerdà, disegno originale in scala 1:10 000. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (ICGC), Col·lecció de la Cartoteca, RM.267959.

1855



Plano topográfico: Hoja nº 5 [part dels termes municipals de Barcelona i Gràcia entre les carreteres de Sarrià, el Passeig de Gràcia i la Travessera de Gràcia], disegni originale in scala 1:1250, 1855, Ildefons Cerdà, AHCB, AHCB3-254/5D18.

venne presentato su un foglio trasparente, oggi perso, che si poteva sovrapporre al disegno della topografia⁴⁰. Nella relazione che accompagna il progetto preliminare del 1855, ovvero il *Bosquejo del anteproyecto*, Cerdà scrisse di aver portato a termine l'obiettivo di raccogliere "dati, notizie, osservazioni", stabilito dalla *comissione facultativa di ampliamento con rappresentazione militare* a cui era appartenuto, e descrisse il "tracciato e la distribuzione" del futuro *Ensanche*. Nella definizione di questo tracciato, Cerdà delineò quattro grandi strade, ampie 50 m, impostate nella direzione dei venti salubri e che coincidevano con quelle che erano state indicate dal comune.

Nel fare questo lavoro ho considerato che la cosa importante nel tracciare le strade di una città [...] sia adattare alle direzioni dei venti più sani. Per questo abbiamo fatto partire dal porto tre grandi vie di comunicazione, ampie 50 metri⁴¹

Le tre vie di cui parla sono il *Parallel*, la *Rambla* e la *Meridiana*. Ne venne definita una quarta, che taglia queste tre direttrici radiali: la *Gran Via*.

Il *Parallel* avrebbe costituito il prolungamento delle strade che portavano alle provincie di Valencia e di Aragona, e che mettevano la città in comunicazione diretta con il centro della Spagna. La *Rambla* e il *Passeig de Gràcia* conducevano a Sarrià. La *Meridiana* univa i centri abitati della pianura con Sabadell, Terrasa, Manresa, Vic e l'alta montagna. La *Gran Via* tagliava le tre vie sopradescritte e avrebbe chiuso la rete di triangoli formatasi dal tracciamento di questi assi. I nomi scelti: il "Parallelo" e il "Meridiano" manifestano la volontà di monumentalizzare il meridiano che attraversa Parigi e tocca Barcellona, che era stato misurato

40 M. Lopez (2010), *La politica urbanística barcelonesa*, p. 22

41 I. Cerdà, *Ensanche de la ciudad de Barcelona. Memoria descriptiva del anteproyecto para el emplazamiento y distribución del nuevo caserío*, 1855, volume I, paragrafo 13, Ministerio de las Administraciones públicas i Ajuntament de Barcelona, Madrid, 1991, p. 91 in Salvador Tarragó, op. cit., p. 73

42 S. Tarragó (1994), *L'evolució de l'intervies de Cerdà*, p. 82

da Mechain i Delambra nel 1789, per costituire la base del nuovo sistema metrico universale che si adotterà in Spagna nel 1855⁴². Questa formazione a “V” che parte dal porto rimarrà inalterata nelle successive versioni del progetto di ampliamento di Cerdà.

L'ingegnere stabilì inoltre, in questo studio preliminare, una correlazione diretta fra densità urbana e mortalità e propose una soluzione di “casa ideale”, basandosi sul calcolo del volume d'aria respirabile per persona e per ora: il “cubo atmosferico” preso come modulo base del futuro *Ensanche*⁴³. Nell'ultimo paragrafo della sua relazione del 1855, Cerdà avvertì di non aver ancora elaborato uno studio economico ed un sistema di legislazioni che supportassero il progetto: considerò appropriato posticipare questi due lavori ad una fase posteriore del progetto.

Il 27 novembre del 1855 una commissione speciale creata per esaminare il progetto di Cerdà riconobbe la sua altissima qualità e il giorno 30 novembre il Comune di Barcellona decise di conferire all'ingegnere una medaglia d'oro come riconoscimento ai <<trabajos de ensanche y plano de los alrededores>>, che tuttavia non gli venne mai consegnata⁴⁴.

43 M. Lopez(2010), *La política urbanística barcelonesa*, p.22

44 M. Lopez(2010), *La política urbanística barcelonesa*, p.22

2.2 I conflitti fra Comune e governo centrale

Quando finalmente si mise un punto alla situazione che era rimasta incerta per numerosi anni: la riqualificazione da “zona di esercizio militare” a “zona urbanizzabile”, si diede finalmente la spinta definitiva per la definizione del progetto di ampliamento.

Sotto il governo di O'Donell, si fece pubblica la tanto attesa *Real Orden* del 9 dicembre 1858 la quale stabiliva che Barcello-

na cessava, a partire da quel momento, di essere una piazzaforte militare, potendo quindi crescere liberamente nella pianura, pur dovendo lasciare intatti la Cittadella ed il Castello di Montjuic⁴⁵.

Il Comune di Barcellona e Cerdà adottarono da questo punto in poi due strade separate nell'elaborazione del progetto di *ensanche*. Il governo comunale interpretò la *Real Orden* come la concessione, da parte dello Stato, del diritto di decidere sull'ampliamento della città, per cui si affrettò a riattivare gli studi ed i progetti sull'espansione. Tali studi portarono al bando, indetto il 15 aprile del 1859, di un concorso pubblico per il progetto di ampliamento della città e di rigenerazione del centro storico. Tuttavia, nel frattempo, l'ingegner Cerdà si diresse direttamente al Ministero di Sviluppo per chiedere l'autorizzazione per trasformare il progetto preliminare del 1855 in un progetto definitivo. È qui che si può trovare il seme di quella discordia fra Ildefons Cerdà e Comune di Barcellona che perdurò per molti anni dopo l'approvazione del progetto.

A febbraio dell'anno 1859 il Ministero di sviluppo autorizzò Cerdà a realizzare gli studi del progetto di riqualificazione e ampliamento di Barcellona, concedendogli il limite temporale di un anno per la loro realizzazione. Ad aprile del 1859 Cerdà aveva già completato il progetto e, facendolo circolare, aveva ottenuto molti appoggi a Madrid, ricevendo elogi da importanti politici, fra cui quello di Pasqual Madoz, che tuttavia lo avvertì della necessità di contare sull'appoggio del governo comunale per la realizzazione del progetto, intuendo che si sarebbero create delle tensioni fra questo e Cerdà.

Il 7 giugno del 1859, nel bel mezzo del bando del concorso municipale, aperto fino al 31 di Agosto, il Ministero di sviluppo approvò, con una Reale Orden, il proget-

45 M. Lopez(2010), *La política urbanística barcelonesa*, p. 24

46 M. Lopez(2010), *Lapolítica urbanística barcelonesa*, p. 84

47 Il principio fu stabilito dalla *Ley de Ayuntamientos* del 1845, la quale attribuisce la competenza dei lavori pubblici urbani al governo municipale, pur avendo l'amministrazione sovramunicipale diritto di veto su tali temi. Per maggiori approfondimenti si rimanda a M. Lopez (2010), *La política urbanística barcelonesa*.

48 A. Cirici Pellicer (1959), *Significación del Plan Cerdà*, p.46

49 A. Cirici Pellicer (1959), *Significación del Plan Cerdà*, p.47

to di riqualificazione e ampliamento di Ildefons Cerdà⁴⁶.

Ricevuta la comunicazione della Real Orden del 7 giugno 1859, il comune di Barcellona iniziò delle pratiche per chiedere la sua revocazione, difendendo il principio di sussidiarietà delle amministrazioni locali⁴⁷. Inoltre, gli esponenti della classe borghese, vedendo nell'Urbanismo un efficace strumento per modellare la città e per convogliare i propri ideali, volevano avere potere decisionale sulle trasformazioni di Barcellona per poter difendere i propri interessi. I proprietari terrieri offrirono infatti 30.000.000 rals e gli industriali 40.000.000 rals al governo municipale affinché elaborasse un proprio progetto urbano per Barcellona⁴⁸, dimostrando l'esistenza di uno stretto legame fra cetto borghese e governo comunale.

La politica barcellonese funzionava sul binomio classe dirigente-borghesia. In quell'epoca, infatti, il governo municipale di Barcellona aveva bisogno di fondi per portare a termine le proprie iniziative e sviluppare una linea politica propria, ed i borghesi, che si stavano progressivamente arricchendo grazie alle proprie attività industriali, disponevano di ingenti risorse economiche che usavano per concedere prestiti al Comune a cambio che questo seguisse i loro interessi. Osservando il *Plan Cerdà* risultava chiara la sua intenzione egualitaria, antigierarchica e antiautoritaria, spianatrice del conflitto fra classi sociali, cosa che andava contro gli interessi della borghesia catalana. Ciò che la classe emergente desiderava invece, era di conferire a Barcellona il prestigio di una capitale, dandole la struttura di un luogo monumentale capace di esprimere, con la sola efficacia della sua disposizione, il suo ruolo di centro di una comunità regionale viva e prospera⁴⁹.

L'opposizione del Comune all'esecuzione del *Plan Cerdà* tut-

tavia non venne accolta, ed il 31 di luglio 1859 il governo centrale inviò una seconda *Real Orden* ratificando il progetto di Cerdà ed approvando anche il suo progetto di riforma interna della città. Nonostante ciò, il governo centrale permise al comune di Barcellona di svolgere il concorso che vide disegnato vincitore l'architetto municipale Rovira i Trias, il cui progetto si delinea come una maglia circolare di isolati rettangolari, raggruppati in un sistema di assi radiali, i quali collegano il nucleo antico, rispettivamente con Sants, Sarrià, Gràcia, Horta, el Clot i Sant Andreu, la Llacuna, Icària. Gli autori degli altri tre progetti premiati nel concorso furono l'architetto Francesc Soler i Glòria, l'architetto municipale Francesc Daniel Molina e il *maestro de obras* Josep Fontseré i Mestres⁵⁰.

Tuttavia, ignorando il risultato del concorso, il Ministero di Sviluppo ratificò la sua decisione ed approvò definitivamente, con un real decreto del 31 maggio 1860, il progetto di Cerdà⁵¹.

50 Per approfondimenti sul concorso municipale per l'ampliamento di Barcellona si rimanda a: Eva Gimeno, *La gestació de l'eixample de Barcelona: el concurs municipal de projectes de 1859*; M. de Solà-Morales, *Deu lliçons sobre Barcelona*;

51 M. Lopez(2010), *Lapolítica urbanística barcelonesa*, p. 85

2.3 Struttura dell'ampliamento e fondamento teorico

Prima di affrontare il progetto di ampliamento per la città di Barcellona di Ildefons Cerdà, è doveroso parlare della sua base teorica. Diverse opere scritte fanno parte del contributo teorico di Cerdà, che oltrepassò l'ambito dell'*Ensanche* di Barcellona ed ispirò leggi posteriori che raccolsero parte dei suoi studi, per esempio le *Leyes de ensanche* del 1864 e del 1891.

Nello stesso anno dell'approvazione del piano di *Ensanche*

52 Per approfondimenti sul progetto di ampliamento di Cerdà si rimanda a: Lluís Permanyer (1990), *Història de l'Eixample*; S. Tarragó (1994), *L'evolució de l'intervies de Cerdà. Tres propostes (1855, 1859 i 1863) per a la fundació d'una nova ciutat industrial*; J. García-Bellido García de Diego (2000), *Ildefonso Cerdà y el nacimiento de la urbanística: la primera propuesta disciplinar de su estructura profunda*. L.F.Borull (2009), *El Ensanche, genesis y construcción*; Ajuntament de Barcelona (2009), *La razón en la ciudad: el Plan Cerdà*; Ajuntament de Barcelona (2010), *Cerdà y Barcelona La primera metrópoli*.

53 M. Guardia y J.M.García-Fuentes (2009), *La construcción del ensanche*, in L.F.Borull, *El Ensanche, genesis y construcción*, Lunwerg, S.L., 2009, Barcelona, p. 47

(1859) Cerdà pubblicò la *Teoria de la Construcció de las Ciudades*, nel cui prologo espresse l'intenzione di arrivare ad una teorizzazione generale sull'Architettura e sulla città che potesse interrompere il modo particolarista e frammentato di costruire che era stato adottato fino ad allora. L'importanza storica di Cerdà radica nel fatto che egli diede una svolta scientifica alla progettazione architettonica: nei suoi testi teorici Cerdà stabilisce dei criteri metodologici che applicabili a qualsiasi futura città, in modo da fondare una vera e propria scienza dell'Urbanistica⁵².

Per evitare l'approssimazione della casistica che rispondeva ai problemi con soluzioni di tipo particolare, egli adottava un'approssimazione scientifica per fondare delle basi di validità universale. [...] Il suo progetto diventava uno schema ideale, uno strumento che doveva permettergli di stabilire sistematicamente principi operativi di carattere giuridico ed economico, aventi la capacità di adattarsi a diverse realtà⁵³.

Egli era infatti cosciente che la grande città moderna si trovava in un processo di urbanizzazione senza limiti, aperto nel tempo e nello spazio. L'urbanizzazione continua si deve alla crescita economica capitalista illimitata, evidente in quegli anni e ancora di più a chi, come Cerdà, aveva studiato nel dettaglio i numeri con cui variava la popolazione.

Cerdà portò a compimento la sua teorizzazione nella *Teoria General de la urbanización* (1867): un'opera sistematica in 3 volumi in cui espone le sue considerazioni generali sulla città e sull'Urbanistica, per poi applicarle al caso pratico di Barcellona. La grande modernità della sua teorizzazione risiede negli studi analitici previ sulle condizioni igieniche, economiche e sociali

della popolazione che abita la città, svolti con approccio scientifico. Aveva già redatto, infatti, una monografia sulla classe operaia nel 1856 (*Monografía estadística de la clase obrera en Barcelona en 1856*) la quale è il primo lavoro statistico sulle condizioni di lavoro e i livelli di vita della classe operaia di Barcellona. Da questo eccezionale studio emerse che solo il 4% degli operai di Barcellona riuscivano, nel 1856, ad alimentare normalmente la propria famiglia, sempre che il numero di figli non fosse superiore a due e sempre che anche la donna lavorasse; che la media della giornata di lavoro era di 14-16 ore e che la vita media era di 25 anni per gli operai, 20 per i lavoratori a giornata e 38 per le classi alte⁵⁴. I dati raccolti nella monografia del 1856 e le teorie igieniste divennero la legittimazione del suo progetto di *Ensanche*.

Il progetto di Ildefonso Cerdà per la città di Barcellona si basa su una griglia regolare che si estende per tutta la pianura che abbraccia la città. Cerdà scelse la griglia come matrice idonea alla strutturazione della città nuova, poiché riunisce insuperabili vantaggi di tipo circolatorio, topologico, costruttivo, giuridico ed urbanistico. Essendo infatti egli un ingegnere civile, aveva sempre in mente la preoccupazione per i trasporti e per le loro future evoluzioni. La griglia permetteva di avere dei collegamenti diretti e scorrevoli da un lato all'altro della città, consentendo un rapido spostamento dei cittadini e delle merci. Infatti il suo progetto dava molta importanza al porto di Barcellona (riprogettato nello stesso anno da Josep Rafo)⁵⁵, da cui partivano gli assi diagonali che strutturavano la città, e prevedeva l'apertura di tagli nel centro storico per favorire la circolazione e la ventilazione. Tuttavia, quando a partire dal 1860 si affrontò la realizzazione di questi ultimi, le proteste dei proprietari impedirono la loro rea-

54 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 19

55 M. Guardia, J.M.García-Fuentes (2009), *La construcción del ensanche*, p. 50

lizzazione, poiché la legislazione spagnola ancora non disponeva di leggi per gestire le espropriazioni che soddisfacessero le aspettative di entrambe le parti, per cui ci si limitò ad affrontare l'area dell'ampliamento, lasciando da parte il resto della città.

La griglia esprime una volontà di egualitarismo sociale. A differenza delle altre proposte di ampliamento, quella di Cerdà non aveva il proposito di difendere gli interessi di un collettivo o di un gruppo sociale. Non aveva neanche la pretesa dell'abbellimento della città: era un progetto concentrato sulla funzionalità. Il progetto di Rovira i Trias è, per così dire, antitetico a quello di Cerdà: perché rappresenta gli interessi di un collettivo: la borghesia; perché definisce nel dettaglio monumenti e piazze, e perché trascende l'utilità per ottenere un'espressione monumentale. Era un progetto più attraente e facile da comprendere. Al contrario, Cerdà proponeva uno schema generale che volutamente evitava la visualizzazione della futura città⁵⁶.

La griglia di Cerdà, oltre a provenire dai ragionamenti delle sue teorizzazioni, ha origine anche dagli esempi di alcune esperienze urbanistiche previe, come quella di Manhattan del 1811. Inoltre si appoggia sulla struttura territoriale preesistente nella pianura, formata da assi verticali (rappresentati dai fiumi che discendevano dalle montagne della *Collserola*) e da assi orizzontali (i sentieri preesistenti nella pianura). L'intreccio di torrenti-sentieri disegna dunque la struttura viaria interna elementare del luogo: definisce la maniera storica di attraversare la pianura e Cerdà sarà pronto a coglierla. Grazie alla redazione del piano topografico di Barcellona e dei suoi dintorni, che egli aveva eseguito con moltissima precisione, Cerdà era diventato un profondo conoscitore della piana e seppe riconoscerne i segni che la con-

trassegnavano, riportandoli nel tracciato delle sue *vies*. Un altro elemento che caratterizzava il modo di attraversare il *Pla de Barcelona* erano i cammini radiali che dipartivano dalle porte della città e la collegavano ad altri nuclei urbani e ai ponti sui fiumi Llobregat e Besòs, per poi allacciarsi con le reti viarie provinciali e nazionali. Il progetto di Cerdà raccoglierà in buona parte la presenza di questi cammini radiali con la presenza delle diagonali.

Il disegno del progetto del 1859 si rifà a quello dell'*ante-proyecto* del 1855, ma presenta alcune differenze ed una notevole evoluzione. Permasero gli assi principali definiti dal progetto preliminare del 1855: il *Parallel*, la *Meridiana*, e la *Gran Via*, parallela al mare e tangente a Montjuic e al centro storico. Inoltre, vediamo l'apparizione di una terza diagonale che taglia la pianura rompendo lo schema ortogonale: la *Diagonal*, che serviva per mettere in relazione tutti i paesi della pianura. Nella versione del 1859 il *Passeig de Sant Joan* acquisisce molta rilevanza all'interno del progetto di Cerdà, andando a soppiantare l'importanza della *Rambla*⁵⁷, l'asse storico perpendicolare al mare.

In effetti Cerdà propone, con il suo progetto, la fondazione di una nuova città metropolitana e da questa prospettiva, il *casco antiguo* perde la sua originaria centralità, diventando un distretto della nuova città. Questo si vede anche dal posizionamento della piazza più importante dell'ampliamento: la Plaza de las Glorias, all'incrocio della *Avenida Diagonal* e della *Meridiana*, decentrata rispetto al perimetro storico. La città concepita da Cerdà assumeva infatti una scala colossale: la superficie totale arrivava ad equivalere a dieci volte quella della città antica.

Se nel disegno del 1855 gli isolati avevano dimensioni diverse e formavano un tessuto urbano eterogeneo, nel 1859 Cerdà

56 M. Guardia, J.M.Garcia-Fuentes (2009), *La construcción del ensanche*, p. 51

57 S. Tarragó (1994), *L'evolució de l'intervies de Cerdà*, p. 82

progettò una griglia regolare di isolati uguali, nella maggior parte, estesa per tutta la pianura di Barcellona. Le dimensioni degli isolati tipo (*intervies*) sono 113,3 x 113,3 metri, e le strade che li delimitano (*vies*) hanno 20 m di ampiezza. Questa griglia regolare e isotropa ha una rinomata particolarità: negli incroci delle vie i quattro angoli sono tagliati a 45 gradi per migliorare la fluidità della circolazione, permettendo ai mezzi di girare facilmente.

Nel piano originale approvato il 7 giugno del 1859, viene disegnato, all'interno di ogni isolato, lo spazio che le edificazioni avrebbero dovuto occupare. Tale dettaglio permette di comprendere la visione che Cerdà coltivava per la nuova città: una distesa di isolati "aperti", formati da due blocchi di edifici che lasciano nel mezzo un grande cortile interno, attraversabile dai pedoni e dai venti salubri. Nel progetto troviamo una grande varietà di composizioni a base di due blocchi e, occasionalmente, di tre per isolato. In alcuni isolati gli edifici sono disposti parallelamente, su lati opposti; in altri i blocchi formano un angolo retto o una U⁵⁸.

Vengono anche previsti macro-isolati a base dell'unione di 2, 4 o 6 isolati modulari. Le diverse tipologie di isolato vengono distribuite con un criterio, che asseconda i diversi livelli di complessità del progetto di Cerdà: gli isolati con blocchi paralleli vengono spesso disposti in fila per creare strade interne, date dalla successione dei cortili interni lineari, che colleghino importanti parti della città: ad esempio i centri civici e gli assi viari principali. Altre volte vengono sfruttati per delimitare gli assi urbanistici ed alcuni limiti di circoscrizioni amministrative (distretti). Secondo un interessante analisi di Salvador Tarragó⁵⁹, le *mansanas* sono organizzate secondo la gerarchia "additiva" di servizi: l'unione di 5x5 isolati forma un *quartiere*, dotato di un centro sociale; l'in-

sieme di 10 x 10 isolati forma un *distretto* fornito di un mercato; ogni 20 x 20 isolati si forma un *settore urbano* attrezzato con due parchi urbani, quattro isolati di edifici pubblici o industriali e un ospedale. Infine, l'insieme urbano di 60 x 20 isolati si caratterizza per due grandi parchi suburbani, un mattatoio e un cimitero. La presenza di questi luoghi adibiti al verde rispondeva ai criteri igienisti che reclamavano spazi per lo svago e l'attività fisica in un contesto naturale. Vicino al fiume Besòs, ad Est della città antica, erano inoltre previsti un grande bosco ed il *Parco de la Catalana*.

Nelle successive modifiche del progetto⁶⁰, fra cui quella definitiva del 1861, non viene disegnata la disposizione degli edifici all'interno degli isolati, e la pianificazione si basa unicamente sull'unità di progetto proposta da Cerdà: la *mansana* di 113,3 m per lato (con alcune variazioni), dagli angoli tagliati.

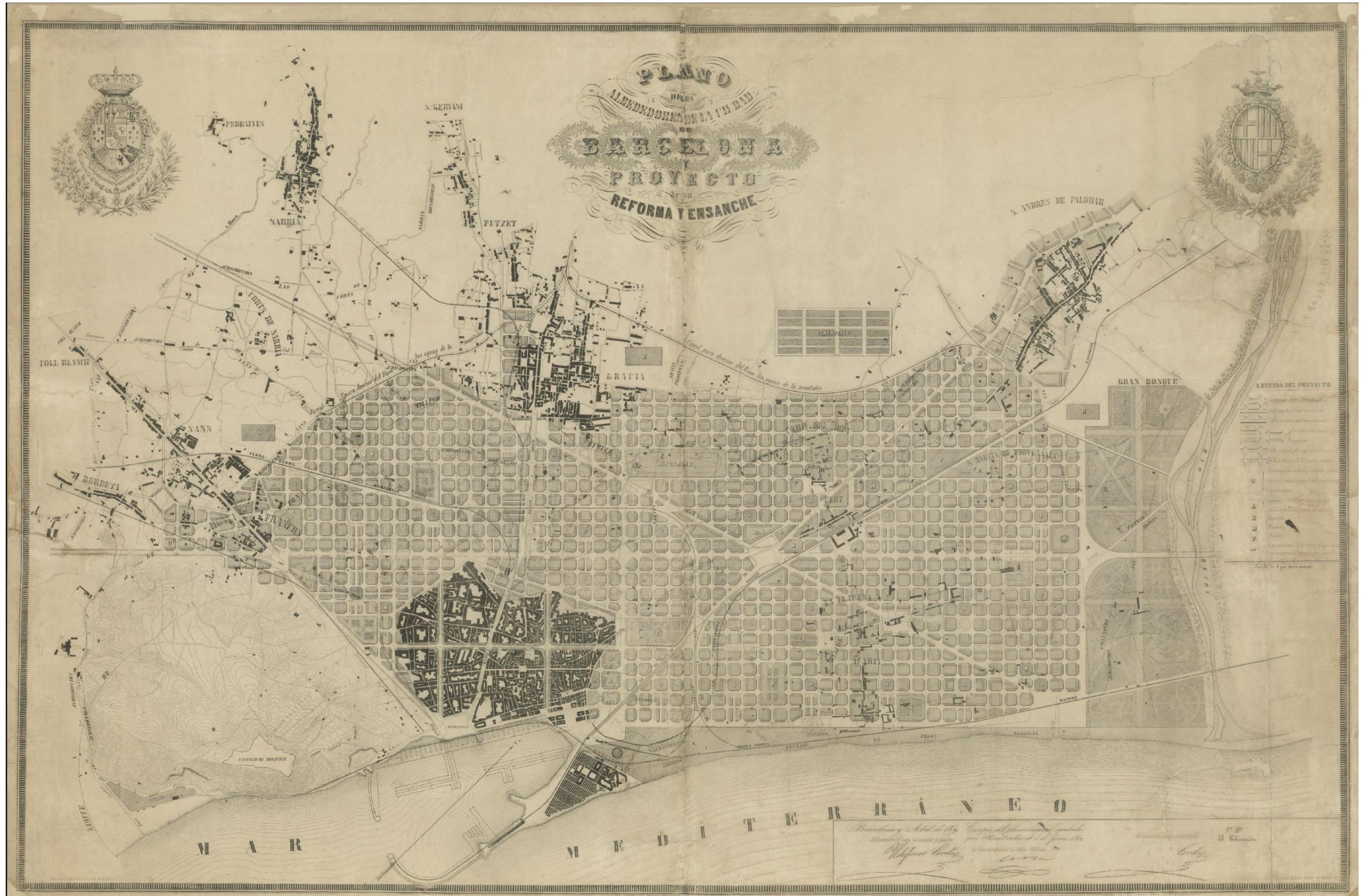
Tuttavia, i terreni agricoli del *Pla de Barcelona* avevano forme distinte da quelle delle *mansanes*, ed avevano perciò bisogno di essere lottizzati nuovamente per rispettare il disegno di Cerdà. Tale procedimento avvenne attraverso svariate modalità: talvolta era il singolo proprietario terriero che vendeva i propri possedimenti al Comune, il quale in seguito ne rivendeva porzioni di dimensione minore agli acquirenti. In ogni caso i proprietari dei terreni dovevano cedere al Comune una parte dei propri possedimenti, che sarebbe diventata terreno per le vie pubbliche, ricevendo in cambio un indennizzo stabilita dall'articolo 13 della *Ley de Ensanches* del 9 giugno 1864.

Poiché il *Plan Cerdà* non prevedeva un disegno prestabilito del *parcelario* e poiché non erano ancora state create delle norme giuridiche riguardanti la lottizzazione, le prime case vennero erette con forme svariate, ma soprattutto con profondità eccessive, tendendo

58 S. Tarragó (1994), *L'evolució de l'intervies de Cerdà*, p. 87

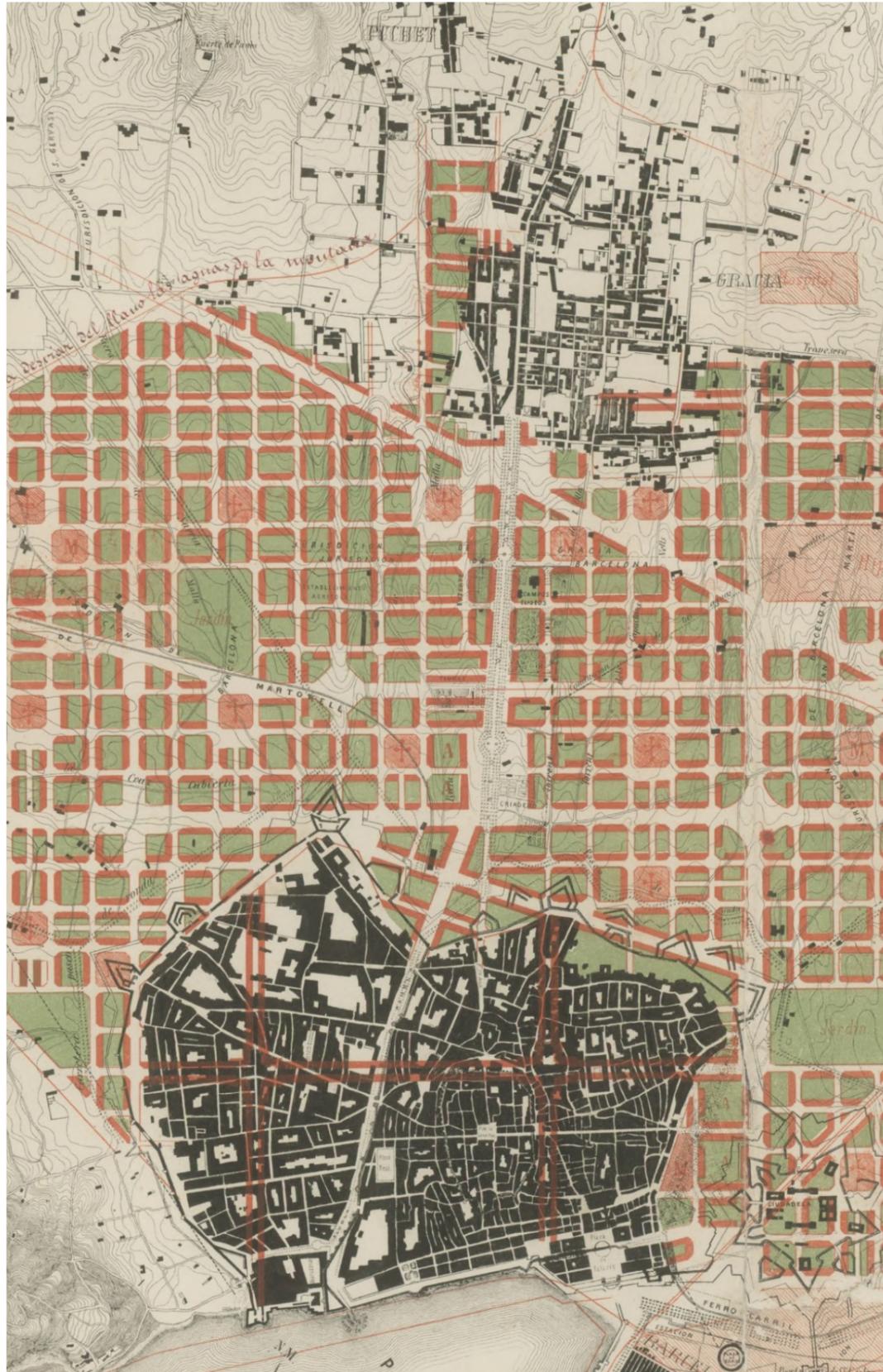
59 Per approfondimenti si rimanda a: S. Tarragó (1994), *L'evolució de l'intervies de Cerdà*, p. 82

60 Negli anni immediatamente successivi all'approvazione del progetto, si proposero diverse modifiche. Inizialmente il governo municipale cercò di costruire, sui terreni delle antiche mura, un *boulevard* ampio 60 m, ma poiché lo Stato aveva già iniziato la vendita dei terreni delle mura, la sua realizzazione non fu possibile. Nel 1861 si cercò di migliorare la congiunzione fra città vecchia e città nuova, individuando due punti importanti in questa fascia di contatto: la nuova Università di Lettere, progettata da Elies Rogent, e la Plaza Catalunya, che fu oggetto, negli anni seguenti, di numerosi progetti, fino alla sua realizzazione nel 1902.



Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche, Ildefonso Cerdà, 1859, escala 1:10 000, AHCB, C0202, 10055.

1860



Stralcio del Proyecto de Ensanche de la Ciudad de Barcelona y su puerto aprobado por el Gobierno de S. M. la Reyna, Ildefons Cerdà, 1860, escala 1:10 000, AHCB, C0202, 02947.

ad occupare lo spazio che doveva essere adibito a cortile centrale, fondamentale per la ventilazione e l'areazione nel progetto di Cerdà. Nel testo *Cuatro palabras sobre el ensanche*⁶¹ Cerdà lamenta la costruzione indiscriminata che stava avvenendo in quegli anni.

Per ovviare a questo problema, iniziarono a nascere le *Sociedad de Ensanche*: delle intermediarie che avevano l'obiettivo di materializzare il disegno di Cerdà occupandosi di interventi a grande scala. Alcune di loro si occuparono della lottizzazione di diverse *mansanas*, arrivando, in alcuni casi, ad erigere anche le edificazioni. Altre società si occupavano invece dell'urbanizzazione della pianura: aprirono le prime strade larghe 20 m ed attuarono anche sui numerosi fiumi che attraversavano la pianura, procedendo a deviarne il corso⁶². Le *Sociedades de Ensanche* vennero promosse dallo stesso Cerdà, che divenne direttore di una delle più importanti fra le società immobiliare: la *Sociedad Fomento del Ensanche*, costituitasi a Febbraio del 1863⁶³.

Il passo seguente alla rilottizzazione dei terreni era la costruzione degli edifici dell'*Ensanche*, che all'epoca avveniva per mano dei *mestres d'obres*. Abbiamo poche informazioni riguardo alla tipologia edilizia che immaginava Cerdà per il suo ampliamento, poiché le indicazioni al riguardo erano raccolte nel terzo tomo della sua *Teoria General de la Urbanización* che però è andato perso. Possiamo dedurne alcune caratteristiche dalle informazioni che ci sono arrivate dalle testimonianze dei suoi contemporanei (Nella conferenza del 1888 *Insalubridad de las viviendas en Barcelona* Garcia Fària afferma che l'intenzione di Cerdà era quella di costruire case unifamiliari fra mezzane, di scarsa altezza. Le case da lui previste dovevano avere una profondità di 20 metri, e probabilmente un'altezza di tre piani⁶⁴) e

61 Ildefons Cerdà, *Cuatro palabras sobre el Ensanche*, Barcelona, N. Ramirez, 1861

62 Miquel Corominas y Ayala, *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.167

63 La Società venne costituita il 21 febbraio 1863 e i membri sono gli stessi proprietari dei terreni fuori dalle mura. Il notaio che firma l'atto di fondazione delle società è Francisco Bellsollé i Mas.

64 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 21

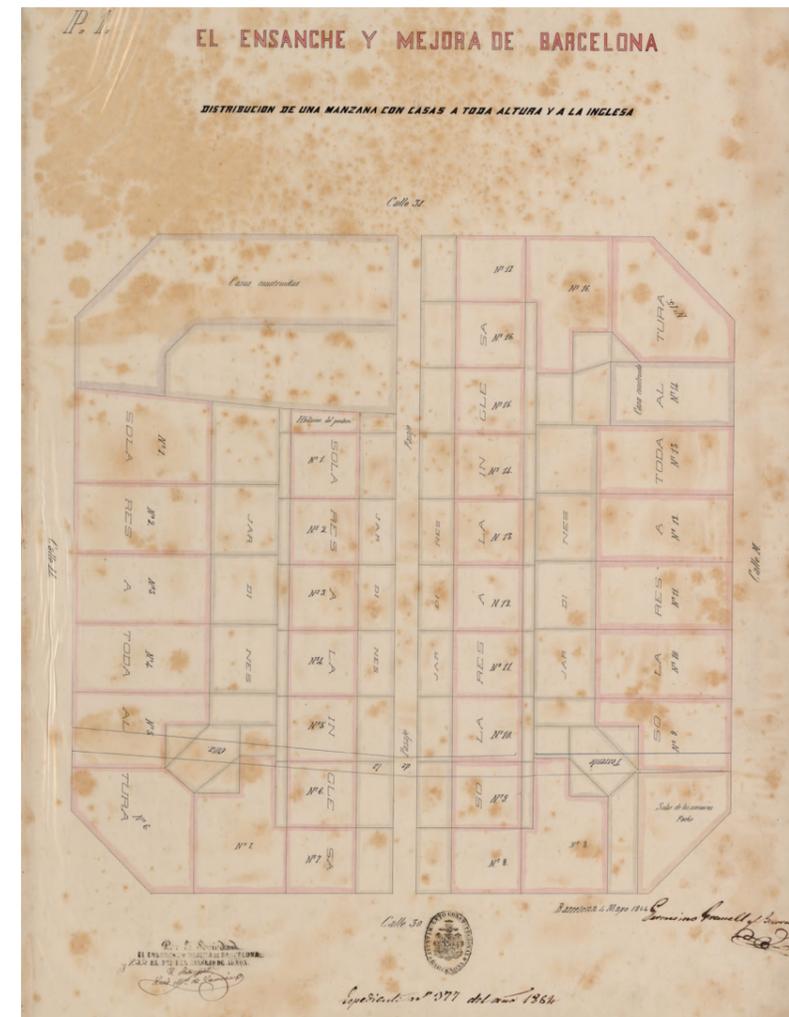
1861



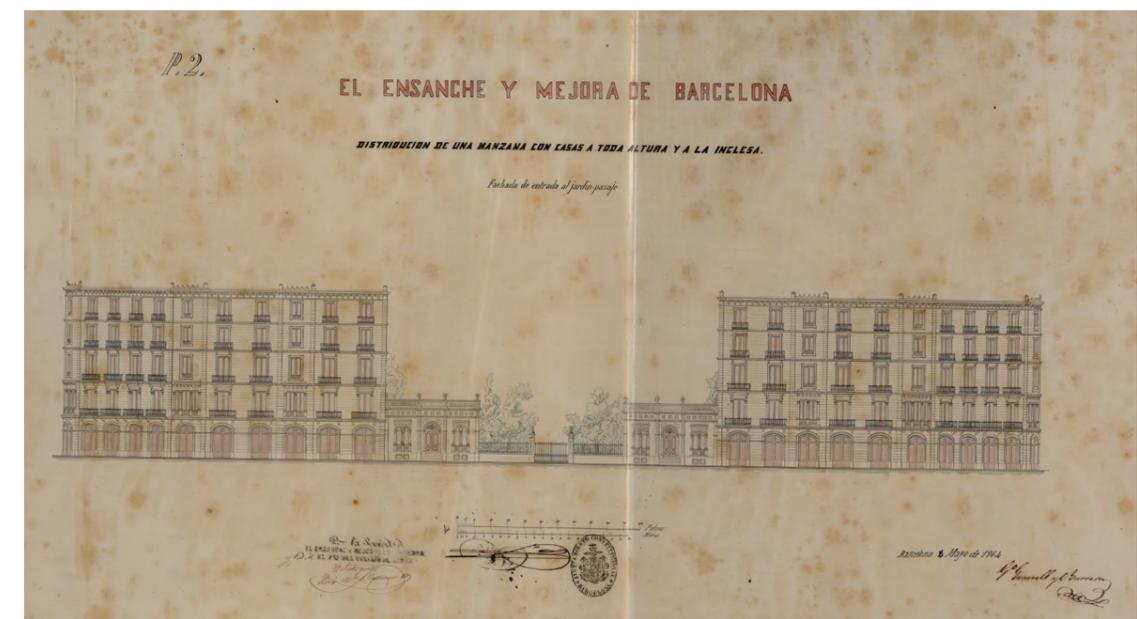
Plànol de l'Eixample amb el traçat definitiu de la xarxa viària, 1861, Ildefons Cerdà, escala 1:10 000, AHCB, AHCB3-254/5D18.

da alcune prime costruzioni edificate fedelmente al progetto di Cerdà dalle prime *Sociedades de Ensanche*. Per esempio, il progetto di edificazione della manzana LL30/31M elaborato da Jeroni Granell per la *Sociedad El Ensanche y Mejora de Barcelona*, che riscosse un grande successo. Il progetto dell'intero isolato combina il massimo sfruttamento della volumetria, con la costruzione di edifici lungo il perimetro "a tutta altezza" (l'altezza permessa al tempo era di 4 piani), e la volontà di Cerdà di mantenere, all'interno dell'isolato, uno spazio aperto per favorire la ventilazione delle case: in questo caso viene aperto un passaggio all'interno dell'isolato (l'attuale *Passatge Permanyer*) delimitato da due file di case ad un solo piano, denominate "all'inglese", che non ostacolano la vista e la ventilazione degli edifici perimetrali.

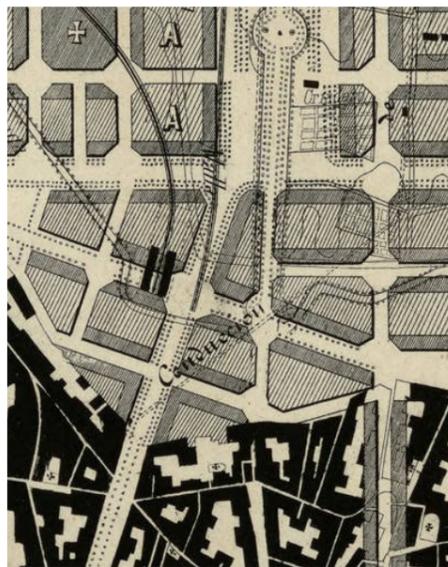
Le prime case dell'*Ensanche* si costruirono sul luogo dell'attuale *Plaça de Catalunya*, che all'epoca non aveva ancora il carattere di piazza. Il progetto originale non prevedeva uno spiazzo nel punto di congiunzione fra la "città vecchia" e la "città nuova"; l'ultimo tratto della *Rambla* ed il *Passeig de Gràcia* rimanevano collegati solamente attraverso la *Ronda*, e per lo spazio all'esterno dell'antico portal de l'Angel erano previste delle *mansanas* dalla forma irregolare. Tuttavia, nel corso del tempo, la necessità di una piazza in quello spazio si fece evidente, e attraverso i progetti di Pere Falqués, Puig i Cadafalch e Francesc Nebot, la *Plaça de Catalunya* venne progettata e lentamente costruita, in un lungo processo che va dal 1888 alla seconda decada del 1900. La *Plaça de Catalunya* divenne un importante centro del commercio e dell'attività cittadina, e si consolidò grazie alla nascita degli Hotels e dei caffè che in questa si instaurarono, fra i quali acquisisce particolare rilevanza l'Hotel Colón.



El Ensanche y Mejora de Barcelona: distribución de una manzana con casas a toda altura y a la inglesa. Calle 30. Calle 31, 1864, Jeroni F. Granell Barrera, escala 1:10 000, AHCB, C02.01, 18107 (1).



El Ensanche y Mejora de Barcelona: distribución de una manzana con casas a toda altura y a la inglesa: fachada de entrada a un jardín-pasaje, 1864, Jeroni F. Granell Barrera, escala 1:10 000, AHCB, C02.01, 18107 (2).

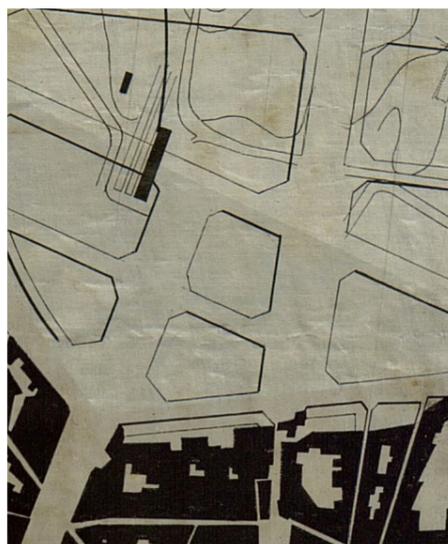


Particolare del *Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche*, scala 1:10 000, 1859, Ildefons Cerdà. AHCB, C0202, 10055.

1859

Dal *Portal de l'Angel*, l'edificazione continuò lungo il *Passeig de Gràcia*, che era l'unico asse già consolidato al momento della costruzione dell'ampliamento. La sua presenza previa e la sua importanza storica fecero sì che Cerdà facesse diverse modifiche al suo progetto per riuscire a integrare definitivamente il *passeig* con la sua inclinazione originale di 4° rispetto alle direttrici che collegano mare e montagna⁶⁵. Con questo gesto, Cerdà dimostrò che il *Passeig de Gràcia* era una preesistenza importante nel definire la nuova città, alla stregua delle direttrici naturali che definiscono le caratteristiche della piana.

65 Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, p.89



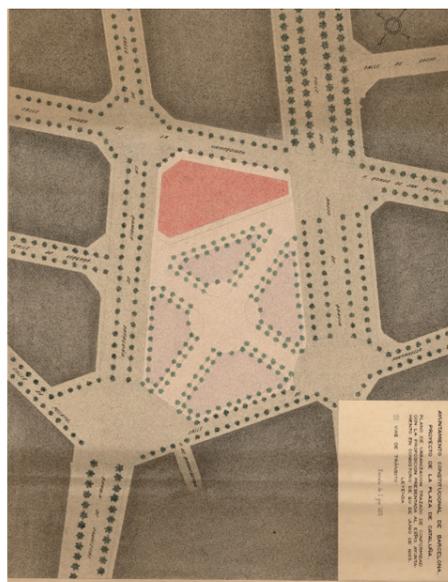
Particolare del *Plànol de l'Eixample amb el traçat definitiu de la xarxa viària*, scala 1:10 000, 1861, Ildefons Cerdà. AHCB, AHCB3-254/5D18.

1861

2.4 Il ruolo del *Passeig de Gràcia*

Il *Passeig de Gràcia*, si configurerà come uno dei più importanti assi verticali dell'ampliamento⁶⁶, insieme al *Passeig de Sant Joan*. Il *Passeig de Gràcia*, diventato un "*passeig saló*" a partire dagli interventi di rimodellazione e infrastrutturazione di inizio 1800, si consoliderà, con il tempo, come la via di maggior prestigio della città: il luogo in cui si stanzeranno le attività più interessanti e gli edifici rappresentativi⁶⁷.

66 Per approfondimenti si rimanda a: L. Permanyer, *Biografia del Passeig de Gràcia*, Edicions la campana, Barcelona, 1994.



Particolare del *Proyecto de la Plaza de Cataluña*, scala 1:10 000, 1895, Pere Falqués Urpi. AHCB, C02.03, 10196.

1895

Il viale collega la città di Barcellona alla cittadina di Gràcia: la più importante "città satellite" della *ciudad condal*. La comunicazione costante fra i due nuclei urbani avveniva, fin dal medioevo, solamente attraverso questa via, che attraversava la florida campagna del *Pla de Barcelona*. Tale collegamento diretto fra le due città esisteva da moltissimo tempo: in origine aveva la forma di un sentiero che dal *Portal de l'Angel*, situato a Nord della città di Barcellona cinta dalle mura, portava ai monti della *Serra de Col-*

67 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, pp. 291-293

68 L. Permanyer, *Biografia del Passeig de Gràcia*, Edicions la campana, Barcelona, 1994, p. 11

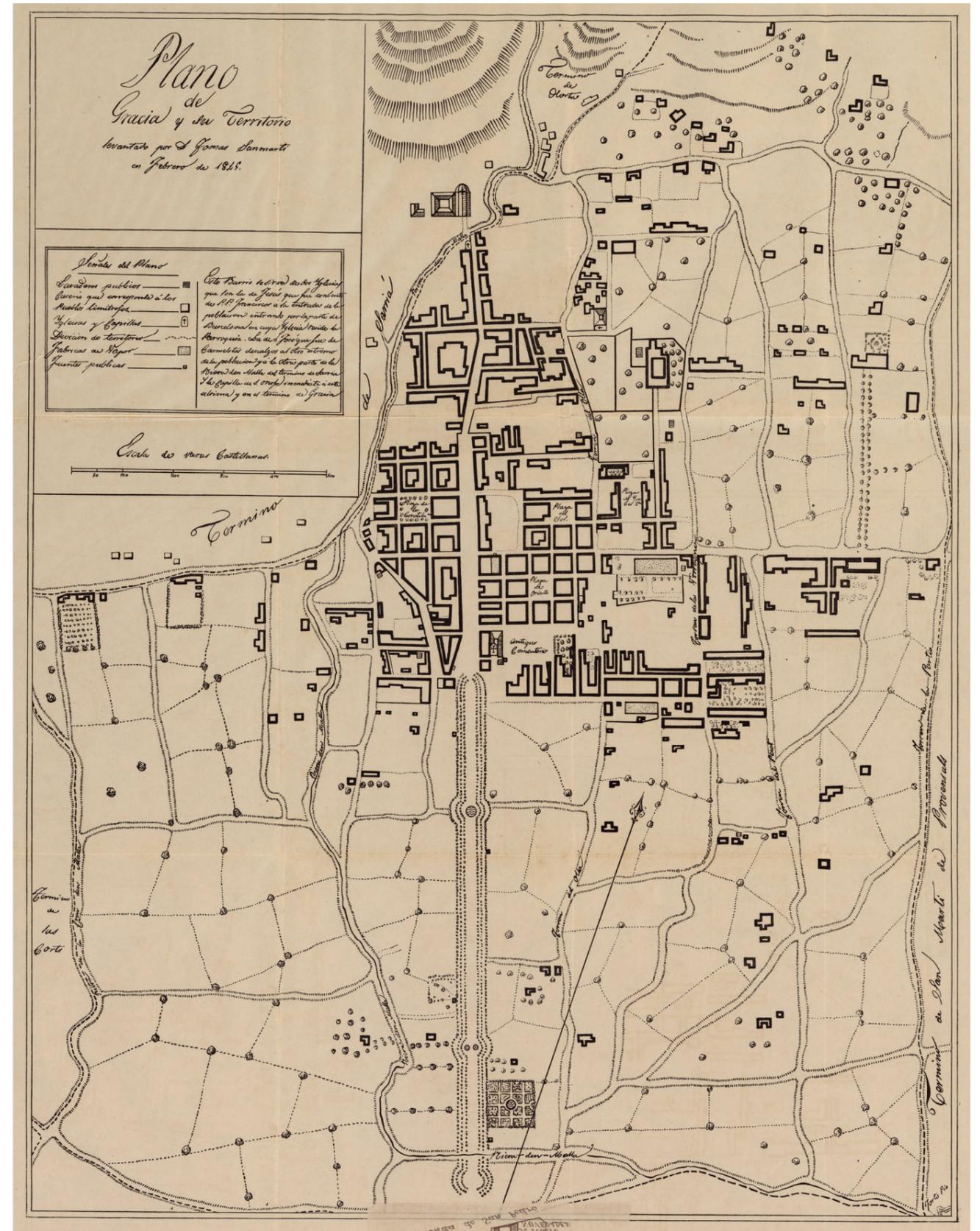
Iserola e a San Cugat. Inizialmente prese il nome di *Camino de Jesús* perché era presente lungo questa via, dal 1427, il *Convent de Jesús*, a metà strada fra Barcellona e Gràcia⁶⁸, con cui i cittadini barcellonaesi avevano una relazione stretta poiché il cimitero del convento era “pubblico” e veniva usato per seppellire le vittime delle numerose epidemie. Inoltre, fra le due città intercorreva un importante flusso commerciale, che contribuì alla progressiva definizione e consolidazione dell’itinerario nei primi decenni dell’800.

Nel 1821 il capitano generale Pedro de Villacampa prese la decisione di rendere quello che fino ad allora era stato chiamato *Camino de Jesús* una vera e propria strada, ed il progetto venne messo in atto da Ramon Plana, che prevede una strutturazione del viale su diverse corsie per permettere il transito di pedoni e di carrozze. L’allestimento del viale venne completato nel 1827, potendo essere aperto al pubblico il 24 maggio dello stesso anno. La strada, ampia 42 metri, venne divisa, da sei filari di alberi, in cinque corsie. Lo spazio centrale, ampio 12,5 m (15 varas) era riservato ai passanti. Ai due lati dell’ampia corsia centrale, vi erano due carreggiate a senso unico, di circa 6,3m ciascuna (7,5 varas), destinate alle vetture. Completavano la strada due sezioni destinate al traffico pedonale, ai due estremi del viale, ampie 7 m ciascuna (8,5 varas)⁶⁹.

69 L. Permanyer (1994), *Biografia del Passeig de Gràcia*, p. 16

Quest’organizzazione in cinque corsie, alternate in tal modo, divenne fondamentale per il successo che acquisirà il *Passeig de Gràcia* all’interno della classe borghese, poiché permetteva che un flusso ininterrotto di carrozze sfilasse ai due lati del viale centrale. In questo modo i proprietari delle vetture potevano essere ammirati da entrambi i lati mentre sfoggiavano il proprio mezzo di trasporto. L’ampiezza del viale predisponne le condizioni adeguate per questo spettacolo, perché vi era spazio sufficiente per permet-

1845



Plano de Gracia y de su territorio, febbraio 1845, D. Tomas Sanmarti. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, RL.1710_f1am1a.

tere la compresenza di varie carrozze allo stesso tempo, le quali potevano sfilare nelle due direzioni, andando e tornando lungo le carreggiate. Un corteo del genere non era pensabile in nessun altro punto della città antica, perché si sarebbe prodotto un collasso.

70 L. Permanyer (1994), *Biografia del Passeig de Gràcia*, p. 77

La grandezza della corsia centrale era un'attrazione alla quale nessuno poteva o voleva voltare le spalle⁷⁰

Tuttavia a inizi del 1800, nonostante fosse ben progettato, ombreggiato e dotato di una serie di fontane, offrendo un'opportunità di sfogo durante il tempo libero ai cittadini che vivevano soffocati all'interno delle mura, inizialmente il *Passeig de Gràcia* non godette di un grande afflusso di visitatori, come invece avverrà in seguito. La sua scarsa frequentazione era dovuta a diversi fattori: la mancanza di attrazioni, lungo la via, che offrirono un'occasione di svago ai suoi visitatori, e di spazi in cui poter sostare per spezzare la passeggiata. In secondo luogo esso si trovava al di fuori delle mura, il che significava che i suoi frequentatori dovevano rientrare in città prima che facesse buio, poiché le porte venivano chiuse al tramonto.

La situazione cambiò quando vennero creati, lungo il viale, giardini e installazioni per il "loisir"⁷¹. Nel 1840 si aprì il *Criadero*, ovvero il "vivaio" al lato del quale si installò un caffè, che prese il nome, nel 1863, di *Café cantant Jardín de las Delicias*.

A qualche isolato di distanza, verso Gràcia, nacquero i *Jardins de Tivoli* nel 1848⁷², in cui venne costruito nel 1851 il teatro Tivoli: una struttura dal carattere provvisorio, che veniva aperta nelle belle stagioni e smontata in quelle fredde (poiché era ancora in vigore la proibizione di costruire nella zona esterna alle mura per volere militare).

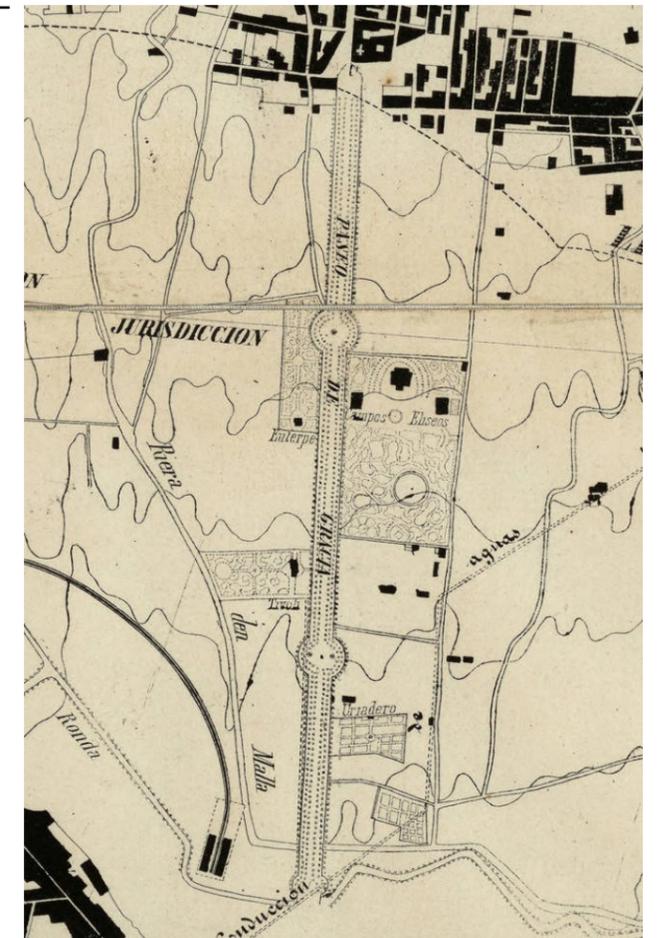
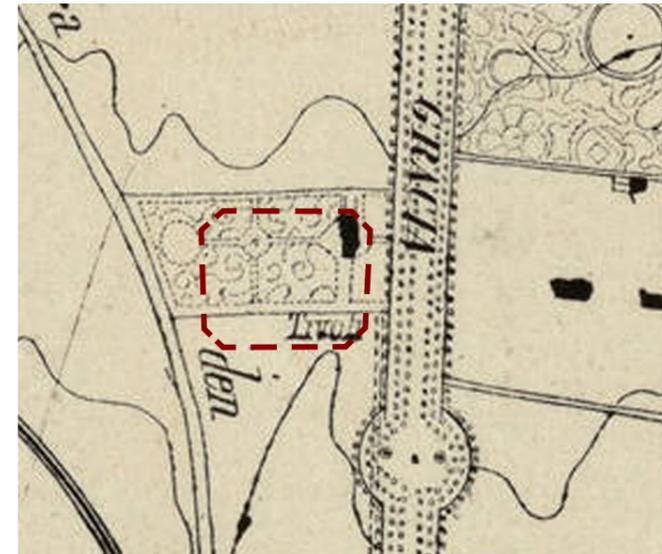
Il terreno dei *Jardins de Tivoli* è quello corrispondente all'isolato

71 Per approfondimenti si rimanda a: L. Permanyer (1994), *Biografia del Passeig de Gràcia*.

72 Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, p.71

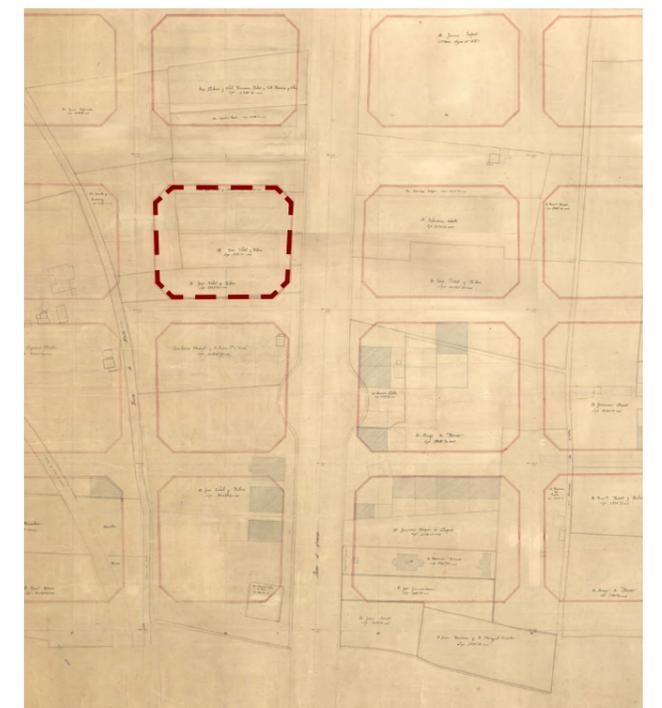
1855

Dettagli del *Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona*, 1855, Ildefons Cerdà, ICGC, Collección de la Cartoteca, RM.267959.



1860-63

Dettagli del *Plano particulario. Hoja nº XI: 17 K/N 27*, 1860-65, Ildefons Cerdà, AHCB, AHCB3-254/5D18.



73 L. Permanyer (1994), *Biografía del Paseig de Gràcia*, p. 25

L 28/29 LL del *Plan Cerdà*, ovvero l'*isolato della discordia*.

Il primo proprietario dei terreni ove nacquero i *Jardins de Tivoli* a cui si riesce a risalire fu Bernard Augustí de las Casas⁷³, che ne rimase in possesso fino al 1859, anno in cui li vendette (in quattro rate, a partire dal 18 Marzo) a José Vidal i Ribas, proprietario di diversi appezzamenti agricoli del Pla de Barcelona. Nel *plano particulario* di Ildefons Cerdà, redatto fra il 1860 ed il 1865, vediamo infatti comparire il nome *Don José Vidal i Ribas* sugli appezzamenti di terreno ove stavano i *Jardins de Tivoli*.

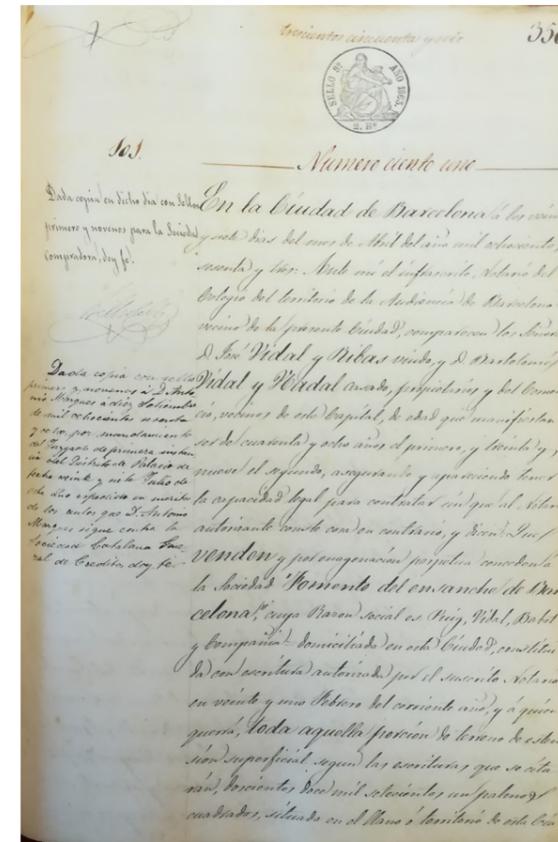
Grazie alla ricerca nell'*Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona*, ho potuto constatare che il nuovo proprietario, José Vidal, vendette tali terreni alla *Sociedad Fomento del Ensanche* il 27 aprile 1863. La società, a partire dal 1863, procedette alla vendita di piccoli parti della proprietà, senza farne una parcellazione globale unitaria, ad acquirenti privati, i quali costruirono le prime case affindando i progetti ai *mestres d'obra* dell'epoca. La prima casa venne incaricata a Joaquin Sitjas nel 1864 e venne chiamata *Casa Rocamora*, di cui l'attuale *Casa Lleó Morera* ne è la ristrutturazione.

Nel 1874-75, con la progressiva occupazione dell'isolato da parte delle nuove case, il teatro Tivoli venne spostato nella sua ubicazione attuale, sul *Carrer de Casp*. Le altre case costruite da privati sull'isolato L28/29 LL, attraverso una serie di trasformazioni e di passaggi di proprietà, portarono alla nascita dell'*isolato della discordia*.

Successivamente all'apertura del *Jardin de Tivoli*, il *Passeig de Gràcia* si abbellì di ulteriori parchi: nel 1853 vennero inaugurati i *Campi Elisi*: giardini dal carattere di parco ricreativo, ispirato ad una tipologia che esisteva anche in altre città europee e progettato dall'architetto Oriol Mestres su modello dei giardini francesi.

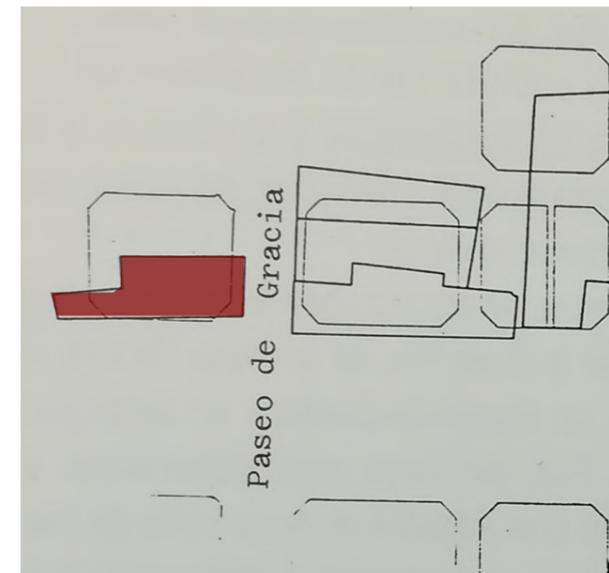
Il musicista e direttore d'orchestra Anselm Clavé fon-

1859-1863

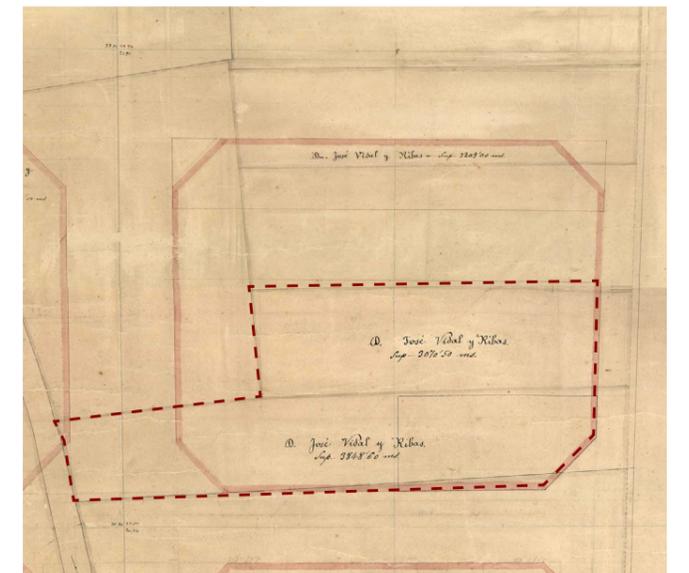


Scrittura notarile n.101 del 27 Aprile 1863, Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), Francesc Belsollet i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/18].

<<En la ciudad de Barcelona a los veinte y siete días del mes de Abril del año mil ochocientos y sesenta y tres: Ante mí, el infrascrito Notario del Colegio del territorio de la Audiencia de Barcelona vecino de la presente Ciudad, comparecen los Señores D. José Vidal y Ribas viudo, y D. Bartolomé Vidal y Nadal casado, propietarios y del comercio, vecinos de esta Capital, de edad... [...] dicen que venden y por enagenación perpetua conceden a la Sociedad Fomento del Ensanche de Barcelona [...] toda aquella porción de terreno de estención superficial según las escrituras que se citará, doscientos doce mil setecientos un palmos cuadrados, situado en el llano o territorio de esta Ciudad, a la parte de occidente y linda a Oriente con el Paseo de Gràcia a mediodía con terreno de los señores S. José Maria Serra, D. Fernando Puig y D. Isidoro Pons y Roura; a poniente con la Riera den Malla y con tierra de Isidro Gran y al norte con territorio de D. Juan Manuel Bofill y D. Miguel Martorell. Pertenece a los Señores Vidal otorgantes el terreno que venden por haberlo adquirido mediante cuatro distintas escrituras a su favor otorgadas, autorizadas estas y las demás que se calendarán por le suscrito notario y registradas todas en la antigua Contaduría de hipoteca de esta Ciudad y son los siguientes: La primera, de venta perpetua otorgada, por los consortes D. Bernardo Augustín de las Casas y Doña Bora Berguer en diez y ocho 18 Marzo de mil ochocientos cincuenta y nueve [...]>>

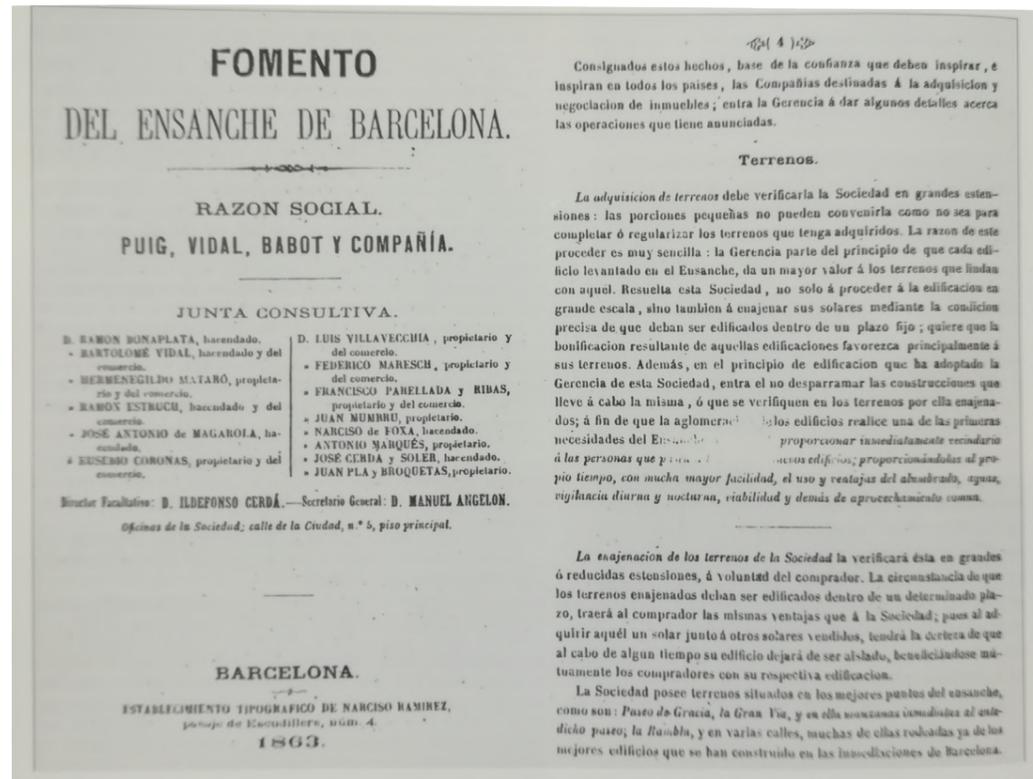


Dettaglio dello schema *Terrenos adquiridos por la Sociedad (Fomento del Ensanche) en relación con la trama Cerdà*, Publicado in Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, p.204.



Dettaglio del *Plano particulario*. Hoja n° XI: 17 K/N 27, 1860-65, Ildefons Cerdà, AHCB, AHCB3-254/5D18. Sono contornati i terreni venduti da Vidal i Ribas alla Sociedad Fomento del Ensanche.

1863



Prima pagina del libretto divulgativo della Sociedad Fomento del Ensanche, costituita il 20 febbraio 1863, 1860-65. Pubblicato in Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, p.212.

1864-1870



Dettagli del *Plano de Ensanche de la ciudad de Barcelona [Secció superior; fins a la via de Reforma]*, 1860-70, Autore sconosciuto. AHCB, C02.03, 02987.

dò, il luglio 1857⁷⁴: i *Jardins de Euterpe*. Gli ultimi giardini ad essere inaugurati furono quelli del *Prado Catalàn*, aperti nel 1863 e chiusi nel 1877, a causa dell'avvento del boom delle costruzioni e della speculazione edilizia.

Grazie all'attrazione creata dai giardini, Il *Passeig de Gràcia* si configurò in quegli anni come luogo di svago, turismo ed allegria, diventando un'ambita meta di passeggio, caratteristica che conserverà anche quando diventerà una via residenziale e perderà il carattere di spazio per il tempo libero. Racconta Lluís Permanyer⁷⁵, raccogliendo la testimonianza di Robert Robert, cronista del giornale *Un tros de paper*, che durante le giornate abituali una folla di barcellonesi aveva l'abitudine di andare a passare qualche ora d'ozio ai giardini e teatri del *Passeig de Gràcia*, ma che nei giorni di festa la convergenza di gente in quei luoghi era ancora più spettacolare:

Musica al Prado, musica al Criadero, musica al Tivoli, musica ai Campi Elisi, musica a Euterpe! [...] Tutti i teatri pieni, tutti i bus pieni, il viale pieno, le panchine piene; il treno completamente pieno, senza mai fermarsi⁷⁶.

A partire dall'approvazione del progetto di Cerdà, la via cessò di essere un percorso esterno per diventare parte della città, acquisendo un ruolo sempre più importante. Tuttavia la "febbre della costruzione" che imperversò a partire dagli anni '70 dell'800, superata la crisi del 1866, fece sì che la fascia intorno al *Passeig de Gràcia* venisse completamente edificata, provocando la sparizione dei giardini.

Il *Passeig de Gràcia* fu uno dei primi luoghi dello spazio extra moenia su cui ricadde l'interesse dei compratori dei terreni, fra i quali le *Sociedad de Ensanche*, poiché, rispet-

74 L. Permanyer (1994), *Biografía del Passeig de Gràcia*, p.34

75 L. Permanyer (1994), *Biografía del Passeig de Gràcia*, p. 37

76 R. Robert, *Lo Passeig de Gràcia* in *Lo tros de Paper*, n° 21, 8 ottobre 1865, Impr. de Joan Oliveres Barcelona, p. 1.

77 Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Sueño, técnica e iniciativa*, p.69

to al resto della pianura che si trovava in una situazione rurale, esso era già consolidato ed urbanizzato. Nel 1853 le corsie centrali vennero ricoperte con macadàm, per aiutare il passaggio delle carrozze, e lo stesso anno si installarono dei lampioni a gas⁷⁷. Il viale venne progressivamente migliorato e dotato di servizi, che contribuirono all'aumento della sua frequentazione.

A partire dal permesso per iniziare le costruzioni, concesso con il real decreto del 31 di maggio 1860, il *Passeig de Gràcia* fu oggetto delle prime edificazioni, che nacquero sotto forma di *palazzetto* isolato, per iniziativa di singoli proprietari, che privilegiavano le parcelle situate negli angoli degli isolati. Tali case unifamiliari solevano essere strutturate nel seguente modo: seminterato, mezzanino, due piani superiori, torrione, e giardino sul retro.

Tuttavia, dopo la prima fase costruttiva, l'immagine della città a bassa densità crollò di fronte alla speculazione edilizia: i nuovi proprietari cominciarono ad edificare quasi l'intera superficie degli isolati per ottenere un maggior profitto dal suolo, imponendo la loro visione borghese della città sulla città egualitaria pensata da Cerdà. La superficie edificata all'interno dell'isolato raggiunse i $\frac{3}{4}$ della superficie totale, a differenza del progetto iniziale che la limitava ad un terzo, inoltre gli spazi dei cortili ai piani terra, inizialmente adibiti al verde, vennero usati per costruirvi magazzini e uffici. L'altezza degli immobili, prevista di 16 metri, passò ad essere di 24 metri e poi di 27 metri⁷⁸ e le case iniziarono ad essere costruite come *case d'affitto* con facciate allineate, assenza di giardino, piano terra adibito ad attività commerciali, residenza dei proprietari nel piano nobile, piani superiori destinati all'affitto e tetto praticabile.

Nel secolo XX la speculazione diventò sempre più inten-

78 A. Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p. 24

sa: la zona dell'*Ensanche* vedrà gli originari appartamenti signorili trasformarsi in uffici o in sedi di grandi ditte; sparirà progressivamente il commercio al minuto e i parcheggi ruberanno spazio ai marciapiedi. Aggiunge Manuel de Solà Morales, "le banche sono d'appertutto, con il loro sguardo di ghiaccio, di vetrine vuote, metalliche, di lusso"⁷⁹.

Vi è dunque un'enorme differenza fra il tessuto edilizio progettato da Cerdà e quello che realmente venne costruito a partire dagli anni '70 dell'800, sotto la guida della speculazione edilizia. Anche l'insieme dei parchi e delle diverse infrastrutture urbane previste nel progetto non venne rispettato.

Per la sua popolarità e per la sua dotazione di infrastrutture già consolidate, il *Passeig de Gràcia* divenne, nell'800, l'asse in cui si concentrò la speculazione più intensiva, ma anche quello in cui si sprigionò la maggiore creatività. Nel 1872 si introdusse la prima linea di tram a Barcellona, i quali circolavano nel centro del *Passeig de Gràcia* e collegavano il *Pla de la Boqueria* e la *Travessera*⁸⁰, ed il *passeig*, da luogo per lo svago ed il tempo libero, divenne gradualmente l'asse residenziale prediletto dalla borghesia catalana, in cui sfilare e sfoggiare la propria bellezza, in cui poter "guardare ed essere guardati": la miglior vetrina della *dreta de l'eixample*⁸¹.

Il nucleo borghese si spostò dalla città antica nel cuore dell'*Ensanche*, attirato dalla qualità dei nuovi spazi urbani, garanti di una migliore qualità di vita. Grazie alla presenza della borghesia nella zona compresa fra il *carrer de Aribau* e il *Passeig de Sant Joan*, e fra le *Rondas* fino alla *Diagonal*, attorno al *Passeig de Gràcia* si formò uno spazio urbano privilegiato per quanto riguarda il patrimonio artistico e architettonico: "*El Quadrat d'Or*"⁸².

Diventò una pratica abituale all'epoca, per i borghesi, com-

79 M. de Solà-Morales (2008), *Deu lliçons sobre Barcelona*, pp. 297-299

80 L. Permanyer (1994), *Biografia del Passeig de Gràcia*, p. 50

81 L. Permanyer (1994), *Biografia del Passeig de Gràcia*, p.57

82 A. G. Espuche, *El quadrat d'or, 150 casas en el centro de la Barcelona modernista*, Tipografia Empòrium, S.A., Barcelona, 1990, p. 7

prare una *casa d'affitto*, ristrutturarla parzialmente o abatterla completamente, installandosi poi al piano principale ed affittando i piani superiori⁸³, apportando sempre una nobilitazione della facciata incaricata ai migliori architetti dell'epoca. Quest'ultimo divenne un passo fondamentale e necessario per poter abitare su *Passeig de Gràcia*: era cominciato il gioco del distinguersi dai vicini e la competizione arrivava a estremi imprevedibili.

Il Modernismo, che vedrà la propria fioritura a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, diventò il linguaggio attraverso cui gli esponenti della borghesia, in collaborazione con i loro fidati architetti, faranno sfoggio della propria personalità e della propria ricchezza.

In questa nuova città colonizzata in fretta dalla borghesia ebbe luogo l'esplosione di una delle più importanti correnti architettoniche nella storia della Catalogna: il *Modernisme*, che, sulla scacchiera regolare ed uniforme predisposta da Cerdà, farà nascere gli edifici più imprevedibili ed originali.

3.1 La componente internazionale

84 Per approfondimenti si rimanda a: J.F. Ràfols (1949), *Modernismo y modernistas*; Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*; Oriol Bohigas (1968), *Arquitectura Modernista*; André Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*; Ignasi de Solà-Morales Rubió (1992), *Arquitectura modernista: fin de siglo en Barcelona*.

Il Modernismo⁸⁴ fu una corrente architettonica nata negli ultimi decenni dell'800 in Catalogna, che ebbe come principali esponenti Antoni Gaudí i Cornet, Lluís Domènech i Montaner e Josep Puig i Cadafalch. Nato grazie alla combinazione degli influssi europei e dell'iniziativa catalana, il Modernismo cercò di rispondere alla crisi artistica che si stava sviluppando a seguito del processo di industrializzazione e della ricerca di una nuova architettura di stato.

Barcellona, durante l'800, era diventata una città dal vivo fermento culturale grazie alla velocizzazione dei trasporti e alla diffusione di riviste e di libri stranieri, che favorirono la circolazione delle idee. Ruben Dario la definiva una “finestra aperta alla luce universale⁸⁵”. I precursori del Modernismo catalano furono infatti alcuni architetti e pensatori stranieri che cercarono di sviluppare un'opinione propria riguardo al grande cambiamento che stava vivendo la civiltà dell'800: l'industrializzazione.

L'architetto di oggi si trova nella complicata civiltà moderna caratterizzata da un'infinità di necessità artistiche da soddisfare e con infiniti mezzi per risolverle⁸⁶.

La reazione di fronte ai nuovi sconfinati orizzonti aperti dallo sviluppo industriale fu duplice: ci fu chi, fra i progettisti, volle accettare e sperimentare i nuovi sistemi costruttivi, e chi invece li rifiutò, rifugiandosi nelle tecniche già consolidate appartenenti alla tradizione. Il francese Viollet-Le-Duc, che divenne uno dei riferimenti principali per gli architetti di fine '800, sosteneva che l'architettura aveva bisogno di fare un passo avanti, apprendere dal passato con un approccio critico e diventare rappresentativa

85 Ruben Dario, *Viajes y crónicas* in *Obras completas*, Vol. III, Editorial La Casa del Libro, Madrid, 1950, p.39

86 Lluís Domènech i Montaner, *En Busca de una arquitectura nacional* in *La Renaixença*, 1878, p.10

dell'epoca moderna. Egli incoraggiò, nelle sue *Entretiens* (1863-1872), l'utilizzo del ferro sia in campo strutturale che in quello ornamentale. Incentivò l'impiego dei materiali moderni e l'esteriorizzazione della struttura, da cui, secondo lui, sarebbe emersa l'architettura moderna⁸⁷ e promosse lo studio del gotico, inteso come esempio di architettura razionale. Di tutt'altra convinzione, John Ruskin, altro importante personaggio di riferimento, diffondeva un'idea romantica e idealizzata del Medioevo e diffidava dal cercare nuove soluzioni architettoniche, poiché secondo lui l'architettura aveva già raggiunto la perfezione nel passato. Nel suo saggio *Le Sette Lampade dell'Architettura* (1849), Ruskin esprime la sua totale fedeltà ai materiali tradizionali, quali legno, pietra e creta, che dovevano essere impiegati nella struttura come nell'architettura antica, limitando l'uso del ferro “come legamento, ma non come supporto” altrimenti la costruzione “cessa di essere vera architettura”⁸⁸. Con spirito nostalgico, esaltava l'architettura gotica come esempio di stile di vita: rappresentava l'ideale etico di una società cooperativa in cui il lavoro era corporativo e manuale. Ruskin esprimeva, con la sua nostalgia, un aspetto critico dell'industrializzazione: la sparizione dell'artigianato a favore della produzione meccanizzata e di massa, che aveva tolto vitalità e dolcezza all'atto di lavorare.

Il lavoro a macchina modificò il rapporto fra uomo e oggetto: la produzione standardizzata di oggetti fra loro indistinguibili portò alla decadenza del valore del bene e alla spersonalizzazione dell'individuo, ridotto ad un semplice ingranaggio nel grande meccanismo industriale.

Nella seconda metà del XIX secolo, sulla scia di Ruskin, William Morris cercò di far evolvere una cultura autentica al posto

87 William J.R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon Press Limited, London, 1982, Edizione italiana del 2006, p.24

88 John Ruskin, *Le sette lampade dell'Architettura*, Jaca Books, Milano, 1981, p.77

89 William J.R. Curtis (1982), *L'architettura moderna dal 1900*, p.22

90 Nikolaus Pevsner, *Los origenes de la arquitectura y del diseño modernos*, Ediciones Destino S.A., Barcelona, 1992, p.21

degli aspetti brutali della produzione di massa⁸⁹, invocando una ripresa dell'artigianato ed una reintegrazione di Arte e funzionalità. Il movimento di cui Morris fu il progenitore, l'Arts and Crafts, voleva combinare la fabbricazione industriale con l'Arte, cercando il modo di unire la libera creatività dell'artista con la progettazione tecnica del prodotto industriale. Le idee di Morris misero l'accento sulla coscienza sociale come priorità dell'artista, e sulla necessità di creare oggetti onesti⁹⁰, contemporaneamente utili e belli sia per il cliente che per l'artefice, il quale avrebbe riscoperto il piacere del lavoro attraverso la pratica dell'artigianato. Le sperimentazioni di Morris portarono, tuttavia, alla creazione di oggetti cari e certamente non accessibili a tutti, come lo erano invece gli oggetti della produzione di massa che condannava. Ciò nonostante infuse nei giovani artisti l'interesse per le arti decorative ed una coscienza sociale che rimasero vivi per tutto il secolo.

Un'ulteriore conseguenza degli stravolgimenti tecnologici, urbanistici, e sociopolitici avvenuti a cavallo del secolo XIX fu la crisi identitaria degli stati europei, che si concretizzò in un sentimento romantico diffuso in tutta Europa. La Rivoluzione francese aveva inneggiato alla *patria* e alla *libertà* ed aveva aperto un dibattito sul concetto di "patria" e di "nazione". Nella ricerca del significato di "patria", il periodo medioevale venne identificato, dai romantici, come il momento storico in cui furono gettate le fondamenta dell'identità nazionale. Questa convinzione ebbe come conseguenza, in architettura, un ampio uso di riferimenti al passato e di imitazioni *storiciste*, che spesso erano prive di un autentico contributo innovativo e non si adattavano alle necessità dei nuovi tempi.

Tuttavia, se l'architettura classicista non era più rappresentativa dei nuovi tempi e quella storicista mancava di originalità pro-

pria, agli occhi delle nuove generazioni di architetti si poneva il dubbio: quali sarebbero state le forme della nuova architettura?

Le idee di Le-Duc, Ruskin e Morris, il sentimento nazionalista, e la nuova sensibilità verso la Natura emersa dai movimenti filosofici e letterari romantici vennero assorbiti dai progettisti di fine '800, che li rielaborarono forgiando una sintesi inedita. La nuova espressione architettonica ricercò la bellezza nelle forme sinuose, esplorò la potenzialità dei nuovi materiali industriali e al contempo diede importanza all'artigianato e alle tecniche manuali. Venne chiamata, in Belgio, "*Art Nouveau*"⁹¹, ovvero "arte nuova", poiché rappresentava un taglio drastico con il classicismo ed uno spostamento della sensibilità da temi monumentali a nuove forme organiche ispirate alla Natura. Successivamente il termine venne adottato per abbracciare un ampio ventaglio di espressioni che variano a seconda dell'area geografica⁹² e dell'inventiva dell'autore, ma accomunate dalla volontà di rottura con il passato, e dal desiderio di creare una nuova architettura autentica per il presente. In Germania lo *Jugendstil* si distinse per un particolare studio delle arti applicate; a Vienna il *Sezessionstil* si caratterizzò per la sobrietà e la geometria dei volumi; in Italia il *Liberty* si manifestò con un espressivo decorativismo florale. In Spagna l'*Art Nouveau* non ebbe un forte radicamento, se non per il caso eccezionale della Catalogna, in cui sbocciò un'architettura finisecolare entusiasta ed originale, chiamata *Modernismo* (in catalano *Modernisme*), avente molti principi in comune con l'Art Nouveau, ma con la particolarità di voler esprimere il *Genius loci* della Catalogna.

91 Per approfondimenti si rimanda a: William J.R. Curtis (1982), *L'architettura moderna dal 1900*; Nikolaus Pevsner (1992), *Los origenes de la arquitectura y del diseño modernos*.

92 In Belgio ed in Francia l'architettura di fine '800 assunse il nome di *Art Nouveau*; in Italia si chiamò *stile Liberty*; in Austria *Sezession*; in Germania e in Svizzera *Jugendstil* e *Modern Style* in Gran Bretagna. Tuttavia, come sottolinea R. Curtis, non bisogna dimenticare che le definizioni non sono altro che un'astrazione storica: una fase stilistica definita come un'ampia base di motivi condivisi dalla quale può emergere una grande varietà di stili personali.

3.2 La componente catalana

La specificità di questo fenomeno architettonico si deve al fatto che la Catalogna era, al tempo, l'unica regione della penisola iberica ad aver vissuto un effettivo sviluppo industriale, avendo iniziato il processo di crescita manifatturiera a partire dal 1750, in contemporanea con l'Inghilterra. La nascita del movimento si deve alla compresenza dell'originalità degli autori catalani, che sperimentarono i limiti della propria fantasia nelle opere architettoniche, e dell'imprenditorialità delle classi dirigenti che avevano bisogno degli architetti per materializzare il proprio desiderio di ostentazione. La borghesia catalana ebbe un ruolo fondamentale nella fioritura del movimento architettonico, poiché approfittò della disponibilità di un enorme spazio nella pianura di Barcellona, ridisegnato dal progetto di Ildefons Cerdà, per costruire ex-novo le proprie residenze, finanziando le più audaci espressioni architettoniche per fare sfoggio delle proprie ricchezze.

Il periodo di crescita economica che la città visse fra 1870 e 1882 venne chiamato “febbre d'oro”⁹³ e contribuì all'affermazione del potere della classe borghese nella città, che coincise con le prime manifestazioni del Modernismo in architettura. Grazie all'avanzamento tecnologico della regione e al benessere materiale della classe borghese, il movimento architettonico catalano ebbe una fioritura precoce rispetto alle manifestazioni *Art Nouveau* nel resto d'Europa: se gli storiografi dell'architettura contemporanea⁹⁴ concordano nell'identificare nell'Hotel Tassel, degli anni 1892 – 1893, la prima manifestazione dell'*Art Nouveau*, secondo Oriol Bohigas⁹⁵ i primi edifici modernisti vennero costruiti nel 1888, in occasione dell'Esposizione Universale di Barcellona,

93 Il termine deriva dal libro di Narcís Oller (1893) *La fiebre del Oro*, il quale racconta la storia di una famiglia umile che diventa ricca grazie alle speculazioni di borsa, ma poi cade in rovina. Il periodo di prosperità denominato “febbre d'oro” scoppia nel 1870 e dura fino al 1882, anno in cui inizia una crisi bancaria. La crisi ha il suo culmine nel 1886, ma poi vede una rapida ripresa a partire dal 1888.

94 Fra cui William J.R. Curtis (1982), *L'architettura moderna dal 1900* e Nikolaus Pevsner (1992), *Los orígenes de la arquitectura y del diseño modernos*.

95 Oriol Bohigas, *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista* Editorial Lumen, Barcelona, 1968, p.17.

anche se il movimento raggiunse la sua pienezza successivamente.

Oltre ad essere rappresentative dei committenti, le opere moderniste divennero espressione popolare dell'essenza catalana, grazie alla simbologia inserita dagli architetti nella decorazione delle opere, ed il nuovo modo di fare architettura si diffuse rapidamente da Barcellona su tutto il territorio della Catalogna.

Nessun altro paese di quelli considerati fondamentali nella storia architettonica di quel periodo possiede un insieme di opere così esteso, così straordinariamente diffuso come la Catalogna⁹⁶.

96 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.21

Il movimento politico del catalanismo fomentò ulteriormente questo aspetto, approfittando della popolarità della nuova architettura per elevarla a bandiera del sentimento di appartenenza nazionale; promosse così la trasformazione delle normative edilizie municipali e la valorizzazione della nuova architettura per formare un'espressione architettonica nazionale che doveva essere specchio del nuovo potere politico locale.

3.3 La Renaixença e il catalanismo

L'eco della cultura romantica e nazionalista europea trovò in Catalogna un terreno fertile e all'inizio del 1800 prese avvio un fenomeno chiamato *Renaixença*, ovvero “rinascimento” della lingua e della cultura dopo un periodo di decadenza⁹⁷. La *Renaixença* si basava sulla riscoperta dell'identità catalana, soppressa durante i secoli precedenti, che passò attraverso lo studio ed il recupero di elementi e tradizioni medioevali, anche nell'ambito dell'architettura. Vennero riportati in vita i *Jocs Florals*⁹⁸, e non mancarono gli

97 L'unione della Corona d'Aragón con il Regno di Castiglia, avvenuta nel 1469, fu considerata l'inizio della decadenza, che ebbe il suo culmine nel 1714 con la conquista di Barcellona da parte di Felipe V e la soppressione dei *fueros* catalani per mezzo dei *Decretos de Nueva Planta*.

98 I *Jocs Florals*, durante l'Ottocento, furono gare di poesia ispirate ai tornei letterari di origine medioevale, la cui rievocazione iniziò a partire dal 1859 per merito di Antoni de Bofarull e di Victor Balaguer

studi di araldica e di architettura medioevale da parte degli architetti.

Prima ancora di raggiungere l'architettura, la riattivazione della cultura passò attraverso il recupero della lingua catalana, che dal 1714 era stata abolita a favore del castigliano. I principali esponenti del movimento letterario *renaixentista* furono: Joan Maragall, Jacinto Verdaguer e Bonaventura Carles Aribau. I loro componimenti ruotavano attorno ai temi di "nazione" e "patria", e l'esempio più eclatante è l'*Oda a la patria* di Carles Aribau, che fu la prima poesia ottocentesca (pubblicata nel 1833) scritta in catalano, con la cui pubblicazione si inaugura convenzionalmente l'inizio della *Renaixença*⁹⁹. Lo sforzo di riattivazione e di aggiornamento della lingua e della cultura catalana venne portato avanti tramite la promozione delle università, delle accademie, delle ricerche scientifiche, della storiografia, dei musei, e perfino attraverso lo studio del territorio e della Natura: nacque l'*Associació catalanista d'excursions científiques* anche detta "la catalanista".

In quegli anni fiorirono le organizzazioni dedicate alla diffusione della cultura catalana: quali il *Centre Català*, che produsse preziosi contributi alla cultura locale. La *Renaixença* coinvolse gli aspetti economici, culturali e politici della società catalana, infondendo nei cittadini una devozione per la propria patria, che si riflesse successivamente nella popolarità riscossa dal movimento politico catalanista. Il sentimento di appartenenza ad una nazione catalana, seppur una "nazione virtuale"¹⁰⁰, appassionò tutte le classi sociali, che in quell'epoca videro nei nascenti partiti politici una via in cui incanalare il proprio desiderio di indipendenza e di rivalsa. A loro volta, i politici catalanisti facevano leva sull'immagine di una Catalogna medievale gloriosa e prestigiosa, "signora del Mediterraneo"¹⁰¹, per infondere nei cittadini patriottismo e ammirazione.

99 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.47

100 André Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p.19.

Già nell'Ottocento in Catalogna era diffuso il sentimento di appartenenza a una nazione propria, differente da quella spagnola.

101 André Barey (1980), *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, p.56

Il catalanismo si basò sull'esaltazione del sentimento nazionale e rivendicò l'autonomia nell'amministrazione del territorio. Intorno agli anni 1840 iniziano a nascere alcune riviste portatrici del messaggio nazionalista. Esse sono: "Lo verdader català" (1843); "La corona de Aragón" (1854- 1868); "La Renaixensa" (1871- 1905), "Diari català"(1879-1881); "La veu de Catalunya" (1899 y 1937), le quali furono anche uno dei mezzi di diffusione del Modernismo architettonico.

La prima entità politica essenzialmente catalanista venne creata da Valentí Almirall, nel 1882. Esso era il *Centre Català* e voleva unire "tutti gli interessati alla rigenerazione del nostro carattere e al miglioramento della nostra terra, indipendentemente dalla condizione sociale"¹⁰². Nei primi anni di attività, il *Centre Català* si sforzò di difendere gli interessi morali e materiali della Catalogna: venne presentato al Re Alfonso XII, nel 1885, il famoso *Memorial de Greuges*¹⁰³. Nel decennio del 1880 vennero definiti i simboli del catalanismo a partire da elementi storici presenti nella Catalogna medioevale: nel 1880 la bandiera raffigurante quattro strisce rosse su un fondo giallo (la *senyera*) che in origine rappresentava la *Corona d'Aragón* venne scelta per rappresentare la Catalogna; fra il 1882 ed il 1892 venne composto l'inno nazionale *Els segadors*; nel 1885 Sant Jordi venne dichiarato patrono della Catalogna, e nel 1886 venne istituita la festa nazionale catalana il giorno 11 settembre¹⁰⁴. Numerosi richiami ai simboli rappresentativi della storia catalana verranno inseriti nell'ornamentazione degli edifici modernisti, per veicolare il sentimento di orgoglio e di appartenenza alla patria catalana.

Per quanto riguarda i partiti politici, nel 1887 venne fondata la *Lliga de Catalunya* da Domènech i Montaner e da altri dissi-

102 Fundació Carulla, *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort, <<Nadala>>*, Barcelona, 1973, p.77

103 Ufficialmente intitolato *Memòria en defensa dels interessos morals i materials de Catalunya*, era un documento nel quale si chiedeva al re Alfonso XII di riconoscere la particolarità e la diversità del popolo catalano e degli altri popoli che formavano lo stato spagnolo, per i quali era dannosa l'unità imposta forzatamente. Proponevano, invece, che lo Stato permettesse lo sviluppo, l'espansione e la "vita spontanea e libera" alle diverse provincie dello stato, invece di "soffocare la vita regionale, sostituendola con quella del centro". Tuttavia, la morte del Re che avvenne da lì a poco, impedì che venissero messi in atto dei provvedimenti al riguardo.

104 In commemorazione della presa di Barcellona da parte del re borbone Felipe V avvenuta l'11 settembre del 1714.

denti del *Centre Català*, con l'obiettivo di "produrre il fomento, il miglioramento e la difesa degli interessi morali, politici ed economici della Catalogna"¹⁰⁵. La rivista *La Renaixensa*, in cui l'architetto pubblicherà il famoso articolo *En busca de una arquitectura nacional* nel 1878, divenne una portavoce del nuovo partito politico. Successivamente, con l'intenzione di coordinare in un solo organismo le entità catalaniste diffuse in tutto il territorio, venne creata l'*Unió Catalanista*, nel 1891, i membri della quale convocarono una riunione a Manresa, a marzo del 1892, per studiare le basi di una costituzione regionale catalana. Domènech i Montaner la presiedette in qualità di presidente ed Enric Prat de la Riba vi figurò come segretario. Alla fine della riunione vennero approvate le *17 basi di Manresa*, le quali permasero come programma politico del catalanismo durante molti anni.

Nel 1899 alcuni partecipanti dell'*Unió Catalanista* si separarono da questa per fondare il *Centre Nacional Català*, fra cui Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch e Enric Prat de la Riba. Nel 1901 il *Centre Nacional Català* si unì all'*Unió Regionalista* per formare la *Lliga Regionalista*, che si candidò alle elezioni municipali di Barcellona del 1901. Questa iniziativa, conosciuta come la "candidatura dei quattro presidenti" trionfò, permettendo che i quattro candidati fossero scelti come deputati. Essi erano: Bartomeu Robert i Yarzabal, conosciuto come "Doctor Robert"; Albert Rusiñol i Prats; Sebastià Torres i Planas e l'architetto Lluís Domènech i Montaner. L'avventura catalanista ebbe il suo culmine nel 1914, anno in cui, grazie a Prat de la Riba, diventato presidente della Deputazione Provinciale di Barcellona, venne creata la *Mancomunitat de Catalunya* (la Confederazione della Catalogna), della quale egli divenne il

primo presidente. La Mancomunitat fu un organo amministrativo che riuniva sotto il suo governo tutte le provincie catalane. Ebbe una notevole importanza simbolica in quanto rappresentò la prima forma di autogoverno in Catalogna a partire dal 1714.

Nell'architettura il rinascimento culturale e la nascita del nuovo corpo politico comportarono la ricerca di un linguaggio che doveva essere moderno, inedito e diverso da tutti i precedenti, simbolo di una nazione in formazione. L'impulso verso l'affermazione di una cultura e di un governo manifestamente *catalani* diede la spinta per l'abbandono delle tradizioni imperanti nel campo dell'architettura, il che aprì la strada prima di tutto ad un periodo di crisi, e poi alla nascita di un linguaggio architettonico innovativo.

3.4 La rottura con gli storicismi e i tentativi previ

Un luogo decisivo per la maturazione della crisi fu la *Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona*, fondata del 1875¹⁰⁶, in cui si formò la prima generazione di architetti modernisti, fra cui spiccano i nomi di Joan Martorell, Camil Oliveras, Antoni Gaudí, Josep Domènech i Estapà, Enric Sagnier e Antoni M. Gallissà. La *Escuela* fu, fin dall'inizio, un luogo in cui gli insegnamenti della tradizione *Beaux-Arts* vennero messi in discussione da un corpo di professori che avevano approfondito le tradizioni arabe, gotiche, bizantine, mudéjares e neogreche, e su queste avevano fondato i propri esperimenti artistici. Un esempio ne è Elies Rogent, esperto medioevalista e restauratore del monastero di Ripoll, che fu il primo direttore della scuola¹⁰⁷.

106 La datazione è controversa: secondo Oriol Bohigas (1968) la scuola esisteva dal 1871; secondo André Bary (1980) dal 1874 e secondo Ignasi de Solà-Morales (1992) e la maggior parte delle fonti bibliografiche consultate, dal 1875.

107 Ignasi de Solà-Morales Rubió, *Arquitectura modernista: fin de siglo en Barcelona*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1992, p.10

L'istituzione della scuola catalana permise di creare un insieme di docenti con una coerenza ideologica ed una filosofia indipendente da quella di Madrid. La scuola catalana si distingueva da quest'ultima per i propri studi avanzati nell'ambito delle tecnologie moderne e per il ripudio non solo della tradizione classica, ma anche di qualsiasi imitazione storicista fine a sé stessa. L'entusiasmo pedagogico, alimentato dall'entusiasmo generale di quel periodo, aprì le porte alla ricerca ed alla sperimentazione, in netta contrapposizione alla situazione di statico accademismo che era stata mantenuta durante la prima metà del secolo. Il primo passo per creare un'architettura nazionale di qualità, affermò il giovane Domènech i Montaner nel suo famoso articolo *En busca d'una arquitectura nacional* del 1878, consiste nello spezzare i vincoli con il modo di fare che era stato portato avanti fino ad allora:

In questo momento, strappando tutti i legami che la legano a rancide e ignoranti preoccupazioni scolastiche, [...] figlia ed erede di tutte le passate, (la nuova architettura) si eleverà al di sopra di tutte loro, abbellita dai loro tesori e da quelli dell'industria e della scienza da lei acquisiti¹⁰⁸.

Nell'articolo, il giovane Domènech espresse la difficoltà, condivisa dagli altri architetti dell'epoca, nel trovare un'architettura che fosse specchio del proprio tempo: secondo l'architetto, l'eccelsa architettura delle epoche passate era stata frutto di un'idea unitaria: un'ideologia condivisa dal popolo e raccolta dall'architetto nelle proprie opere, cosa che, in quel momento di crisi, appariva irraggiungibile.

Solo le società senza idee solide, senza idee fisse, che vivono fluttuando fra il pensiero di oggi e quello di ieri, sen-

za fede in quello di domani, non scrivono la propria storia attraverso monumenti durevoli. Essendo transitorie le sue idee, transitori sono i monumenti ai quali esse danno vita.¹⁰⁹

Domènech parla di una "lotta interna" alla società che consumava le sue forze. Allo stesso tempo la società veniva indirizzata verso il passato, riportato alla luce attraverso studi sempre più approfonditi, e richiamata verso le innovazioni di un futuro che in fretta diventava presente. Vedendo con i propri occhi le rapide trasformazioni della società, l'architetto si sente quasi oberato dalla continua espansione delle conoscenze e delle frontiere.

L'artista moderno si sente dominato dal materiale che trasforma, più che suo dominatore, e solo dopo un'epoca che non osiamo definire, potrà riunire nelle sue creazioni tutti i materiali che la civiltà gli consegna giorno dopo giorno.¹¹⁰

Domènech i Montaner fu il primo a fare, concettualmente, una definizione di alcuni degli elementi che caratterizzeranno il Modernismo: il legame con il passato, che non intende in alcun modo rifiutare, declinando tuttavia le imitazioni stilistiche senza contenuto; l'accettazione delle nuove tecnologie, frutto del progresso scientifico, e la rappresentatività dell'essenza e della storia della propria nazione. Quest'ultima componente, che dà il titolo all'articolo, è essenziale, poiché:

Se si riuscisse a creare, in una nazione, una nuova architettura che risponda alle necessità moderne, ben presto si estenderebbe agli altri paesi civilizzati che professano idee simili e posseggono simili mezzi. Sarebbe un'architettura *moderna* ma non *nazionale*.¹¹¹

109 Lluís Domènech i Montaner (1878), *En Busca de una arquitectura nacional*, p.10

110 Lluís Domènech i Montaner (1878), *En Busca de una arquitectura nacional*, p.10

108 Lluís Domènech i Montaner (1878), *En Busca de una arquitectura nacional*, p.10

111 Lluís Domènech i Montaner (1878), *En Busca de una arquitectura nacional*, p.10

112 Lluís Domènech i Montaner (1878), *En Busca de una arquitectura nacional*, p.11

113 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p. 18

114 Alexandre Cirici-Pellicer, *El edificio de la Editorial Montaner y Simón in Cuadernos de Arquitectura*, n. 52-53, Barcelona, 1963, p.26

115 Ignasi de Solá-Morales Rubió (1992), *Arquitectura modernista: fin de siglo en Barcelona*, 1992.

Dalla provocazione lanciata dal giovane Domènech i Montaner alla fine del suo articolo: “Perché non compiere francamente con la nostra missione? Perché non preparare, dato che non possiamo formarla, una nuova architettura?”¹¹² e dal fermento culturale della *Renaixença* nacquero le prime espressioni architettoniche innovative. Esse affrontarono la difficoltà, evidenziata da Montaner, del trovare un linguaggio che fosse rappresentativo della nuova epoca ed allo stesso tempo della cultura catalana. Prima di arrivare all’effettiva formulazione di un lessico architettonico che potesse interpretare efficacemente queste due componenti, gli architetti esordirono realizzando dei tentativi previ¹¹³, fra il 1878 ed il 1888.

Secondo Alexandre Cirici-Pellicer¹¹⁴ le prime opere che aprirono la strada allo sviluppo del Modernismo furono: la Casa Vicens di Gaudí (1878-1880); il Museo-Biblioteca di Victor Balaguer di Jose Fontseré (1882); la Academia de Ciencias di Domènech i Estapá (1883); le Industrias de Arte Francisco Vidal di Vilaseca (1884) e l’Editorial Montaner y Simón di Domènech i Montaner (1881-1884). In tutte queste si osserva un approccio critico e disinibito nell’uso di riferimenti storici, che si incammina verso la libertà compositiva: è il periodo che Ignaci Solá Morales chiama “destabilizzazione degli stili”¹¹⁵. Tuttavia, a mio parere, è dove la saggezza degli antichi modelli viene combinata con strutture innovative, o dove le regole compositive vengono completamente destrutturate e ricostruite secondo la sensibilità dell’autore, che si produce il superamento vero e proprio della mentalità del passato e l’inizio di un nuovo momento nella storia dell’architettura. I due edifici in cui si producono queste svolte sono la Casa Vicens di Gaudí e l’Editorial Montaner y Simón di Domènech i Montaner.

Lluís Domènech i Montaner e Antoni Gaudí furono i più im-

1878



Façana de la Casa Vicens al carrer Carolines, 1885-1927, Autore sconosciuto. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC), 18X24, 572.

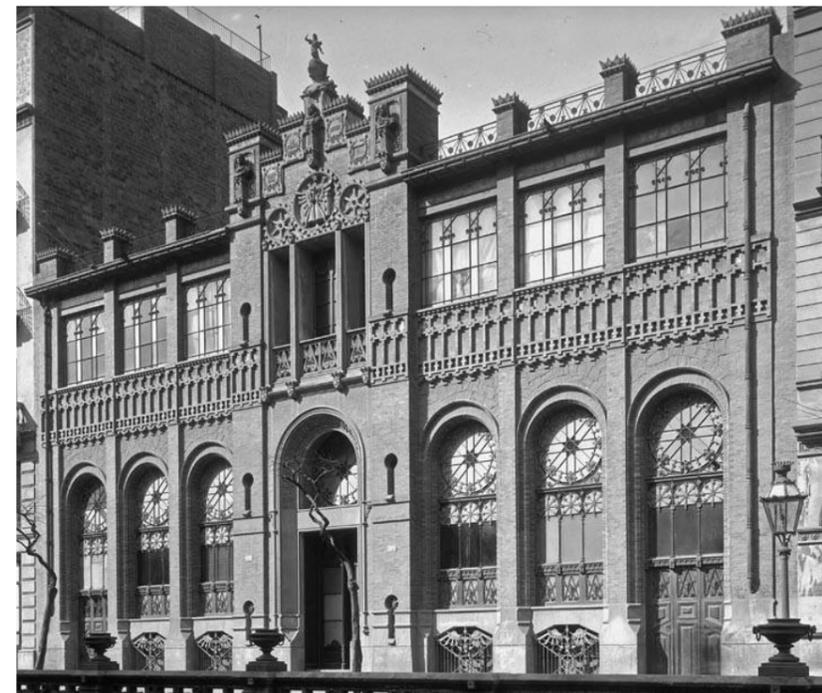


Facciata della Casa Vicens, casavicens.org.



Loggia sul cortile, Casa Vicens, casavicens.org.

1880



Façana de la Casa Montaner i Simón al carrer d’Aragó de Barcelona, 1889-1916, Autore sconosciuto. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC), D, 1493.



Corpo centrale della facciata dell’Editorial Montaner i Simón, 2021, Maria Chiara Capocotta.

portanti personaggi del Modernismo Catalano, a cui si aggiunse, successivamente, Puig i Cadafalch. Le loro architetture corrono su due linee indipendenti: quella di Domènech i Montaner si focalizzò sulla costruzione di un'architettura nazionale per la Catalogna; i suoi edifici avevano perciò una connotazione politica ed uno spirito "pedagogico" nei confronti del cittadino, a cui l'architetto parlava tramite i riferimenti al passato e alla modernità.

Invece Gaudí rimase concentrato sulla propria linea personale e mistica, lasciandosi illuminare dalla spiritualità e dalla Natura, e si distanziò rispetto agli altri architetti, tanto da essere considerato un personaggio "a parte" rispetto al Modernismo, poiché lavorò seguendo regole proprie. Il Modernismo, tuttavia, non ebbe mai una teorizzazione vera e propria, a differenza di altre correnti architettoniche ed artistiche che stabilirono canoni e norme a cui attenersi, e la regola più importante fu sempre la libertà espressiva del singolo autore.

Con l'Editorial Montaner i Simón (1880), Domènech i Montaner mostrò un primo segno di adesione all'impiego di materiali moderni e allo stesso tempo volle valorizzare una tecnica vernacolare della tradizione locale, la costruzione in mattoni. La scelta di lasciare il mattone a vista nelle facciate venne successivamente adottata da altri autori modernisti, ed oggi viene indicata con il nome di *totxisme*¹¹⁶ (da *toxtó*, mattone) in catalano e *ladrillismo* in castigliano. Lo scheletro interno dell'edificio è invece costruito in ferro, ed il vetro è presente nelle ampie finestre e nei lucernai che conferiscono ariosità e luminosità agli uffici. L'architetto, inoltre, si avvale della decorazione per instaurare una comunicazione con chi osserva l'edificio: sulla terminazione verticale del corpo centrale dell'Editorial sono presenti, scolpiti in pietra, tre ingra-

116 Fundació Carulla (1973), *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort*, p.26

naggi e una fenice, che rappresentano rispettivamente l'allegoria dell'industria e della ricostruzione nazionale della Catalogna.

Invece, la Casa Vicens, prima opera importante del giovane Gaudí, dimostra un forte allontanamento dai canoni classicisti per l'assenza di simmetrie, per la forte policromia e per i riferimenti al mudéjar. L'architetto manifestò l'intenzione di dissolvere i confini fra gli ambienti usando giochi di chiusure perforate e spazi di filtro fra interno ed esterno, intenzione che si trasformerà, nelle opere successive, in una vera e propria smaterializzazione degli spigoli e dei limiti spaziali.

Successivamente a queste prime due opere innovatrici, gli architetti fecero ulteriori passi avanti verso la libertà compositiva. Pochi anni dopo la costruzione della Casa Vicens, Gaudí assunse la direzione del progetto del tempio espiatorio della Sagrada Família, che lo impegnerà ed appassionerà per il resto della sua vita. Continuazione di un cantiere inizialmente diretto dall'architetto Francesc de Paula del Villar ma poi da egli abbandonato nel 1883, diventò, man mano, l'opera maestra di Gaudí, in cui, percorrendola dal basso verso l'alto, ci si può confrontare con la crescita personale dell'autore¹¹⁷. Partendo dallo schema di una cattedrale gotica, Gaudí ne rivisitò la geometria e le proporzioni, cercando di portare all'ottimizzazione il sistema costruttivo delle chiese gotiche. Nel farlo, egli recuperò alcuni elementi della tradizione costruttiva medioevale, mentre altri li considerò difettosi, come ad esempio la necessità di porre contrafforti all'esterno dell'edificio, per trasferire al terreno la spinta laterale sui pilastri, poiché i contrafforti si trovavano esposti alle intemperie¹¹⁸. Gaudí cercò di ovviare a questo difetto grazie all'uso di pilastri inclinati che si diramano come alberi: i rami raccolgono le cariche delle volte e le

117 William J.R. Curtis (1982), *L'architettura moderna dal 1900*, p.60

118 Per approfondimenti si rimanda a: R. Espel (2009), *La evolución de la construcción del Templo de la Sagrada Família*; Laura Gómez, Lobo Hernaiz (2020), *Proceso de innovación arquitectónica en la Sagrada Família de Gaudí*.

119 Oriol Bohigas
(1968), *Reseña y catalogo de la
arquitectura modernista*, p.84

portano ai pilastri, che a loro volta, essendo inclinati, trasmettono alle fondamenta sia i carichi verticali che laterali. Possiamo vedere in questo esempio un rapporto con la tradizione che non si basa sulla semplice imitazione, ma sulla rielaborazione personale dovuta alle conoscenze moderne e, nel caso di Gaudí, sull'osservazione della Natura. I materiali, tuttavia, rimasero quelli tradizionali: mattone e pietra, lavorati con inaudita maestria. Nella Sagrada Família, gli echi della Natura e la fantasia dell'architetto si fondono in un progetto mistico che pullula di simbolismi religiosi. Ha un importante valore extra-architettonico, basato su un entusiasmo religioso, ma anche patriottico: era la "Catedral de los Pobres", il tempio espiatorio di un popolo che rinasceva a vita nuova¹¹⁹.

Poco dopo aver assunto l'incarico del tempio, Gaudí progettò il Palau Güell, nel 1855, che costituì una delle sue opere maestre e segnò l'inizio di un periodo di maturità progettuale. Nel Palau Güell diversissimi aspetti dell'architettura di Gaudí si combinano in un solo edificio, affrontati in punti diversi: l'espressività dell'architettura in mattoni nei locali sotterranei adibiti a stalle, gli archi catenari nei portali di ingresso, l'arte della forgiatura in ferro nei cancelli che chiudono suddetti archi, ed infine, il concetto wagneriano di Arte totale che Gaudí mette in pratica nel salone centrale che penetra tutti gli altri piani, in modo che, durante i concerti, i musicisti potessero situarsi sui balconi in affaccio sulla sala e la musica sembrasse sorgere da ogni dove.

3.5 L'Esposizione Universale e la rivitalizzazione dell'artigianato

L'evento che vide la fioritura vera e propria del Modernismo fu l'Esposizione Universale di Barcellona del 1888. Barcellona aveva raggiunto un ruolo importante all'interno della Spagna, grazie al suo sviluppo industriale; tuttavia, sentiva il bisogno di essere riconosciuta internazionalmente, quale potenza economica all'avanguardia, alla stregua delle altre moderne capitali europee¹²⁰. L'Esposizione fu un momento di confronto con le innovazioni dell'epoca, ma significò soprattutto, per Barcellona, l'affermazione del proprio prestigio nel quadro internazionale, e per fare sfoggio della sua bellezza venne messa in atto la consolidazione di diversi elementi della città: il giardino della Cittadella venne riqualificato ed urbanizzato su progetto del *mestre d'obres* Josep Fontseré, che incluse anche l'urbanizzazione della zona del Born ed il consolidamento del *Passeig de Sant Joan*. Quando Elies Rogent venne nominato direttore dell'esposizione del 1887, Fontseré venne sollevato dal suo incarico ed il progetto originale per il *Parc de la Ciutadella* fu cambiato ed ampliato nell'ottica di ospitare l'imminente Esposizione Universale.

L'esposizione e le sue necessità convocarono non solo gli architetti già affermati professionalmente ma anche quelli più giovani, i quali trovarono in questa occasione l'opportunità di presentare le proprie proposte innovatrici. Vi parteciparono praticamente tutti gli architetti del momento, diretti da Elies Rogent: Augusto Font progettò il Palazzo di Belle Arti e Jaime Gustá il palazzo dell'Industria, Pedro Falqués ideò il palazzo dell'Agricoltura e quello dei congressi, Domènech i Montaner progettò l'Hotel Internacional e

120 Teresa Navas, Barcelona, *Visiones de la primera metrópoli*, in Ajuntament de Barcelona, *Cerdà y Barcelona La primera metrópoli, 1853 - 1897*, 2010, p. 155

121 Juan Bassegoda Nonell, *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, Salvat Editores S.A., 2001, pp.91-92

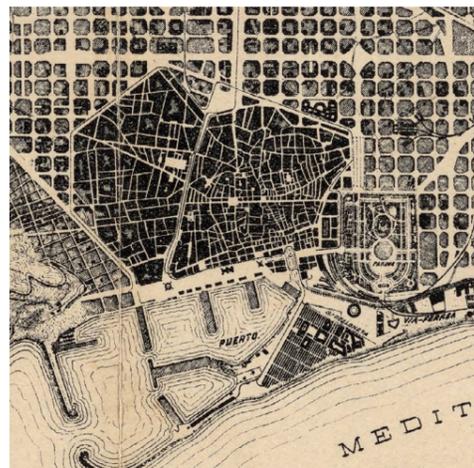
122 Juan Bassegoda Nonell (2001), *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, p.92

123 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p. 123; invece secondo André Barey (1980), *Barcelona: de la ciudad pre-industrial al fenómeno modernista* i giorni impiegati furono 53 e secondo Pere Domènech i Roura (1963), *El arquitecto que fué mi padre* la costruzione dell'Hotel impiegò 83 giorni.

il Cafè-Restaurant, José Domènech Estapà fu l'autore del padiglione di uffici e quello della Santa Sede, José Vilaseca ideò l'arco di trionfo, Adriano Casademunt progettò la sala dei macchinari e Cayetano Buigas il ponte sulla ferrovia e il padiglione della sezione marittima¹²¹. Antoni Gaudí non ebbe molta visibilità poiché il sindaco gli incaricò di decorare il Salón del Consejo de Ciento del Ayuntamiento e la scala d'onore; tuttavia, il progetto venne infine assegnato a Domènech i Montaner, probabilmente perché, usando le parole di Bassegoda: "il gruppo di architetti intorno a Montaner cercava di monopolizzare gli incarichi¹²²" in quel frangente. Fra questi architetti non appare il nome di Puig i Cadafalch, uno fra i più importanti architetti modernisti, questo perché nel 1888 non era ancora laureato ed ottenne il titolo di architetto nel 1891, nella *Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona*.

Fra gli edifici protagonisti dell'esposizione, due simboleggiano, convenzionalmente, l'inizio del Modernismo in architettura: l'Hotel Internacional ed il Cafè-Restaurant, entrambi progettati da Lluís Domènech i Montaner. L'Hotel Internacional è rinomato soprattutto per la velocità della sua costruzione. Essa fu una dimostrazione delle moderne capacità tecniche: per esempio per il fatto che venne eretto senza fondamenta, su una struttura metallica realizzata per conferire stabilità all'edificio. Inoltre, con esso Domènech dimostrò la propria abilità nella pianificazione, poiché venne costruito nel tempo record di 63 giorni¹²³ grazie ad alcuni intelligenti accorgimenti: tutto il progetto si basava sull'utilizzare come modulo elementare le dimensioni del mattone, in modo che i muratori non dovessero tagliare nessun pezzo, semplificando e sveltendo i lavori. Un ulteriore stratagemma per velocizzare le tempistiche fu la scelta di elementi standardiz-

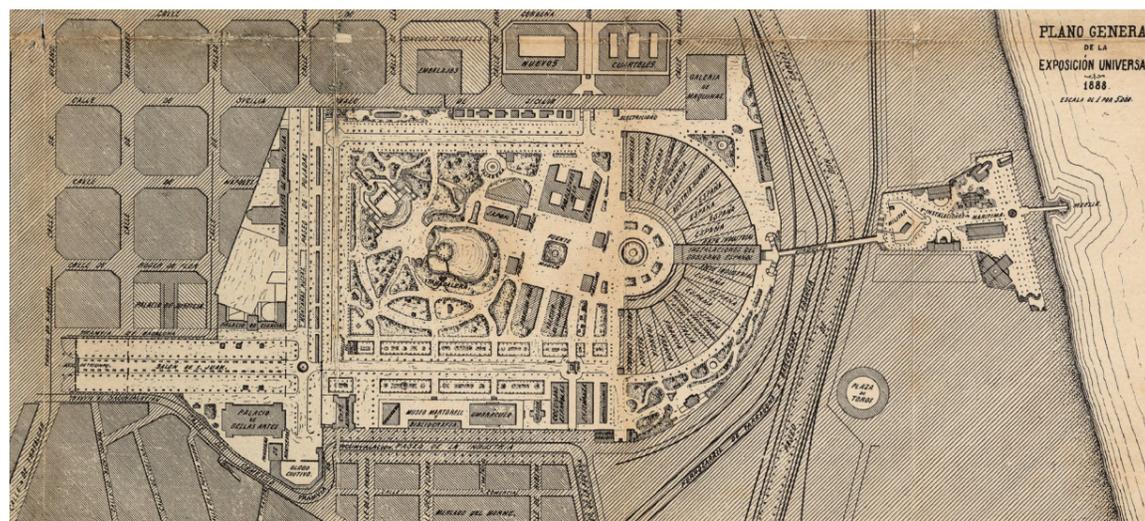
1888



Plano general de Barcelona y sus alrededores, E 1:40000, Leopoldo Rovira y Deloupy. ICGC, Col-lecció de la Cartoteca, 1888, RM.2480.



Exposició Universal de Barcelona, Vista parcial del recinte de l'exposició, 1888, Audouard Deglaire, Pau. AMCB, AFB4-210, 02.



Plano general de la Exposición Universal 1888, 1: 5 000, Leopoldo Rovira y Deloupy. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (ICGC), Col-lecció de la Cartoteca, RM.2480.



El Castell dels Tres Dragons al Parc de la Ciutadella, 1889-1916, Autore sconosciuto. AFCEC_XXX_D_1482.



Gran Hotel Internacional, 1888, Thomas (impressor). AHCB4-204/C0402.

124 Ispirato alla Lonja de Valencia, esempio dell'architettura gotica civile valenziana, costruita nell'ultimo quarto del secolo XV.

125 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.123

126 Lluís Domenech i Girbau, Lourdes Figueras, *Lluís Domènech i Montaner, Centre d'Estudis de Disseny (Clásicos del Diseño)*, 1994, p.140

zati (infissi, strutture del tetto, elementi ornamentali). Dato che venne concepito come installazione temporanea per accogliere i visitatori, l'Hotel venne abbattuto dopo la fine dell'esposizione.

Il Cafè-Restaurant, invece, è un'opera architettonica che coniuga passato e futuro. Il suo aspetto è decisamente medioevale¹²⁴, e questo gli fece guadagnare il soprannome di *Castell dels tres dragons*, derivante dall'opera teatrale *El castell dels tres dragons*, del 1865, di Serafi Pitarra. Il Cafè-Restaurant è il caso più esemplare del *totxisme* poiché sfoggia grandi superfici in laterizio, quasi prive di decorazione, se non per alcuni scudi in ceramica che percorrono il perimetro dell'edificio al di sotto delle merlature. Gli elementi di grande modernità sono la concezione dell'ambiente interno come uno spazio unico, privo di elementi verticali e di compartimentazioni, la cui grande luce viene superata dall'utilizzo di archi in ferro come elemento strutturale. Una doppia parete in mattoni forma un corridoio perimetrale, creando dei giochi di luce particolari e diversi punti di vista dello spazio interno: è un esempio di "doppia facciata"¹²⁵, una risorsa compositiva a cui Domènech ed altri architetti attingeranno frequentemente durante il Modernismo. La pianta libera venne efficacemente utilizzata durante l'Esposizione Universale come sala da pranzo e bar, e successivamente come laboratorio di sperimentazione artistica.

Dopo l'Esposizione Universale del 1888 il *Café-Restaurant* ebbe un ruolo importante nella ricerca e nella rivitalizzazione dell'artigianato poiché divenne, a partire dal 1889¹²⁶, un laboratorio di sperimentazione delle antiche tecniche artistiche tradizionali cadute in disuso, quali la fonderia di bronzi, la forgiatura del ferro, l'intaglio del legno e la scultura decorativa in pietra. Domènech i Montaner e Gallissà, che dirigevano i laboratori, stabilirono con-

tatti con diverse parti della Spagna per recuperare le conoscenze conservatesi, e Domènech i Montaner fece un viaggio a Manises per interrogare un vecchio artigiano di nome Cassany sulla lavorazione della ceramica¹²⁷. Le sperimentazioni nel Cafè-Restaurant diedero luogo alla progressiva consolidazione di alcune industrie che diventarono indipendenti dagli *ateliers* del *Castell dels Tres Dragons*, e a partire dal recupero delle arti decorative, esse iniziarono ad essere integrate negli edifici e ad assumere un ruolo sempre più importante nell'architettura modernista. Fu nel laboratorio del *Castell dels tres dragons* che debuttò Eusebi Arnau con i suoi lavori scultorici e che si divulgò la tecnica del mosaico grazie a Mario Maragliano. Lluís Bru, che abbandonò un'iniziale dedizione alla scenografia, divenne il mosaicista più famoso del movimento. Il *Café-Restaurant* veniva frequentato anche dai personaggi politicamente attivi dell'epoca, e fu il luogo in cui fermentarono le idee che contribuirono alla creazione delle *Bases de Manresa*.

3.6 La diffusione del Modernismo e le premiazioni

Conclusasi l'Esposizione, vi fu un momento di ulteriore slancio economico che stimolò la costruzione di nuovi edifici nell'Ensanche. Il 1890 fu un decennio chiave per la Catalogna: dal punto di vista politico, con le *Bases de Manresa* del 1892 si istituì il primo programma autonomo catalanista.

Dal punto di vista architettonico, Puig i Cadafalch iniziò la sua attività di architetto e costruì la Casa Martí (1895 – 1896), che diventò luogo di riunione dei pittori modernisti; il Palacio

127 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.54

del Barón de Quadras (1899), la Casa Garí (1899-1900) ed infine la Casa Amatller (1898-1900) che segnò una svolta importante nell'architettura del Passeig de Gràcia. La sua prima architettura presentava riferimenti storici ed internazionali trattati con brillante originalità, e si allineava con lo spirito della *Renaixença*.

Domènech i Montaner in questo periodo progettò a Barcellona il Palacio Montaner (1889-1893), la casa Roura (1890) e la casa Thomas (1895-1898); a Reus realizzò l'Institut Pere Mata (1897-1919) che anticipava la concezione dell'ospedale a padiglioni che avrebbe successivamente sviluppato nell'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, a Barcellona.

Gaudí invece era impegnato nel progetto del Colegio de las Teresianas (1889-1890), delle Fincas Güell (1884-1887), della cripta della colonia Güell (1898-1914), della Casa Calvet (1898-1899) e delle bodegas Güell (1895-1900), costruite insieme a Berenguer.

Se consideriamo che in quegli anni Gaudí stava anche dirigendo i lavori della Sagrada Família (nel 1892, terminata la cripta, si iniziò la costruzione della facciata della natività), possiamo immaginare Barcellona, nel decennio 1890, come un grande cantiere modernista. Il Modernismo era penetrato in tutti gli ambiti dell'architettura, adattandosi alle tipologie dell'edilizia privata e dell'edilizia pubblica: ospedali, chiese, centrali elettriche, colonie operaie, parchi, palazzetti unifamiliari e case di appartamenti si ergevano con le nuove forme moderniste. La nuova architettura iniziò ad essere istituzionalizzata, attraverso il *Concurs anual d'edificis artístics* con cui il Comune di Barcellona premiava i "migliori" edifici, istituito a partire dal 1899. Fra gli edifici premiati vi sono la Casa Calvet di Antoni Gaudí, che vinse il premio nel 1900; la casa Lleó Morera di Domènech i Montaner, premiata nel 1906; il Palau de

la Música e l'Hospital de Sant Pau, dello stesso autore, che vinsero il premio rispettivamente nel 1909 e nel 1913; il bar Torino nel 1902 e la Fàbrica Casaramona di Puig i Cadafalch nel 1912.

È significativo, a mio parere, che di Gaudí venne premiata solamente la Casa Calvet: la sua opera visualmente meno sovversiva. Come spesso accade con le avanguardie, la singolarità delle opere gaudiniane non venne apprezzata immediatamente con unanimità.

3.7 La maturazione del Modernismo

Raggiunti gli albori del XX secolo, non si ha più a che fare con la ricerca di un nuovo stile, al contrario si osserva la pienezza di un linguaggio architettonico ormai sviluppato. L'espressione personale degli architetti che diedero vita al Modernismo raggiunse la propria maturità formale a partire dal 1900.

Fra il 1900 ed il 1906 si completarono le ristrutturazioni che portarono alla realizzazione della Casa Amatller, della Casa Lleó Morera e della Casa Batlló: tre opere molto significative all'interno dell'architettura residenziale borghese, situate in uno stesso isolato del *Plan Cerdà*, denominato l'*isolato della discordia*. Il loro ruolo è interessante perché mostrano l'aspetto dell'incontro fra Modernismo e *Plan Cerdà*, in un'epoca in cui la ripetività dello schema di Cerdà non veniva apprezzata dagli architetti, che vi si opponevano risolutamente e cercavano di spezzarla innalzando architetture esuberanti che risaltassero rispetto alla distesa monotona di case simili.

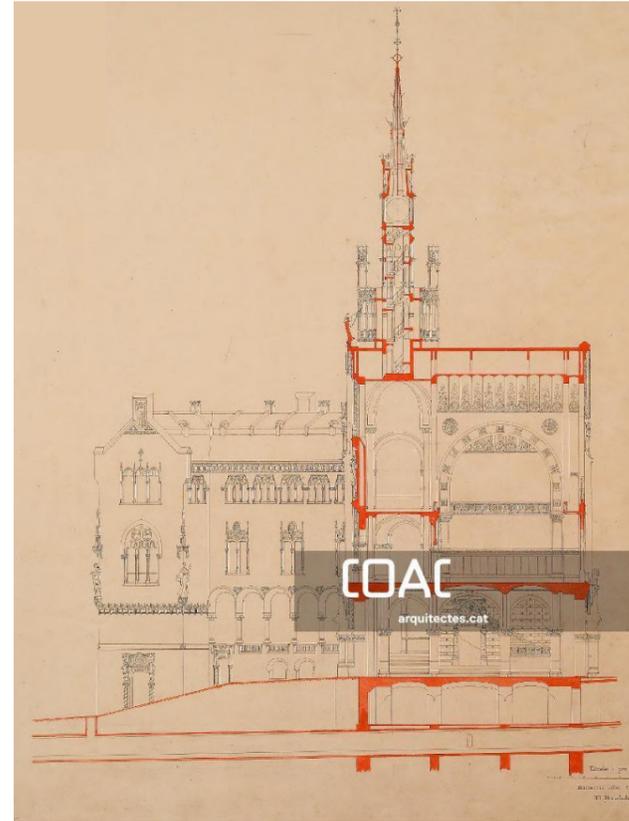
Negli stessi anni dell'*isolato della discordia*, Domènech i Montaner iniziò la costruzione dell'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, che prese avvio nel 1902 ma venne completata sola-

mente nel 1930, dopo la morte di Montaner. Con il medesimo intento di opporsi alla regolarità della maglia dell'Ensanche, Domènech strutturò l'ospedale su un asse Nord-Sud, inclinato di 45° rispetto alle direttrici ortogonali del Plan Cerdà. Istituì, in questo modo, anche un collegamento assiale con la Sagrada Família di Gaudí, che venne in seguito riconosciuto con la creazione dell'Avenida Gaudí, proposta da Jaussely nel 1907 ma realizzata nel 1927. L'ospedale si trovava, all'inizio della sua costruzione, distante dal centro città, in una zona non edificata e circondata dal verde, da cui all'epoca si vedeva il mare. L'idea alla base del progetto era che i pazienti potessero godere di aria pulita, spazio verde e di luce naturale. Per questo fu prediletta, da Domènech i Montaner, la struttura a padiglioni, in linea con alcuni esempi europei e americani che Domènech studiò approfonditamente¹²⁸. L'architetto superò gli inconvenienti tecnici della disseminazione dei padiglioni, concentrando nei sotterranei i percorsi e i locali di servizio. Il progetto originale dell'autore, che comprendeva 48 padiglioni, non venne mai completato del tutto; vennero costruiti solo 27 padiglioni che occupano una superficie equivalente a nove isolati del Plan Cerdà. In tutti i padiglioni dell'ospedale viene usato il laterizio come materiale da costruzione, facendo un ampio uso della volta "alla catalana"¹²⁹, in segno di rivitalizzazione di una tecnica tradizionale locale.

Contemporaneamente, in soli tre anni (dal 1905 al 1908), Domènech i Montaner fece innalzare il Palau de la Música Catalana: una delle sue opere maestre, dalla concezione strutturale moderna e dal decorativismo eccezionale. Progettando l'edificio su un'ossatura in ferro, volle ottenere un involucro trasparente per illuminare il grande auditorio centrale di luce naturale, la qua-

128 In totale Domènech analizzò più di 240 strutture ospedaliere prima di progettare l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Alcuni dei suoi riferimenti per questo progetto furono: l'Hôpital Lariboisière di Parigi, il Saint Thomas Hospital di Londra, il Johns Hopkins di Baltimora, il Krankenhaus Am Urban di Berlino, il Bispebjerg di Copenaghen.

129 La volta "alla catalana", o *bóveda tabicada* è una tecnica tradizionale dell'architettura catalana, che consiste in una volta di mattoni collocati di piatto. Questo stratagemma permette di ottenere una copertura sottile, ma solida. Per approfondimenti si rimanda a: Jeroni Martorell, *Estructuras en ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana*, Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1910.



Secció transversal Escala 1: 100 (Pavelló d'Administració), Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Històric del COAC, Domènech Montaner Lluís, Documentació professional. Projectes d'arquitectura i urbanisme. Hospital de la SantaCreu i Sant Pau, 1901-1912, f. H117D/4/34.38.



Plano de urbanización y jardines, Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Històric del COAC, Domènech Montaner Lluís, Documentació professional. Projectes d'arquitectura i urbanisme. Hospital de la SantaCreu i Sant Pau, 1901-1912, f. H117D/2/34.185.



Voltants de les obres de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, 1902-12, Morelló i Nart, Joaquim. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC), Joaquim Morelló i Nart, A, 4672.



Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, 1910-29, Puig Pascual, Esteve. AMCB, AFB3-047, C7_003_30



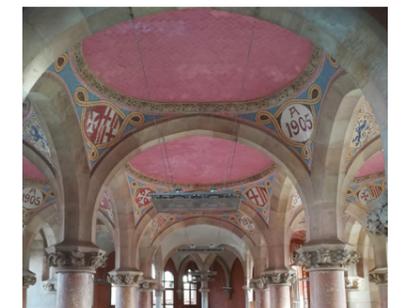
Casa d'operacions e cortile centrale, 2021, Maria Chiara Capocotta.



Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, 1910-29, Puig Pascual, Esteve. AMCB, AFB3-047, C7_003_31

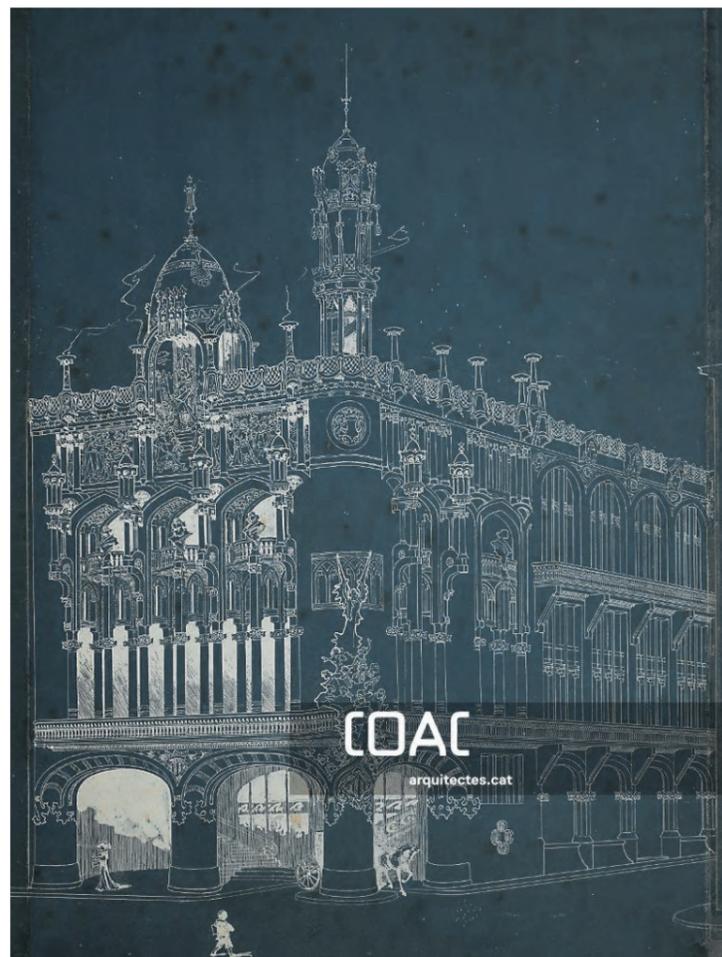


Sala Hipòstila (piano interrato), www.santpaubarcelona.org.

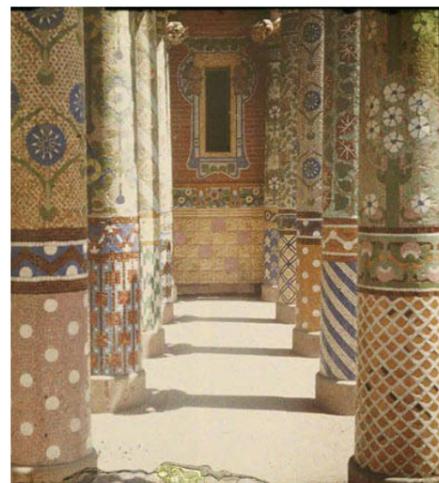


Volte alla catalana nel padiglione d'ingresso, 2021, Maria Chiara Capocotta.

1905



Perspectiva general exterior, copia incianotipo, Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Històric del COAC. Fons arquitectes, Domènech Montaner Lluís, Documentació professional. Projectes d'arquitectura i urbanisme. Palau de la Música Catalana, 1905-1908, f. H117A/3/19.12a.



Columnes del Palau de la Música Catalana de Barcelona, 1906-1913, Blasi i Vallespinosa, Francesc. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC), Francesc Blasi i Vallespinosa, E, 0484.



Palau de la Música. Remate fachada esquina o Grup escultòric 'La cançó popular catalana', 1942, Germà Garcia i Fernández. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC), Germà Garcia i Fernández, Romànic, 3462b.



El Palau de la Música Catalana (auditorium), 1908, Balcells Maymí, Frederic. AMCB, AFB3-117.



Conjunto escultórico del escenario del Palau, Antoni Bofill. Centro de documentación del Orfeo Catalá (CEDOC).

le entra attraverso le vetrate colorate laterali e attraverso il lucernario zenitale, allegoria del sole. Per questo edificio Domènech scelse una doppia (a tratti tripla) facciata: il piano più esterno fu realizzato in pareti di laterizio a vista, sorrette da colonne in pietra, lisce o decorate con mosaici, mentre la facciata vetrata venne arretrata. In questo modo creò un'apparenza monumentale, sul lato strada, per conferire all'edificio l'imponenza necessaria, per poi sprigionare all'interno la bellezza decorativa, la leggerezza e l'ariosità. Le due facciate non si intralciano minimamente, e contribuiscono al gioco di colori e di luci che si trasmette all'interno. Al piano terra gli ingressi sono segnati da archi ellittici, ed in corrispondenza dell'angolo fra le due strade, sporge dall'edificio il complesso scultoreo di Miquel Blay, rappresentante Sant Jordi che difende e protegge una dama (simbolo della Musica) che ricorda la polena di una nave¹³⁰.

Una delle ultime creazioni di Domènech i Montaner fu la Casa Fuster, costruita fra il 1908 e il 1911 nel quartiere di Gràcia¹³¹. Nella casa, l'autore riprese molti gesti già operati in altre architetture residenziali: la colonna posta in corrispondenza dell'angolo, che sorregge il balcone del primo piano; le finestre trilobate; la doppia facciata. Tuttavia, rispetto all'esplosione floreale e decorativa della Casa Lleò Morera, i prospetti dell'edificio presentano una maggiore sobrietà nella decorazione e la casa sfoggia un insolito tetto a falde alla francese. La facciata della Casa Fuster rappresenta un passo verso la semplificazione e la valorizzazione dei materiali puri, che si rispecchia anche nella semplificazione dei capitelli.

In questo periodo Gaudí, ottenuto un grande prestigio, venne chiamato da importanti famiglie borghesi per costruire le loro architetture residenziali. Costruì la Casa Batlló (1904-1906), la

130 Robert Hughes, *El palau de la Música Catalana*, Editorial Triangle, Barcelona, 2009, p.70.

131 Gràcia, da cittadina indipendente, passò ad essere annessa alla città di Barcellona a partire dal 1897.

Casa Milá (1905-1910) e si dedicò ad un progetto residenziale a grande scala: il Park Güell (1900-1914), di cui riuscì a modellare sentieri, spazi comuni e poche case, prima che il progetto venisse accantonato. Nella Casa Milá Gaudí portò all'estremo il suo sforzo di eliminazione degli spigoli, creando spazi dalla grande fluidità. Il tema delle costanti ondulazioni derivava dall'imitazione della Natura, in cui non esistono angoli retti, e venne riprodotto anche nella pianta dell'edificio, nella quale furono soppresse le compartimentazioni nette fra ambienti, lasciando come uniche pareti portanti solo quelle del vano scala e dei cortili interni. I muri sistematicamente curvati della casa dimostrano che la sinuosità delle curve usate nella facciata della Casa Batlló poteva essere applicata allo spazio tridimensionale¹³². Il movimento della facciata della Casa Milá appare quasi "naturale", simile a quello di una cava di pietra (da cui il soprannome "La Pedrera"), ma è in realtà frutto di sofisticate opere di intaglio dei blocchi di pietra, agganciati alla struttura in ferro dei solai¹³³.

La fluidità riprodotta nell'intimità della Casa Milá si applicò, nel Park Güell, agli spazi aperti. I sentieri, che sembrano fuoriuscire naturalmente dalla Muntanya Pelada, assecondano l'orografia naturale della zona: conducono a grotte sotterranee attraverso gradini che scorrono come lava¹³⁴; si snodano in tunnel sorretti da contrafforti inclinati che ricordano alberi nodosi. La terrazza principale, o "piazza superiore del teatro greco" è una grande terrazza panoramica con un parapetto di pietra ricoperto di trencadís ceramico, sostenuta da una sala ipostila retta da colonne in cemento, nel cui centro, cavo, scorrono dei canali di drenaggio. Il "Park Güell" nacque come area residenziale privata, e poi venne donato dal figlio di Eusebi Güell al comune di

132 Nikolaus Pevsner (1992), *Los orígenes de la arquitectura y del diseño modernos*, p.107

133 Juan Bassegoda Nonell, (2001) *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, p.160

134 William J.R. Curtis (1982), *L'architettura moderna dal 1900*, p.62.

1920



Construcció de les primeres torres de la Sagrada Família, 1920, Canals i Tarrats, Ignasi. (AFCEC), Ignasi Canals i Tarrats, D, 4645.

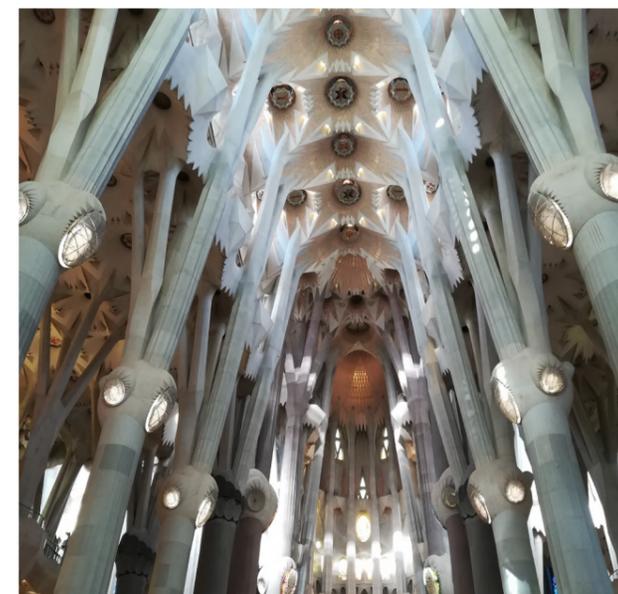


Uns àngels de la façana de la Sagrada Família de Barcelona, 1920, Canals i Tarrats, Ignasi, Emili. (AFCEC), Ignasi Canals i Tarrats, D, 4637..

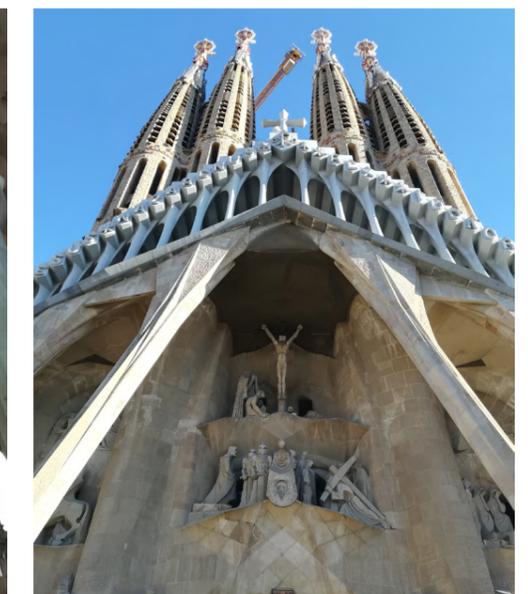


Escultures a la façana del temple de la Sagrada Família, 1923, Pellicer i Boulanger, Emili. (AFCEC), Emili Pellicer i Boulanger, B, 01966.

2021



Volte e pilastri arborei della Sagrada Família, su progetto di Antoni Gaudí, 2021, Maria Chiara Capocotta.



Fachada de la Pasión, 2021, Maria Chiara Capocotta.

Barcellona che lo trasformò in Parco pubblico nel 1922. L'idea di Eusebi Güell era quella di creare un quartiere residenziale costituito da case indipendenti con giardino e spazi comuni, pensate per gente di un certo livello sociale ed economico. L'idea derivava probabilmente da alcuni stabilimenti educativi o industriali inglesi, da cui deriva il nome *Park* all'inglese. Infine, dopo il progetto del Park Güell, Gaudí abbandonò ogni altro impegno per dedicarsi completamente, anima e corpo, al progetto della Sagrada Família, fino alla sua morte, avvenuta nel 1926.

Josep Puig i Cadafalch, che apparteneva alla seconda generazione di architetti modernisti, si trovava all'inizio della sua carriera di architetto quando Domènech e Gaudí avevano raggiunto l'apice della propria traiettoria professionale. Le opere di Puig del primo 1900 racchiudono uno spirito innovatore e insieme intriso di storicismi, a metà fra i riferimenti europeizzanti e nazionalisti. A cavallo del 1900 progettò: la Casa Amatller (1898 – 1900), la Casa Terrades (1903 – 1905) e la Fabrica Casaramona (1909 – 1911), nelle quali Puig dimostrò di condividere le idee del proprio maestro Domènech i Montaner. Adottò il *ladrillismo* e l'integrazione di architettura ed arti applicate, distinguendosi per una particolare attenzione alla creazione dell'intimità dello spazio domestico. Successivamente, tuttavia, la sua architettura fece un cambio di rotta, quando il Modernismo iniziò la propria decadenza.

3.8 Il declino del Modernismo e l'avvento del Novecentismo

Il primo decennio del nuovo secolo vide l'apogeo del Modernismo ed anche l'inizio del suo declino. Nel 1906 iniziò ad apparire il *Glosari* di Eugeni d'Ors sul giornale *La Veu de Catalunya*, da cui traspariva una nuova corrente di pensiero, e nell'anno 1911 venne pubblicata *La Ben Plantada* dello stesso autore, con la quale si inaugurò ufficialmente la fine del Modernismo e l'inizio di un'epoca "nuova" chiamata *Noucentisme*¹³⁵, desiderosa di superare la precedente euforia creatrice e rivoluzionaria e di trasmettere l'armonia di una struttura politica già consolidata. Il *Noucentisme* rifletteva lo spirito di una Catalogna autonoma e cosmopolita, e lo esprimeva attraverso la ricerca, nell'arte, dei canoni di equilibrio e di sobrietà del periodo classico.

La nuova sensibilità si riflesse nel cambiamento avvenuto nell'architettura di Puig i Cadafalch, che fino ad allora aveva contribuito attivamente al movimento modernista con opere importanti, ma che iniziò a prendere una piega classicista a partire dal 1911. Essendo egli più giovane rispetto alla prima generazione di architetti modernisti, visse a cavallo di due epoche architettoniche e partecipò all'avvento del *Noucentisme* durante la sua vita lavorativa. Secondo Cirici Pellicer, l'architetto attraversò tre epoche¹³⁶: il periodo rosa, il periodo bianco ed il periodo giallo. Il periodo rosa fu quello in cui l'architetto aderì allo spirito della *Renaixença* e diede rilievo alla *casa pairal* ed ai legami con la terra catalana, e ciò si riflesse nei richiami al gotico catalano presenti nelle sue architetture. Appartengono al periodo rosa la Casa Amatller e la Casa Terrades. Successiva-

135 Da *nou* che in catalano significa "nuovo" ed anche "nove". In spagnolo venne tradotto con il termine *Novecentismo*.

136 A. Cirici, *L'arquitectura de Puig i Cadafalch* in *Cuadernos de Arquitectura*, Barcelona, 1966, p.50

mente, l'epoca bianca fu il periodo di maggior influenza della secessione viennese: le architetture manifestavano un gusto per la sobrietà e l'esiguità di ornamentazioni. Dell'epoca bianca sono la Casa Trinxet e la Casa Muntades: case unifamiliari che ricordano la struttura delle *masies* catalane, le cui pareti intonacate di bianco e decorate con ghirlande dorate fanno riferimento all'architettura di Olbrich. La Casa Company, dello stesso periodo, presenta un tetto a doppia falda, dall'influsso nord-europeo.

Infine, il periodo giallo fu quello delle architetture monumentali, rappresentative del potere consolidato. Puig i Cadafalch fu un personaggio molto attivo nelle schiere del catalanismo: divenne membro della *Lliga Regionalista* e fu fondatore del *Centre Nacional Català*, raggiungendo la cuspide della sua traiettoria politica nel 1917 quando assunse la presidenza della *Mancomunitat de Catalunya*, e la sua architettura fu strettamente legata all'idea della Catalogna futura che egli immaginava. Puig ebbe inoltre un ruolo importante nella seconda Esposizione Universale organizzata a Barcellona nell'anno 1929, per la quale progettò la disposizione generale degli edifici sulla montagna di Montjuïc¹³⁷. Organizzò l'itinerario verso Montjuïc su un'asse monumentale che collegava *Plaza España* con il Palacio Nacional e scelse, per i padiglioni, forme classiche e simmetriche che volevano comunicare l'ideale di una città ordinata, pervasa da un equilibrio apollineo.

La ragione per cui Lluís Domènech i Montaner, Antoni Gaudí i Cornet e Josep Puig i Cadafalch sono considerati fra i più importanti esponenti del Modernismo Catalano è che durante la loro vita furono importanti personaggi, promotori della crescita politica, identitaria e spirituale della Catalogna, e furono i punti di riferimento attorno ai quali si svolse la storia del movimento architettonico.

137 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.1888

3.9 Le correnti interne al Modernismo

All'interno del Modernismo Oriol Bohigas identifica due tendenze principali, incarnate da Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) e Lluís Domènech i Montaner (1850-1923). Secondo Bohigas, Gaudí fu il paladino della linea espressionista e Domènech della linea razionalista¹³⁸. Gaudí viene definito "espressionista" perché attraverso la tensione e la distorsione delle forme volle generare emozioni forti in chi le osserva e ne percorre gli spazi. I materiali che usò per creare tali forme furono i materiali tradizionali. Portò il laterizio e la pietra al limite delle loro potenzialità, per esprimere la tensione della difficoltà costruttiva¹³⁹ ed allo stesso tempo l'equilibrio divino. Ne sono un esempio i pilastri fungiformi delle cavallerizze del Palau Güell, costruiti in mattoni, e le forme plastiche della facciata della natività della Sagrada familia, lavorata con pietra di Montjuïc e malta di calce idraulica. Gli studi di Gaudí sulla forma a parabola confluirono nell'uso di archi catenari, ad esempio nelle volte in mattoni che si snodano nell'ultimo piano della casa Milá. Il tentativo di superare i limiti conosciuti dei materiali tradizionali ed il volerli portare alla loro massima potenzialità fu, per Gaudí, un tramite per poter esprimere le verità divine rivelate dalla Natura e materializzate nell'architettura. La sua scelta lo distanziò dalle correnti architettoniche internazionali, che nel panorama europeo e americano facevano uso del ferro come nuovo materiale strutturale. Perciò, Bohigas parla di una cosciente o incosciente lontananza di Gaudí dalla cultura europea, che fa di lui non un *genio anticipatore*, bensì il brillante ultimo architetto dell'era dell'architettura in pietra¹⁴⁰. I discepoli di Gaudí che continuarono sulla sua scia furono Fran-

138 Intendendo questi due aggettivi come una forma comoda di designare due maniere di intendere l'esperienza architettonica, dice Oriol in *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista* a pag.96

139 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.100

140 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, pp.97-98

141 Oriol Bohigas (1968), *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, p.119

cesc Berenguer i Mestres, Joan Rubió i Bellver, Lluís Muncunill i Parellada, Josep Maria Jujol i Gibert e César Martinell i Brunet.

Al contrario, Domènech i Montaner guardò verso il futuro e sperimentò le nuove tecniche costruttive, conducendo la Catalogna all'integrazione con le correnti architettoniche europee¹⁴¹. La scelta di usare strutture in ferro e vetro si lega al messaggio innovatore e progressista che Montaner voleva veicolare, ed anche alle sfide che di volta in volta gli si presentavano davanti nella progettazione, come per esempio la ricerca della luce in edifici che avevano pochi affacci, quali l'Editorial Montaner i Simón ed il Palau de la Música Catalana.

Domènech i Montaner viene spesso identificato come un precursore del Movimento Moderno per la sua concezione razionale dello spazio, per l'uso espressivo di nuovi materiali e di tecnologie legati allo sviluppo industriale, e per il suo approccio progettuale scientifico che gli permise di avere il controllo del progetto nella globalità e nella singolarità delle sue parti. L'uso che egli fece del ferro per ottenere piante libere e, in alzato, vetrate quasi continue, sembra anticipare le caratteristiche del Movimento Moderno. Il ferro ed il vetro vennero da egli adottati inizialmente nell'edificio del Café-Restaurant dell'Esposizione Universale e nell'Hotel Internacional, e successivamente, con sempre maggior sicurezza, nel Palau de la Musica Catalana, concepito come la sovrapposizione di una serie di piante libere, attraversate dal grande volume della Sala delle audizioni. L'uso di una struttura in ferro e vetro gli permise, soprattutto in questo caso di bravura magistrale, di ottenere spazi dotati di un'incredibile illuminazione.

Per Montaner, l'approccio razionale è conciliabile con il decorativismo: l'ornamentazione ebbe un ruolo funzionale nella

trasmissione dei messaggi che più gli stavano a cuore, ovvero la celebrazione del catalanismo ed il recupero dell'identità catalana legata al passato medioevale. Nell'opera di Domenech l'elemento decorativo si fondeva fluidamente con l'ossatura strutturale "significante" dell'architettura. L'ornamentazione, per Montaner, esprimeva da un lato il tentativo di portare l'arte nell'ambiente domestico in cui vive l'uomo, e dall'altro serviva per celebrare valori astratti, quali il progresso, l'industrializzazione, il nazionalismo tramite un'ampia varietà di simboli che derivavano dai suoi approfonditi studi storici e sull'araldica. Gli architetti che collaborarono con Domènech i Montaner furono principalmente: Josep Vilaseca i Casanovas, Antonio Maria Gallissà, Josep Font i Gumà, Francesc Labarta, Francesc Guàrdia i Vial, Pere Domènech i Roura. Gli artigiani furono invece lo scultore Eusebi Arnau; l'ebanista Gaspar Homar; i mosaicisti Lluís Bru i Sallés e Mario Maragliano; il vetraio Antoni Rigalt i Blanch.¹⁴²

142 Lluís Domenech i Girbau, Lourdes Figueras (1994), *Lluís Domènech i Montaner*, p.140

3.10 Lluís Domènech i Montaner (1850-1923)



Retrato de Lluís Domènech i Montaner; 1903-1908, Ramon Casas (1866-1932), carboncino e matita su carta. Museu d'Art Nacional de Catalunya, 027294-D

143 Per approfondimenti sulla vita dell'architetto si rimanda a: Puig i Cadafalch (1902), *Don Lluís Domènech i Montaner*; Fundació Carulla (1973), *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort*; Sergi Alcalde Vilà (2016), *Lluís Domènech i Montaner (1849-1923): Obra arquitectònica raonada*.

144 Fundació Carulla (1973), *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort*, p.36

145 Secondo il libro di Sergi Alcalde Vilà (2016), *Lluís Domènech i Montaner (1849-1923): Obra arquitectònica raonada*, Lluís nacque il giorno 27 di Dicembre del 1849.

La storia personale di Lluís Domènech i Montaner¹⁴³ si intreccia con quella del Modernismo Catalano a tal punto da essere stato definito “l’incarnazione del Modernismo”¹⁴⁴. Avendo egli assunto ruoli importanti nell’ambito della politica, dell’architettura e della docenza durante la sua vita, ripercorrendo la sua storia personale ci troviamo a ripercorrere la storia culturale della stessa Catalogna, a cui egli fu molto legato, e del Modernismo, di cui divenne promotore e guida. La vita di Montaner abbracciò tutto il movimento architettonico a partire dai suoi albori, in cui scrisse l’articolo *En busca d’una arquitectura nacional*, lungo tutto il processo di crisi e di ricerca, fino alla sua decadenza, in cui lentamente si ritirò dalla scena architettonica. Lluís nacque il 21 dicembre 1850¹⁴⁵ da Pere Domènech i Saló e da Maria Montaner i Villa, in un ambiente di prosperità materiale ed intellettuale: la

famiglia, di estrazione borghese, era proprietaria dell’Editorial Montaner, per cui Lluís crebbe circondato dai libri dell’azienda, che divulgavano la letteratura straniera contemporanea. La sua curiosità venne stimolata da questi influssi culturali che lo mantennero informato ed attento al panorama internazionale durante la sua crescita. Dopo aver intrapreso studi in scienze matematiche e fisiche, Lluís decise di recarsi a Madrid per studiare architettura, poiché ancora non era stata fondata la Scuola di Architettura a Barcellona, ed ottenne il titolo di architetto il 13 dicembre 1873. A partire da quel momento, la vita di Domenech scorse su tre linee parallele intrecciate vicendevolmente: il Domènech architetto, il Domènech politico ed il Domènech erudito.

Lluís ebbe, fin dalla giovane età, una passione per gli studi storici: approfondì l’architettura romanica catalana, contribuendo poi da adulto alla scoperta di alcune chiese romaniche nella Vall del boí¹⁴⁶ ed al recupero delle tradizioni artigianali catalane. Due anni dopo la sua laurea, divenne professore nella *Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona*, insieme al suo amico Josep Vilaseca. Nonostante le approfondite conoscenze in campo storico, Domènech non venne assegnato alla cattedra di Storia dell’arte, bensì a quella di studi fisico-naturali (illuminazione, ventilazione, acustica, e materiali da costruzione), nell’ambito della quale “produsse dei contributi utilissimi allo sviluppo di queste materie”¹⁴⁷. La sua carriera di docente continuò in ambito tecnico: dal 1877 gli vennero assegnate le cattedre di Conoscenza dei Materiali e di Applicazione delle scienze fisiche e naturali all’architettura, per poi vedere una svolta nel 1896, anno in cui passerà ad occupare la cattedra di Composizione di edifici¹⁴⁸, che prima apparteneva a Elies Rogent. L’erudizione di Domèn-

146 Per approfondimenti si rimanda a: Enric Granell, Antoni Ramon, *Lluís Domènech i Montaner, Viatges per l’arquitectura romànica*, Col·legi arquitectes catalunya, Barcelona, 2006; che racchiude i disegni e gli studi fatti da Domènech sul patrimonio architettonico catalano medioevale.

147 Puig i Cadafalch, *Don Lluís Domènech i Montaner in Hispania*, Barcelona, 30 dicembre 1902, p.547

148 Fundació Carulla (1973), *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort*, p.28

ech spaziava dai temi storici a temi tecnici e costruttivi, e grazie alle sue conoscenze ed alle sue capacità venne nominato, nel 1900, direttore della Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Come politico, all'età di diciotto anni aderì alla Jove Catalunya¹⁴⁹. Nel 1871 contribuì alla fondazione della rivista "La Renaixensa" che venne pubblicata fino al 1904, nella quale Domènech pubblicò i suoi primi articoli. Nel 1888, Domènech divenne presidente della *Lliga de Catalunya*, e dal 1891 fece parte della *Junta Permanent* dell'*Unió catalanista*, contribuendo alla stesura delle *Basi di Manresa*. Puig disse di Montaner: "è l'uomo delle Basi di Manresa, scritte da lui e da lui quasi imposte a quel partito di poeti, [...] (diretto) non da un generale, ma dal musicista direttore¹⁵⁰" e lo definisce "architetto allo stesso tempo di edifici e di popoli". Divenne presidente, nel 1898, dell'*Ateneu Barcelonés*: un'entità che raggruppava persone di tendenze politiche diverse e di professioni e procedenze sociali molto diverse e venne rieletto come tale fino al 1911. Fu deputato nel parlamento di Barcellona, dal 1901 al 1904 in seguito all'elezione dei "quattro presidenti". Infine, si allontanò dal mondo della politica nel 1904, pur assumendo delle cariche importanti dal punto di vista culturale: dal 1903 divenne professore nell'Accademia di Belle Arti di San Fernando di Madrid, e dal 1921 nella Real Academia de Bones Letres di Barcellona.

Come architetto¹⁵¹, durante la sua vita costruì edifici prevalentemente a Barcellona, a Reus e a Canet del Mar, paese di origine di sua moglie, con la quale ebbe otto figli, fra cui Pere Domènech i Roura che intraprese la stessa professione del padre. Il primo incarico come architetto fu assegnato a Domènech nel 1874, quando vinse insieme al suo amico ed architetto Josep Vilaseca

il concorso per l'edificio destinato alle Istituzioni Provinciali di Istruzione pubblica. Il progetto non può essere definito *modernista*, ma rappresenta una prima rottura con la tradizione e un tentativo di dare un'espressione architettonica alla nuova tecnologia. Fra gli anni 1880 e 1885 produsse una serie di opere che possono essere considerate come il momento di passaggio fra l'Eclettismo e il Modernismo. Tutte loro richiamano ancora il periodo medioevale, però introducono elementi innovativi; l'esempio più significativo è l'Editorial Montaner i Simón. Con l'esposizione universale del 1888 si affermò come architetto oltre che come politico, costruendo i due edifici storicamente più importanti dell'esposizione: il Café-Restaurant e l'Hotel Internacional. Fra gli anni 1893 e 1901 Domènech raggiunse un alto prestigio culturale e cittadino. In questa fase iniziò ad acquisire importanza, nell'opera di Montaner, la rivitalizzazione delle arti industriali e la sua architettura iniziò a configurarsi come "arte totale", per i profondi legami che instaurava con la storia, la poesia, la pittura, la musica e le arti industriali. Furono gli anni delle sperimentazioni nel laboratorio del *Castell dels tres dragons*, della costruzione della Casa Thomas (1895-1898) e, successivamente, della Casa Navàs a Reus (1901). Infine, Domenech raggiunse la sua maturità stilistica con L'Hospital de Sant Pau (1902), il Palau de la Música catalana (1905- 1908) e la Casa Lleó Morera (1902-1905).

La prima caratteristica dell'architettura di Domènech i Montaner è la già citata apertura verso le correnti architettoniche europee contemporanee, che si riflette nell'utilizzo del ferro e del vetro. Ad essa si accompagnò la valorizzazione della storia ed il recupero di tecniche tradizionali, sia nell'ambito strutturale sia nell'ambito ornamentale. L'ornamento ha un ruolo prepon-

149 Fundació Carulla (1973), *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort*, p.76

150 Puig i Cadafalch (1902), *Don Lluís Domènech i Montaner*, p.547

151 Per approfondimenti sulle opere di Domènech i Montaner si rimanda a: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n.52/53, 1963; Lluís Domenech i Montaner (1981), *Lluís Domenech i Montaner: Arquitecto, 1850/1923*; Lluís Domenech i Girbau, Lourdes Figueras (1994), *Lluís Domènech i Montaner*; Sergi Alcalde Vilà (2016), *Lluís Domènech i Montaner (1849-1923): Obra arquitectònica raonada*.

derante, tanto che la sua opera venne a volte erroneamente letta come un esercizio puramente ornamentale per la sua prodigalità decorativa, quando invece nasconde una progettazione razionale e tecnica. Fra i temi rappresentati nell'ornamento domenechiano la Natura ha la preponderanza: la flora viene spesso inserita nelle grate in ferro o nella pietra dei parapetti, come i girasoli scolpiti nei balconi della Casa Thomás e della Casa Navás. L'ornamento floreale è così diffuso nelle opere di Montaner, da ricevere il nome di "floralismo". Esso fa riferimento anche ai capitelli domenechiani, che al posto degli ordini classici presentano una nuova soluzione di fiori stilizzati e rotondeggianti in successione geometrica, quasi a costituire un nuovo ordine inventato da Domènech. Oriol Bohigas sostiene, a proposito dei capitelli, che Domènech ne riconosce l'inutilità dal punto di vista strutturale, però, di fronte al peso della tradizione, decide di non eliminare completamente l'elemento, ma di sostituirlo con un elemento ornamentale, che agisce come reminiscenza¹⁵².

Per quanto riguarda la fauna, non mancano rappresentazioni di uomini ed animali che cercano di trasmettere la sensazione dell'intimità domestica, come le figure scolpite da Eusebi Arnau nel camino della Fonda de España, o la leggerezza del movimento e la sinuosità della curva, come ninfe dagli echi preraffaeliti che nascono dolcemente dalle colonne della casa Solá-Morales a Olot, o le fanciulle che accompagnavano le anfore al piano terra della Casa Lleó Morera. Grazie a tutte queste figure l'architettura domenechiana sembra prendere vita. Nell'ornamento hanno un grande protagonismo anche i simboli della nazionalità catalana: Sant Jordi, la fenice e la bandiera catalana presiedono la facciata del Palau de la Música, annun-

ciando il trionfo del catalanismo. Gli animali, reali o fantastici, venivano solitamente scelti per la loro simbologia, per esempio la fenice simboleggiava la rinascita della Catalogna dalle ceneri.

L'ornamento veniva usato anche come celebrazione del committente e della sua famiglia, i cui membri furono spesso rappresentati direttamente nelle sculture, per esempio i busti dei proprietari della Casa Lleó Morera sul balcone del piano nobile. Altre volte fece riferimento a loro tramite la simbologia: ne sono un esempio i motivi del leone e del gelso, rappresentati nelle sculture e nei mosaici della casa Lleó-Morera: il leone (lleó) e il gelso (morera) richiamano il cognome della famiglia.

La progettazione integrata di struttura, volumetria e ornamento divenne creazione di *un'opera d'arte totale*: quell'unione di tutte le arti concepita da Richard Wagner nel campo della musica. La divisione fra le parti si sfumava, per dare luogo ad uno spazio in cui sentirsi immersi in un'opera d'arte. Per dare vita a ciò, ogni piccolo pezzo dell'architettura, dal lampadario alla maniglia, era frutto di una progettazione accurata dell'architetto e della squadra di artigiani che partecipavano alla creazione dell'opera. Grazie alla concezione razionale e grazie alla prodigalità decorativa, l'architettura di Domènech i Montaner continua ad essere, ancor oggi, una fonte inesauribile di meraviglia e di insegnamenti, e deve essere riconosciuta e valorizzata.

152 Oriol Bohigas, *Vida y obra de un arquitecto modernista* in *Cuadernos de arquitectura*, Núm. 52, 1963, p.76

4

LA MANSANA DE LA DISCORDIA

Gaudí, Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner: tre architetti, tre ideologie, tre momenti culturali coincidono in una facciata urbana in cui la ricchezza espressiva è grande come la coerenza urbana.

M. de Solà-Morales, *Deu lliçons sobre Barcelona*, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2008, p. 295.



4.1 L'isolato e la sua parcellazione

L'isolato “della discordia” viene identificato, all'interno del Plan Cerdà, come l'isolato L 28/29 LL, nome che sta ad indicare l'intervia delimitata in direzione orizzontale dalle vies L ed LL (oggi rispettivamente *Avenida d'Aragó* e *Carrer del Consell de Cents*) e in verticale dalle vies 28 e 29 (ovvero la *Rambla de Catalunya* ed il *Passeig de Gràcia*).

Fra il 1848 ed il 1863, prima di essere riparcellato, il terreno dell'isolato aveva ospitato i *Jardins de Tivoli*¹⁵³ ed era stato proprietà di Bernard Augustí de las Casas. Nel 1859 l'appezzamento di terreno su cui sorgevano i giardini venne venduto a José Vidal i Ribas, che lo rivendette alla *Sociedad Fomento del Ensanche* il 27 aprile del 1863¹⁵⁴.

La *Sociedad de Fomento* fece una prima riparcellazione dei terreni acquistati, seguendo le normative vigenti, le quali stabilivano che le parcelle avrebbero dovuto essere regolari e con affaccio sulla via pubblica¹⁵⁵, e successivamente cedette i lotti risultanti ad acquirenti privati. Grazie ad uno schema elaborato da Miquel Corominas nella sua tesi dottorale *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, è possibile visualizzare come vennero frazionati i terreni appartenenti alla società¹⁵⁶.

Il 20 febbraio 1864¹⁵⁷ la società *Fomento del Ensanche* vendette al signor Juan Mumbrú la parcella dell'isolato in corrispondenza dell'angolo fra *Passeig de Gràcia* e *Consell de Cents*. Grazie alla ricerca nell'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, ho potuto rinvenire la planimetria che indica la superficie del terreno acquistato dal signor Mumbrú, che aveva una superficie di 36047 *palmos* e presentava una forma pen-

153 Nel *Plano de Ensanche de la ciudad de Barcelona [Secció superior, fins a la via de Reforma]* è visibile la situazione dell'*Ensanche* fra il 1860 ed il 1870, sovrapposta alla situazione anteriore al progetto di Cerdà.

154 Scrittura notarile n.101 del 27 Aprile 1863, Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), Francesc Belsolell i Mas, protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/18].

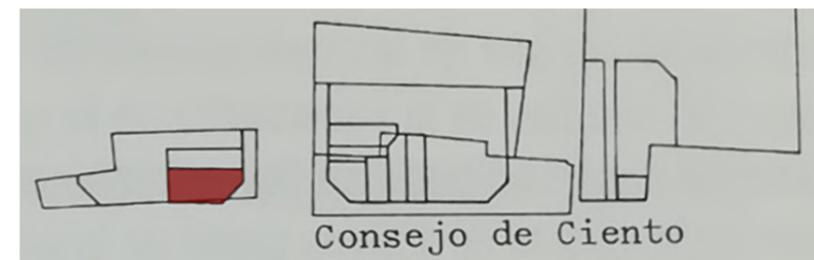
155 Articolo 166 degli Ordinamenti Municipali del 1891.

156 Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, p.205.

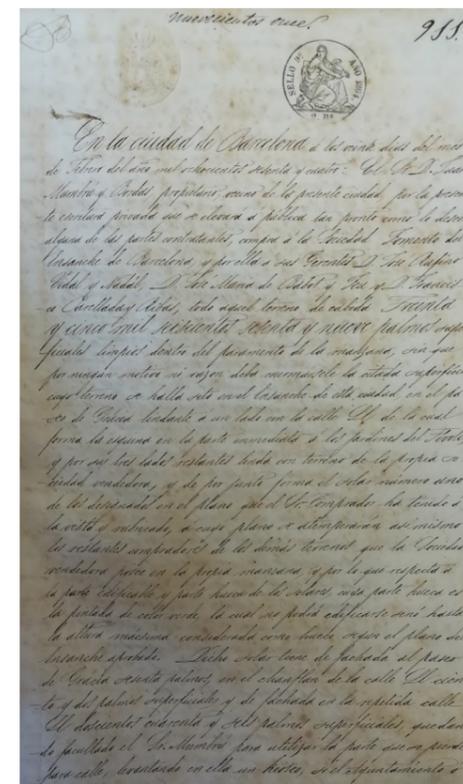
157 Scrittura notarile n.911 del 20 Febbraio 1864, AHPB, Francesc Belsolell i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867 gener 1 – 1867 juny 30, s.f. [AHPB, 1330/26].



Dettagli del *Plano de Ensanche de la ciudad de Barcelona [Secció superior, fins a la via de Reforma]*, 1860-70, Autore sconosciuto. AHPB, C02.03, 02987.



Dettaglio dello schema *Solares vendidos por la Sociedad (Fomento del Ensanche) en relación con la trama Cerdà*, Pubblicato in Miquel Corominas y Ayala (2002), *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, p.205.



Scrittura notarile n.911 del 20 Febbraio 1864, AHPB, Francesc Belsolell i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/26].

<<En la ciudad de Barcelona a los veinte dias del mes de Febrero del año mil ochocientos setenta y cuatro: el Señor Juan Mumbrú y Bordas, propietario, vecino de la presente ciudad, por la presente escritura privada que se elevará a pública tan pronto como lo desee alguna de las partes contratantes, compra a la Sociedad Fomento del Ensanche de Barcelona y por ella a sus Gerentes D. José Rufino Vidal i Ribas, D. José Maria de Babel y Feu y D. Francisco Carellada y Ribas, todo aquel terreno de cabida Treinta y cinco mil seiscientos sesenta y nueve palmos superficiales limpios dentro del paramento de la mansana [...], cuyo terreno se halla sito en el Ensanche de esta ciudad, en el paseo de Gràcia lindante a un lado con la calle LL de la cual forma la esquina en la parte inmediata a los jardines del Tivoli, y por sus tres lados restantes linda con terreno de la propia sociedad vendedora, y de por junto forma el solar número uno de los designados en el plano que el sr. comprador ha tenido a la vista y reubicado, a cuyo plano se atemperarán asimismo los restantes compradores de los demás terrenos que la Sociedad vendedora posee en la propia manzana, y por lo que respecta a la parte edificable y parte hueca de los solares, cuya parte hueca ed la pintada de color verde, la cual no podrá edificarse sinó hasta la altura mácsima considerada como hueco según el plano del Ensanche aprobado. [...]>>

158 Indica il lato d'angolo che taglia a 45 gradi l'isolato di Cerdà.

159 Quest'informazione è stata estratta dal fascicolo *Parcel·lari Passeig de Gràcia 35* dell'AMCB: un documento informativo sullo stato della parcella nell'anno 1882, catalogato genericamente sotto la sezione "Q100, Urbanisme i Obres".

160 *El Ensanche y Mejora de Barcelona: distribución de una manzana con casas a toda altura y a la inglesa. Calle 30. Calle 31, 1864, Jeroni F. Granell Barrera, scala 1:10 000, AHCB, C02.01, 18107*

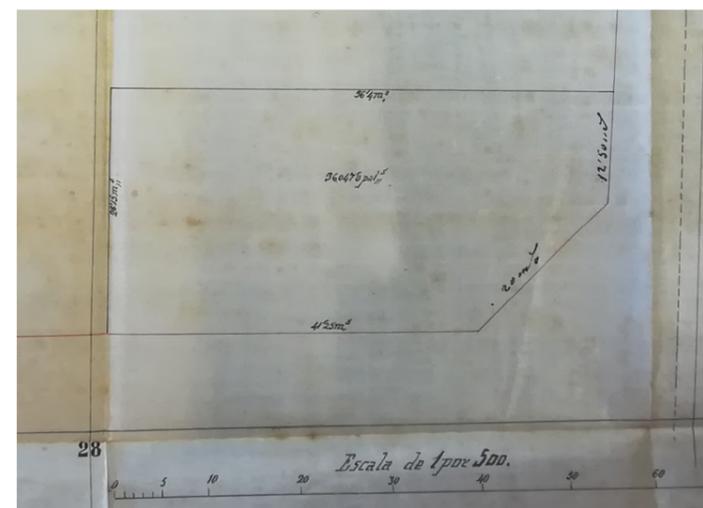
tagonale, avente un lato allineato su Passeig de Gràcia, della lunghezza di 12,50 m; un lato allineato su Consell de Cents, della lunghezza di 41,25 m, e un lato di 20 m sul *chaflán*¹⁵⁸. Gli altri due lati erano perpendicolari ai limiti della mansana.

Successivamente, grazie alla ricerca nell'Arxiu Municipal Contemporani di Barcellona, ho potuto riscontrare che su tale terreno vennero edificate due costruzioni indipendenti che si contendevano il lato d'angolo dell'isolato: una prospiciente su *Passeig de Gràcia*, che occupava la metà superiore del *chaflán*, e l'altra affacciata su *Consell de Cents*, che occupava la metà inferiore¹⁵⁹. È questa una soluzione curiosa e che non trova molte similitudini con altre della stessa epoca, dato che le società immobiliari che si occupavano della lottizzazione dei terreni dell'*Ensanche* erano solite assegnare una sola parcella integra per ogni angolo dell'isolato, come possiamo constatare per esempio nel progetto dell'isolato LL 30/31 M¹⁶⁰ della società *Ensanche y Mejora* e nello schema di Miquel Corominas riguardo alla lottizzazione dei terreni della società *Fomento del Ensanche*.

Nel caso della proprietà di Juan Mumbrú, egli decise invece di dividere la parcella d'angolo in due proprietà distinte, in modo da ottenere due edifici affiancati, probabilmente per massimizzare i profitti. È interessante osservare come l'assenza di un meccanismo unificato di lottizzazione dei terreni nella materializzazione del Plan Cerdà abbia portato ad una varietà di soluzioni differenti. Nel caso dell'isolato L 28/29 LL, la forma delle parcella nacque dall'incontro della mentalità dei proprietari privati con le regole imposte dal Comune.

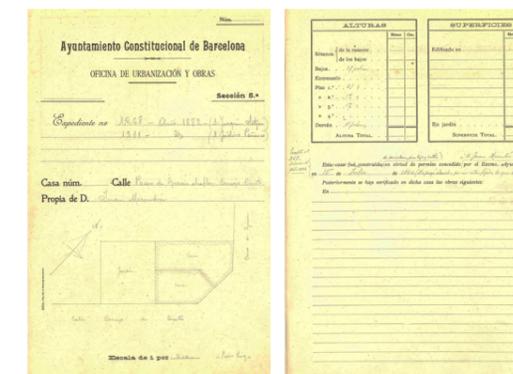
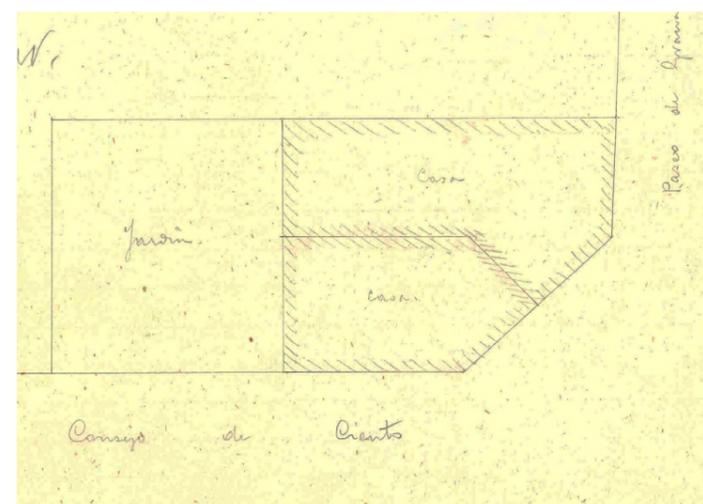
Fu su questo lotto di Juan Mumbrú che vennero erette le prime case della *mansana*, di cui sappiamo, grazie al fascicolo del 1882

1864



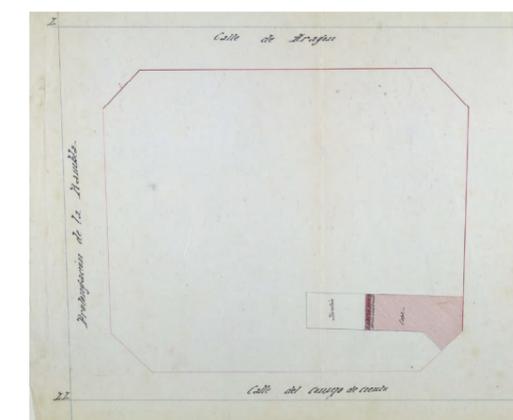
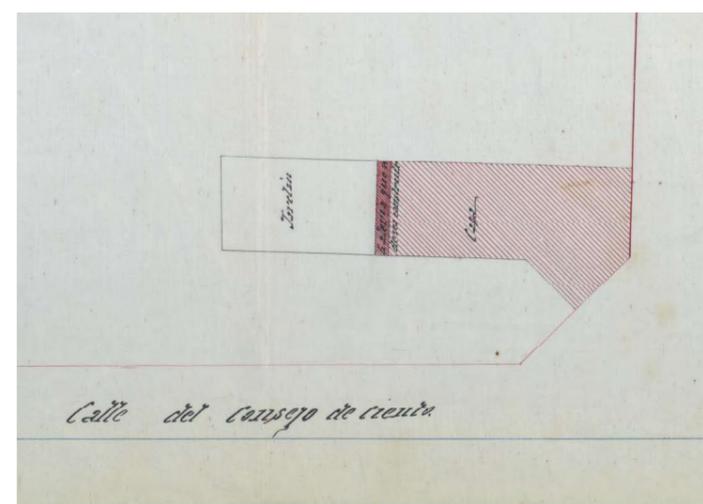
Dettaglio della Planimetria del terreno venduto a Juan Mumbrú conservata nella *Scrittura notarile n.911* del 20 Febbraio 1864, AHPB, Francesc Belsollell i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/26].

1882



Dettaglio del *Parcel·lari Passeig de Gràcia 35*, 1868-82, AMCB, Q100.

1884



Dettaglio del *Plano de Emplazamiento, Passeig de Gràcia [35]*. José Martí i Fàbregas Tutor dels Menors de Juan Mumbrú. *Afegir Un Pis i Construir Galeries en edifici habitatges*, 1884, AMCB, Q127, Eix-2154/1884.

161 Parcel·lari
Passeig de Gràcia 35,
1868-82, AMCB, Q100

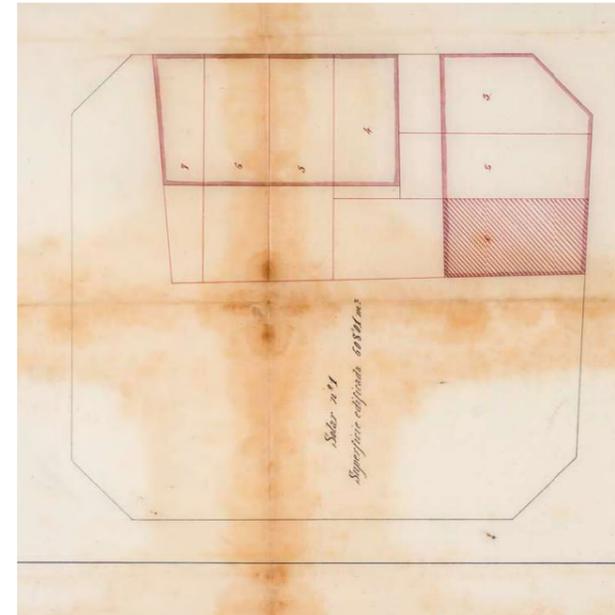
162 Il documento ri-
manda al dossier 257 dell'anno
1864, il quale risulta mancante.
È stato consultato il "Registre
expedientes de Obras de Particu-
lares" del 1864-1868, in cui,
sotto il nome di Juan Mumbrú,
affianco al titolo "dossier 257" si
trova una nota: "unito al dossier
1311", in cui però non appare
altro che i documenti relativi
al permesso per ampliare la
veranda sul retro della casa si-
tuata su Consell de Cents 351.

riguardante la parcella¹⁶¹, che erano composte da seminterrato,
piano rialzato e 3 piani superiori, e che furono costruite grazie al
permesso concesso a Juan Mumbrú dal Comune il giorno 15 luglio
1864¹⁶². L'edificio che si affacciava su *Passeig de Gràcia* venne
denominato *Casa Rocamora* (non si conosce la ragione di questo
soprannome) e la sua ristrutturazione degli inizi del 1900 portò alla
nascita della Casa Lleó Morera: uno dei tre edifici modernisti che
conferiranno all'isolato il soprannome "isolato della discordia".

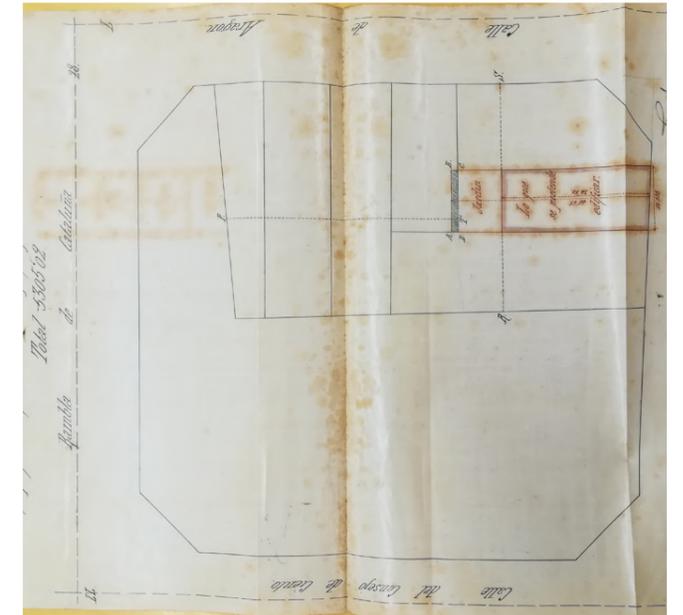
Il terreno acquistato da Juan Mumbrú occupava solo una fra-
zione dell'isolato; mentre la parte superiore aveva altri proprie-
tari, i signori Martorell y Bofill, i quali decisero di frazionarlo in
tre parcelle perpendicolari a *Passeig de Gràcia*, con una parte,
sul retro, adibita a giardino, e 4 parcelle perpendicolari al *Carrer
d'Aragón*, anch'esse aventi una parte sul retro adibita a giardi-
no. L'edificio costruito sulla parcella numero 1 del terreno dei
signori Martorell y Bofill fu la Casa Martorell, che verrà ristrut-
turata nel 1900 da Josep Puig i Cadafalch, prendendo il nome
di Casa Amatller. Sulla parcella numero 2 venne costruita, nel
1875, la Casa Sala, su progetto di Emili Sala i Cortés, la cui ri-
strutturazione negli anni 1901-1906 darà vita alla Casa Batlló.

L'isolato L 28/29 LL, assieme agli altri isolati dell'*Ensanche*,
attraverserà diverse fasi ed ospiterà, nel tempo, edifici molto di-
versi, le cui caratteristiche dipenderanno dalla normativa vigente,
dalla qualifica dei progettisti e dalla loro adesione alle diverse
correnti architettoniche. Il Modernismo avrà un ruolo chiave nel-
la caratterizzazione della zona residenziale borghese, tanto che
Antoni Paricio¹⁶³ lo evidenzia come punto di svolta nella storia
dell'*Ensanche*, differenziando tre tappe in base alla sua com-
parsa: il *Premodernismo*, il *Modernismo* ed il *Postmodernismo*.

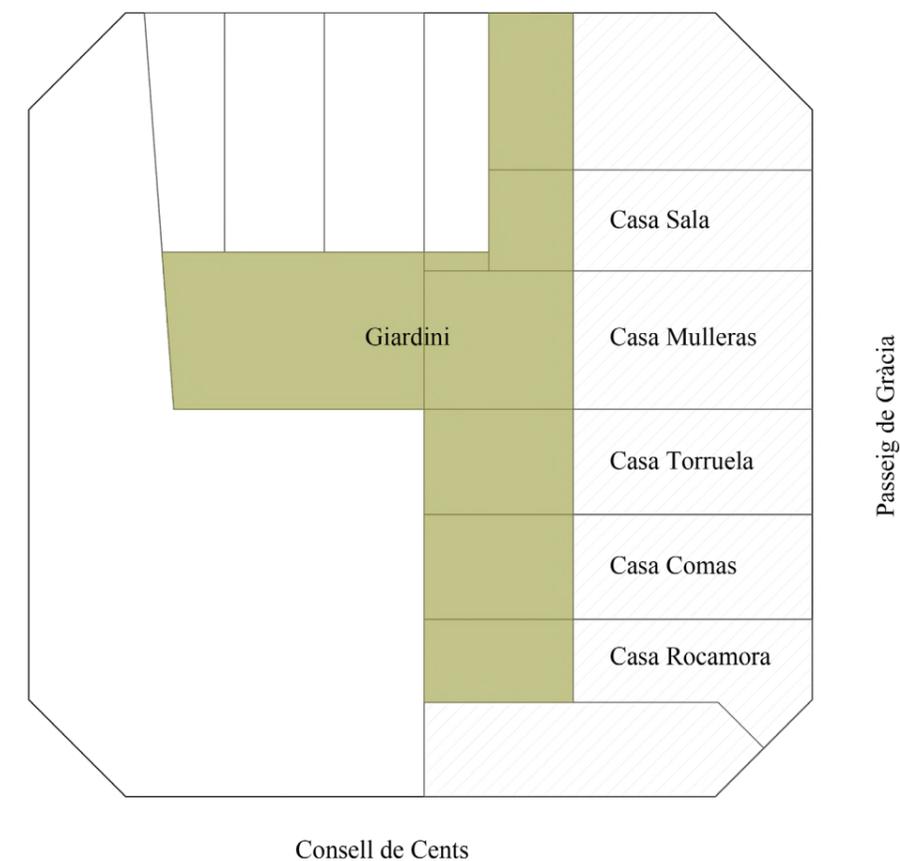
163 Antoni Paricio
Casademunt, *Els secrets
d'un sistema constructiu:
l'Eixample*, 2a ed., Edicions
UPC, Barcelona, 2008, p.13



Passeig de Gràcia illa 28-L-LL-29 [ara 41]. Maria Martorell Peña. Con-
struir una casa [Casa Amatller], 1874-75, AMCB, Q127, Fo-558-D.



Permiso a D. Lluís Sala para edificar en un solar del Paseo de Gràcia, 1875-76, AMCB, Q127, Eix-383-E.



Lottizzazione dell'isolato nella fase del Premodernismo. Elaborazione di Maria Chiara Capocotta
in base ai documenti d'archivio consultati nell'AMCB.

La rielaborazione della normativa, che definirà le possibilità edificatorie e controllerà l'immagine urbana, avrà un ruolo chiave nello sviluppo di tale movimento architettonico.

4.2 L'evoluzione della normativa edilizia

Le caratteristiche delle prime case costruite nell'isolato L 28/29 LL sono fortemente influenzate dalle norme municipali del 1856, che erano in vigore all'epoca del primo *Ensanche*.

L'Ordinamento del 1856 non era pensato per la nuova zona della città, come dimostra la data della sua emanazione, precedente al progetto di ampliamento. Le norme erano nate per gli edifici del centro storico; infatti l'altezza permessa dipendeva dalla larghezza della strada (maggiore o minore di 6,79 m), mentre le *vies* progettate da Cerdà avrebbero avuto tutte almeno 20 m di ampiezza. L'ordinamento contemplava, tuttavia, la possibilità di ampliamento della città e stabiliva, in quel caso, che "le disposizioni precedenti avranno applicazione anche fuori dall'attuale recinto, salvo le modifiche che risulteranno dal progetto e dalle regole del futuro ampliamento [...]".¹⁶⁴ Tuttavia, il *Plan Cerdà*, secondo cui si sarebbe sviluppato l'ingrandimento della città, non fu immediatamente accompagnato dalla rielaborazione della normativa edilizia, che si modificò posteriormente alla costruzione dei primi edifici della nuova zona. Le prime modifiche vennero introdotte dalla *Real Orden* del 1879 e successivamente dagli Ordinamenti Municipali del 1891.

Le norme del 1856 stabilivano una serie di regole che conferirono ai primi edifici dell'*Ensanche* un aspetto austero. L'articolo 17 dell'ordinamento recitava: "L'altezza di tutto l'edificio

*che si vuole costruire non dovrà superare i 17,46m nelle strade la cui larghezza sia di 6,79m o meno; invece, l'altezza non dovrà superare i 19,40m nelle strade di maggior ampiezza". Il *Passeig de Gràcia*, in quel momento, era ampio 42 metri, quindi l'altezza massima che si permetteva edificare era di 19,40 m. L'articolo 17 continuava specificando: "Oltre questa altezza non potrà innalzarsi alcuna parete dell'edificio, né nessun altro oggetto collocato su di questo; però [...] si permette di collocare sulla terrazza, al di sopra dell'altezza (massima consentita) [...] una ringhiera in ferro costruita secondo uno dei modelli approvati dalla municipalità." L'articolo 19 definiva la suddivisione in piani dell'edificio che affacciava su strade di ampiezza maggiore di 6,79m, il quale doveva essere composto da piano terra, mezzanino e 3 piani superiori oppure, in assenza di mezzanino, 4 piani. Le altezze di ogni piano venivano regolate dall'articolo 20. Seguivano alcune norme sull'aspetto degli edifici: veniva limitato lo sporto dei pianerottoli dall'articolo 23 e delle cornici della facciata dall'articolo 27. L'articolo 25 proibiva la costruzione di verande e belvedere, se non in casi particolari di affaccio su piazze e l'articolo 31 recitava: "Non si consentiranno adorni stravaganti nelle facciate, né quelli che non siano in armonia con la destinazione d'uso ed il carattere dell'edificio".*

Quest'insieme di regole fece sì che il primo *Ensanche* si presentasse come una distesa di edifici dall'aspetto molto simile: aperture regolari ed allineate, assenza di decorazioni, altezza uniforme. La monotonia di questo paesaggio urbano fu uno degli incentivi che spinse, in seguito, gli architetti modernisti a sbizzarrirsi con la fantasia per rompere questa regolarità.

La prima legislazione che influi sulle costruzioni edificate

164 Articolo 100 degli Ordinamenti Municipali del 1856.

nell' *Ensanche* barcellonese fu una legge sovra municipale: la *Ley de Ensanche de Poblaciones* del 1864, entrata in vigore insieme al suo regolamento nel 1867, che per la prima volta nella storia si occupò della figura urbanistica denominata *Ensanche*. La cosiddetta *Ley de Ensanches* conferiva al Municipio il potere di gestire l' ampliamento: il Comune acquisiva il potere di espropriare il suolo per eseguire opere pubbliche, ricevendo dallo Stato una contribuzione per poter indennizzare i proprietari terrieri. Le *Ley de Ensanches* venne successivamente modificata nel 1876 e nel 1892 e stabilì che la gestione dell' urbanizzazione degli isolati avrebbe dovuto essere gestita dal Comune e non dalle società private ideate da Cerdà.¹⁶⁵

Successivamente, il comune di Barcellona si mise in moto per redigere un nuovo ordinamento diretto in modo specifico a regolare la costruzione della zona dell' *Ensanche*. Costituì, nel 1874, una *Comision para la reforma de las ordenanzas municipales*. La commissione presentò le nuove norme nel 1878, che entrarono in vigore il 28 aprile 1879. Queste norme furono pensate specificamente per l' ampliamento ed avevano come oggetto l' unità urbana su cui esso era costituito: l' isolato. Dato che le leggi del 1856 non stabilivano una profondità massima di edificazione, cosa che creava scompiglio, si cercò di riportare la situazione ad una situazione simile a quella prevista da Cerdà, imponendo una profondità massima di 26m (27 inclusi gli sporti)¹⁶⁶ ed una percentuale di edificazione del 70%, di modo che il 30% della *mansana* rimanesse libero sotto forma di uno spazio verde al centro della *mansana*. Non vennero modificati i regolamenti relativi alle facciate, ma l' altezza massima permessa venne aumentata a 22m.

Nel 1891, vennero promulgati, a Barcellona, i nuovi Ordinamenti Municipali. Essi ribadirono il limite, in altezza, di 22m per le

strade di ampiezza superiore a 20m, specificando che nessun oggetto avrebbe potuto innalzarsi al di sopra di questa misura (art. 117).

Rispetto alle normative precedenti, che mantenevano un regime di regole ferree per le facciate, l' articolo 124 della normativa del 1891 introdusse un cambiamento importante riguardo alla libertà compositiva. Esso recitava: “*Ogni proprietario è libero di adottare per la facciata del suo edificio il tipo di architettura che più gli piace, sempre che il progetto non costituisca un insieme stravagante o ridicolo. Tranne nel caso di case che si trovino ubicate in strade o isolati per i quali sia in vigore un modello speciale obbligatorio.*”

Inoltre, l' articolo 125 permetteva ai proprietari di “*concludere le facciate delle loro case o con una linea orizzontale o collocando su tale linea: frontoni retti o curvi, scudi di armi, attributi e statue, a condizione che siano solo elementi decorativi dell' insieme delle facciate e che non servano da pretesto per commettere abusi che siano in disaccordo con le regole precedenti*”, senza contraddire le prescrizioni dell' articolo 117.

L' articolo 124 del 1891 è diametralmente opposto all' articolo 31 della normativa del 1856 che recitava: “*Non si consentiranno adorni stravaganti nelle facciate, né quelli che non siano in armonia con la destinazione d' uso ed il carattere dell' edificio.*”

Questo cambiamento radicale si dovette al consolidamento del movimento politico catalanista, diffusosi fra le classi dirigenti, che aveva i suoi interessi nel promuovere la ricerca di un linguaggio architettonico inedito e “nazionale” che doveva essere supportato dalle norme municipali. L' ordinamento del 1891 aprì le porte, per l' architettura, alla rottura con la regolarità e l' uniformità precedenti, dando alla borghesia la possibilità di esprimere i propri desideri di grandezza, attraverso interpretazioni della *casa*

165 Francesc Magrinyà, *Les propostes d' Ildefons Cerdà, 1854-1875: l' expressió urbanística i territorial d' un projecte de modernització*

166 Agustín Còcola Gant, *El modelo ensanche, Pere Falqués y la casa Rocamora. O sobre la propiedad, ordenanzas y elementos estructurales en Barcelona a finales del siglo XIX*. in *Espais interiors. Casa i art des del segle XVIII al XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2005, p.5

167 Ovvero, il condominio di appartamenti.

168 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, p.13

169 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la Discòrdia*, p.42

*de renda*¹⁶⁷ svincolate dai modelli classici. A partire dal 1891 gli architetti rinunciarono alla composizione tripartita, enfatizzarono il piano principale con volumi sporgenti e bow-window, potenziarono i frontoni nel coronamento delle facciate, e cercarono nuove soluzioni per gli angoli degli edifici¹⁶⁸. Infrangere l'articolo 117 dell'ordinamento del 1891, costruendo frontoni e coronamenti più alti del limite massimo consentito, diventò un gesto voluto dai proprietari per affermare il proprio potere. Essi preferivano pagare una multa, ma portare a termine i lavori, affermando la prevalenza del loro potere economico su quello municipale¹⁶⁹.

4.3 L'architettura dei *mestres d'obres*

Il primo periodo dell'*Ensanche*, corrispondente al *Premodernismo*¹⁷⁰, fu caratterizzato dall'impronta stilistica dei *mestres d'obres*: una figura legata alla città di Barcellona, esistente fin dall'epoca medioevale¹⁷¹, che svolgeva le funzioni progettuali legate alla costruzione. I *mestres d'obres* erano professionisti liberi e indipendenti che ricevevano la propria formazione, prevalentemente tecnica, nella *Escola de nobles Arts de la Llotja* di Barcellona. La loro educazione prevedeva un grande dominio della geometria descrittiva e della matematica applicata all'architettura¹⁷², ma non affrontava gli aspetti artistici della progettazione. La presenza dei *mestres d'obres* era dovuta alla necessità di disporre di figure professionali in campo edilizio a Barcellona, poiché fino al 1871 non era presente, in città, un'università di Architettura. Quando nel 1875 si inaugurò ufficialmente la *Escola d'Arquitectura de Barcelona*,

170 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, p.13

171 L.F.Borull, M.Guardia, J.M.G. Fuentes, R. Graus, J. Rosell, A.P. Casademunt, M. Rossellò, *El Ensanche, genesis y construccion*, Lunweg, S.L., Barcelona, 2009, p.18.

172 L. F. Borull (2009), *El Ensanche, genesis y construccion*, p.26

gli insegnamenti per diventare *mestres d'obres* vennero soppressi.

I cinque autori delle prime case erette nell'isolato L 28/29 LL appartenevano a questa categoria di professionisti e lavorarono attivamente durante il periodo di espansione della città di Barcellona, tanto che il loro contributo all'*Ensanche* supera i 300 edifici residenziali¹⁷³.

Il *mestre d'obres* che costruì la *Casa Rocamora* in Passeig de Gràcia n.35 nel 1864 (che fu il primo edificio residenziale eretto nella *mansana*) fu Joaquin Sitjas i Pausas e i primi proprietari della casa furono Joan Mumbrú i Bordas e Lluisa Sagristà i Figueras. Il fascicolo 257 dell'AMCB, che probabilmente conteneva il progetto originale di Joaquin Sitjas i Pausas, risulta mancante; tuttavia le caratteristiche dell'edificio sono leggibili attraverso le testimonianze grafiche conservatesi nel dossier 2154¹⁷⁴ del 1884, contenente la richiesta del permesso per sopraelevare l'edificio ed ampliare la veranda sul retro. Nel fascicolo 2154 sono presenti una planimetria che mostra la posizione della casa nell'isolato; un disegno della facciata sopraelevata e la pianta del quarto piano, da cui si possono leggere le caratteristiche distributive dell'edificio.

Il terreno occupato dalla casa è la frazione in affaccio su *Passeig de Gràcia* del terreno di proprietà di Juan Mumbrú all'angolo fra *Passeig de Gràcia* e *Carrer Consell de Cents*. Dalla pianta è leggibile la presenza di una scala, collocata nel punto in cui una delle mezzane dell'edificio gira per diventare perpendicolare al lato del *chaflán*. Si legge inoltre la presenza di tre cavedi: due laterali ed uno nel cuore dell'edificio, disallineati fra loro, poiché, insieme alla scala, costituivano elementi che contribuivano alla rigidità strutturale dell'edificio¹⁷⁵.

La struttura della casa, data la sua epoca di costruzione e facen-

173 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la Discòrdia*, p.70

174 *Passeig de Gràcia [35]. José Martí i Fàbregas Tutor dels Menors de Juan Mumbrú. Afegir Un Pis i Construir Galeries en edifici-habitatges*, 1884, AMCB, Q127, Eix-2154/1884.

175 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, p.121

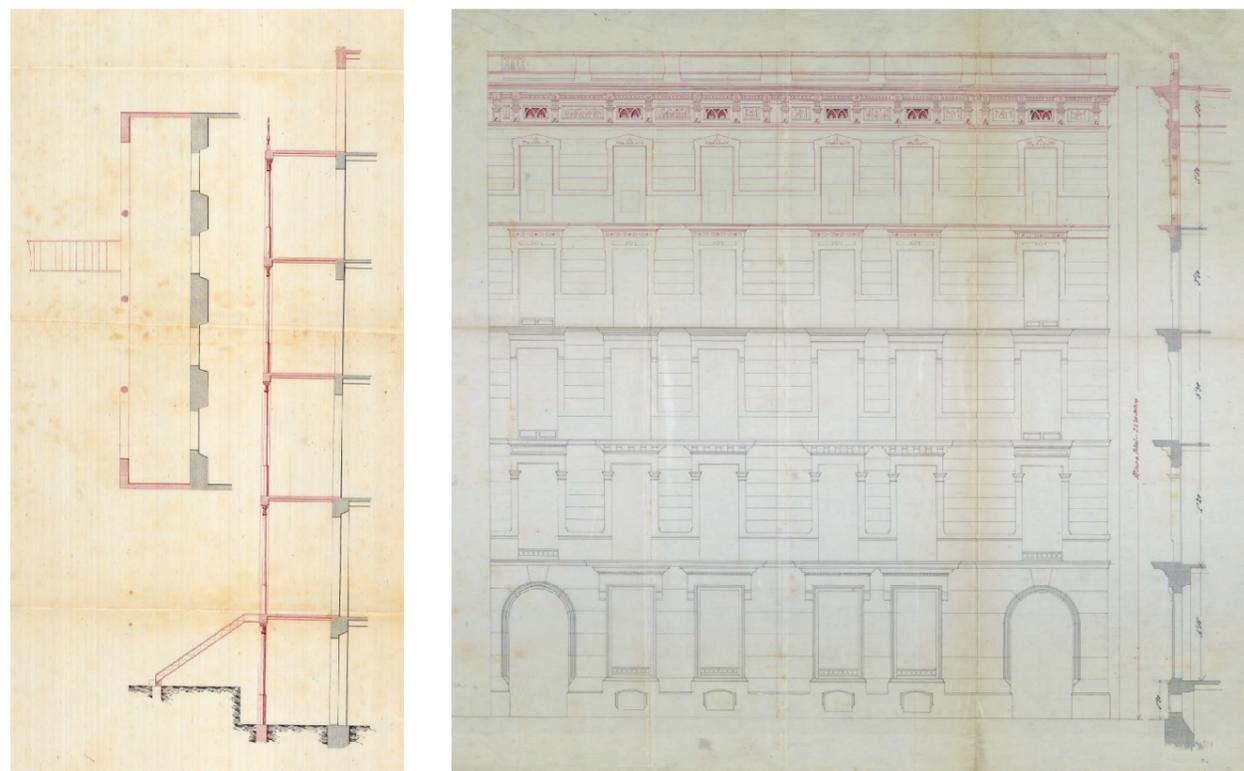
1864_Casa Rocamora_Passeig de Gràcia n.35

Proprietario: Juan Mumbrú i Bordas

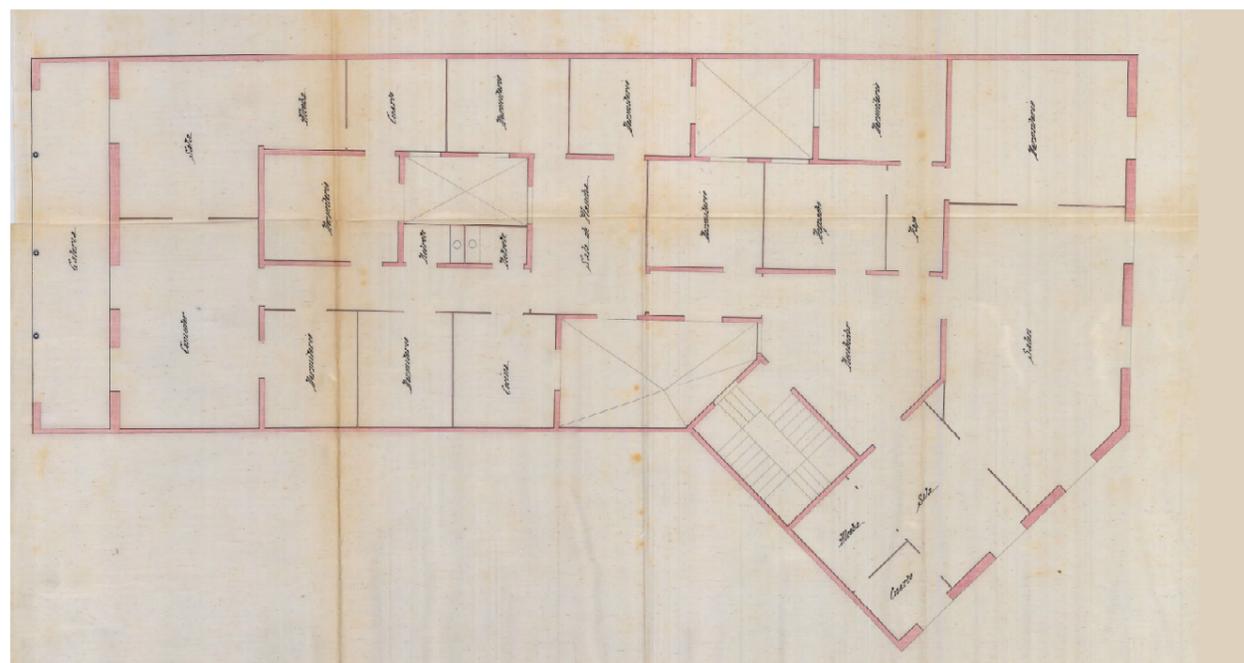
Mestre d'obres: Joaquin Sitjas

1884 Sopraelevazione

Architetto: Felipe Badosa



Passeig de Gràcia [35]. José Martí i Fàbregas Tutor dels Menors de Juan Mumbrú. Afegir Un Pis i Construir Galeries en edificid'habitatges, 1884, AMCB, Q127, Eix-2154/1884.



Passeig de Gràcia [35]. José Martí i Fàbregas Tutor dels Menors de Juan Mumbrú. Afegir Un Pis i Construir Galeries en edificid'habitatges, 1884, AMCB, Q127, Eix-2154/1884.

do riferimento allo studio di Antoni Paricio sugli edifici dell'*Ensanche* di Barcellona¹⁷⁶, deve essere stata costruita facendo uso di pareti portanti in laterizio, per cui è lecito supporre che le pareti del quarto piano continuassero fino alla base dell'edificio. I muri portanti erano quelli perimetrali e quelli che delimitavano la prima campata a partire dalla facciata: si soleva costruire un muro portante, parallelo alle facciate, in modo che il solaio fosse appoggiato su questo e sulle pareti di facciata, più spesse di quelle laterali¹⁷⁷. Superata la prima campata in questo modo, l'orditura del solaio cambiava direzione, e le travi venivano appoggiate alle due pareti laterali dell'edificio, conferendo rigidità all'edificio rispetto alle spinte orizzontali. Questa struttura si può osservare nella pianta della *Casa Rocamora*, in cui i muri che delimitano le stanze affacciate su *Passeig de Gràcia* e le camere affacciate sul cortile interno sono più spessi rispetto alle pareti divisorie interne¹⁷⁸. Questo stratagemma strutturale, inoltre, permetteva la creazione di ampi spazi privilegiati in corrispondenza delle facciate, liberi da divisioni interne, prediletti per ospitare salotti o a stanze da letto. Nel caso della *Casa Rocamora*, che si trovava in corrispondenza dell'angolo della *mansana*, la definizione di un'ampia sala che accogliesse l'angolo di 135° permise di superare le difficoltà compositive dovute al cambiamento di direzione della pianta. Il resto delle camere, di dimensione minore, venne distribuito lungo le mezzane dell'edificio, a ridosso dei cavedi, in modo che le stanze beneficiassero il più possibile di luce naturale e ventilazione. Ad esse si accedeva tramite un lungo corridoio centrale che collegava la facciata principale con gli ambienti sul retro della casa.

La facciata dell'edificio, originariamente costituito da piano interrato, piano rialzato e tre piani superiori, era simmetrica ri-

176 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, 2008

177 Agustín Còcola Gant (2005), *El modelo ensanche*, p.9.

178 È visibile nei disegni del 1969 che rappresentano lo stato originale dell'edificio.

1868_Casa Comas_Passeig de Gràcia n.37

Proprietario: **Ramón Comas i Cañas** *Mestre d'obres: Pablo Martorell*

spetto all'asse verticale corrispondente allo spigolo dell'isolato, e suddivisa in quattro fasce orizzontali. Il piano rialzato presentava uno zoccolo su cui si aprivano i lucernai del piano interrato. Lo zoccolo si interrompeva in corrispondenza dei due portali di ingresso, situati ai due estremi della facciata, che essendo allo stesso livello del marciapiede, conducevano a due atri dotati di gradini che portavano al piano rialzato. Il trattamento della facciata con zoccolo e bugnato si ripeteva nei piani superiori, in cui la decorazione si faceva progressivamente più leggera. Al piano nobile le aperture erano incorniciate da lesene dotate di capitello, e presentavano una cornice superiore. Nei piani superiori la decorazione si semplificava, finché, al terzo piano, sparivano i capitelli ed i fregi della cornice. L'edificio terminava con un sottotetto, alto "11 palmos"¹⁷⁹, la cui traccia è visibile (in giallo) nel prospetto del 1884, a cui fu sovrapposto il disegno (in rosso) della sopraelevazione.

Tutte le case costruite nella *mansana* dai *mestres d'obres* presentavano un aspetto simile, con alcune variazioni. La loro composizione era basata sulla tripartizione orizzontale: il piano terra soleva presentare zoccolo e bugnato; il corpo centrale era caratterizzato da aperture allineate e da una finitura esterna in stucco che imitava la pietra¹⁸⁰; infine un parapetto in mattoni o in ferro coronava l'ultimo piano dell'edificio. L'aspetto era quello di architetture classiciste ed austere, le cui sporgenze venivano limitate dalle norme municipali.

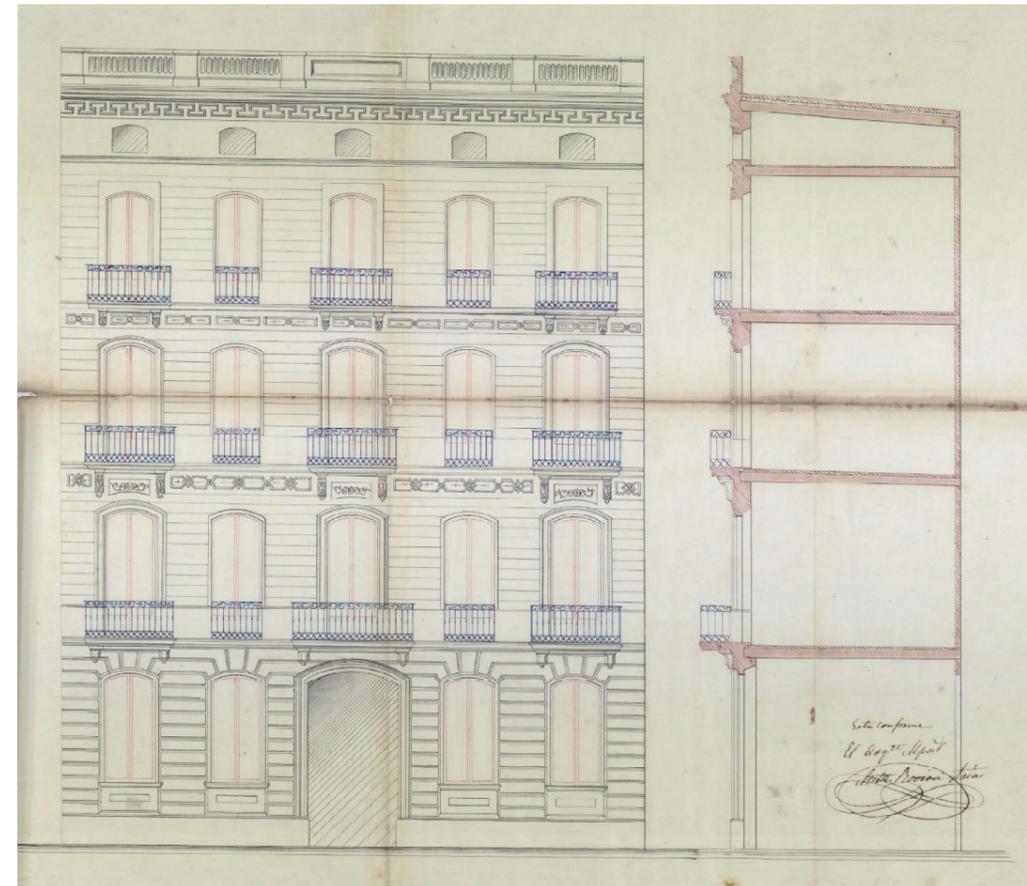
Le costruzioni successive alla *Casa Rocamora* erette nella *mansana* L 28/29 LL furono la Casa Comas, costruita nel 1868¹⁸¹ in Passeig de Gràcia n.37 dal *mestre d'obres* Pablo Martorell e la Casa Torruella, edificata nel 1871¹⁸² in Passeig de Gràcia, 39 su progetto di Jaume Brossa i Mascarò, che con le successive ristrutturazioni

179 *Parcel·lari Passeig de Gràcia 35*, 1868-82, AMCB, Q100

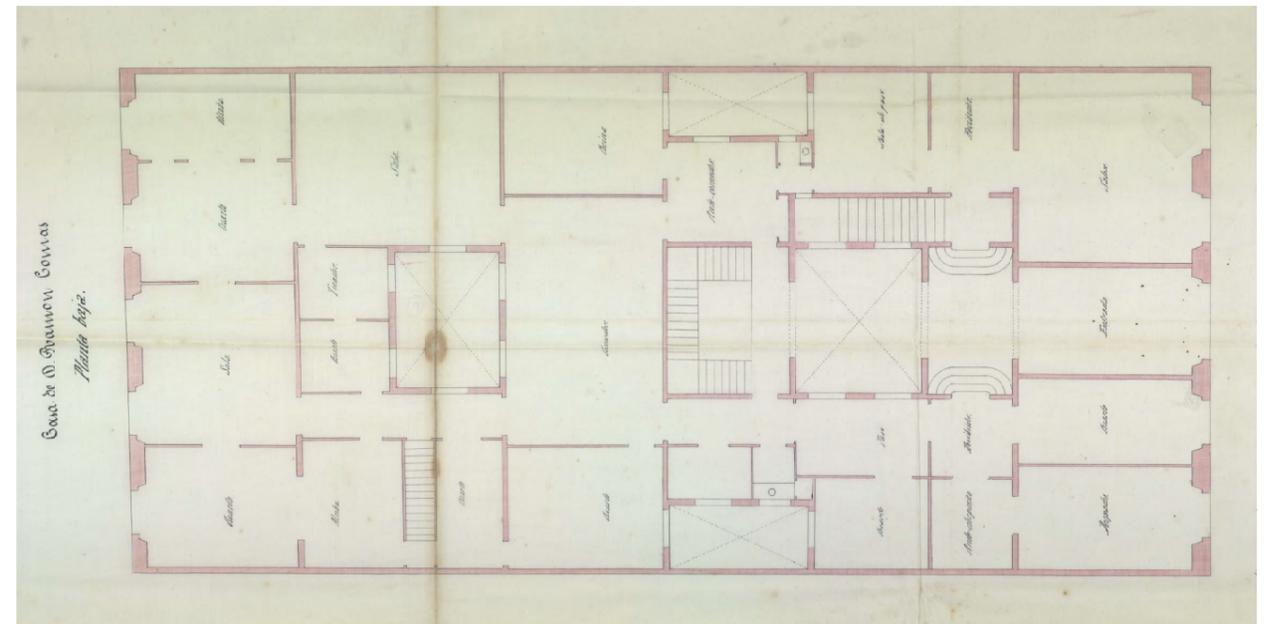
180 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, p.13

181 *Projecte casa de Ramon Comas i Cañas*, 1868, Pablo Martorell, in *Passeig de Gracia 93 [actual 37]*. Ramon Comas i Cañas. *Sol·licitar permís per reformar habitatge*, AMCB, Q127, Eix-3025/1887.

182 *Proyecto de una casa que Dn. Antonio Torruella desea edificar en el Paseo de Gràcia manzana 28 L/LL 29 del Ensanche de esta Ciudad*, 1871, Jaume Brossa i Mascarò, in *Passeig de Gràcia 39*. Santiago Torruella. *Practicar obres de reforma i afegir un pis a la casa*, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.



Projecte casa de Ramon Comas i Cañas, 1868, Pablo Martorell, in *Passeig de Gracia 93 [actual 37]*. Ramon Comas i Cañas. *Sol·licitar permís per reformar habitatge*, AMCB, Q127, Eix-3025/1887.

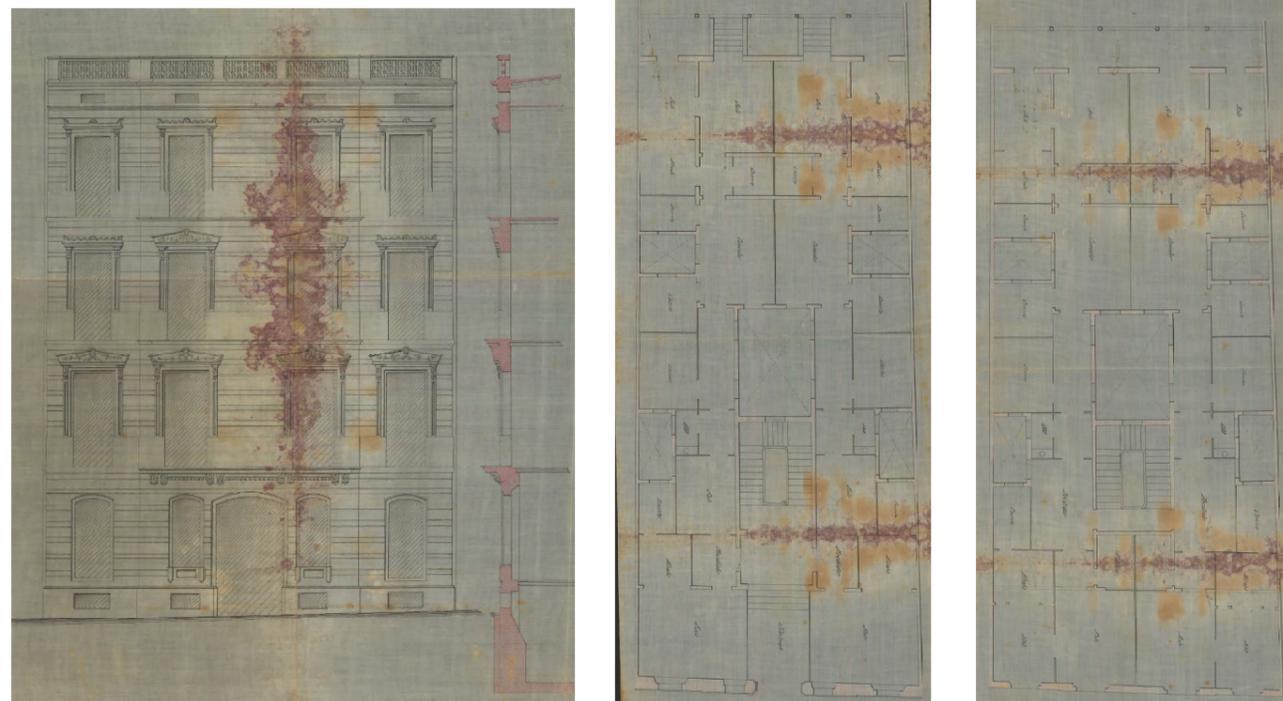


Projecte casa de Ramon Comas i Cañas, 1868, Pablo Martorell, in *Passeig de Gracia 93 [actual 37]*. Ramon Comas i Cañas. *Sol·licitar permís per reformar habitatge*, AMCB, Q127, Eix-3025/1887.

1871_Casa Torruela_Passeig de Gràcia n.39

Proprietario: Antonio Torruela

Mestre d'obres: Jaume Brossa i Mascaró



Proyecto de una casa que Dn. Antonio Torruela desea edificar en el Paseo de Gràcia manzana 28 L/LL 29 del Ensanche de esta Ciudad, 1871, Jaume Brossa i Mascaró, in Passeig de Gràcia 39. Santiago Torruella. Practicar obras de reforma i afegir un pis a la casa, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.

1901 Ristrutturazione e sopraelevazione Mestre d'obres: Jaume Brossa i Mascaró



Reforma dels baixos i remunta, 1901, Jaume Brossa i Mascaró, in Passeig de Gràcia 39. Santiago Torruella. Practicar obras de reforma i afegir un pis a la casa, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.

divennero rispettivamente la Casa Mulleras e la Casa Bonet, esemplari non del Modernismo, ma della sua epoca successiva: quella che Antoni Paricio definisce *Postmodernismo* e che, nell'ambito delle correnti architettoniche, viene chiamata *Novecentismo*.

Sia la Casa Comas che la Casa Torruela erano case fra mezzane dalla composizione simile a quella della *Casa Rocamora*, ma strutturate su un ingresso centrale che faceva da asse di simmetria. Nella Casa Comas le particolarità erano la presenza di balconi e la forma arcuata delle aperture; nella Casa Torruela le cornici delle finestre dei piani superiori, particolarmente raffinate.

La successiva edificazione fu la Casa Martorell, costruita nel 1875¹⁸³ in Passeig de Gràcia n.41 su progetto di Antoni Robert i Morera, su cui vennero successivamente svolti i lavori di ristrutturazione e di riforma che portarono alla nascita della Casa Amatller. L'edificio, formato da piano terra e tre piani superiori, ospitava due negozi al pianterreno, a cui corrispondevano i due accessi laterali; un piano nobile dotato di una scala privata e due appartamenti ai piani superiori, ai quali si accedeva dall'ingresso centrale che conduceva alle scale. La facciata della Casa Martorell presentava un asse di simmetria centrale, aperture squadrate, simili in ogni piano e dotate di una cornice semplice, ed una balaustra come coronamento dell'ultimo piano. La facciata era priva di aggetti e di balconi.

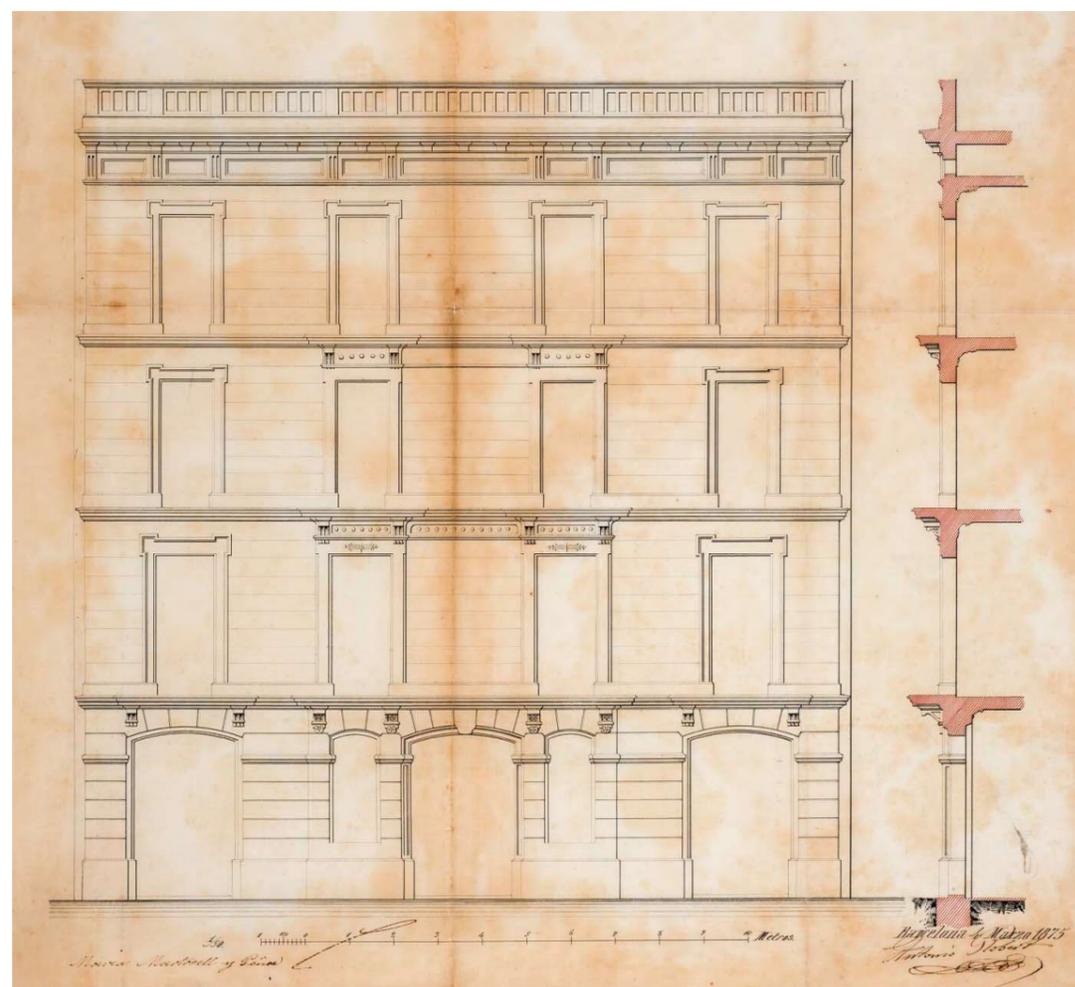
In *Passeig de Gràcia* n.43, affianco alla Casa Martorell, Emili Sala i Cortes costruì la Casa Sala fra il 1875 e 1877¹⁸⁴, nella parcella numero 2 del terreno dei Martorell i Bofill. Emili Sala i Cortes fu *mestre d'obres* e architetto, e, come tale, fu anche professore di Antoni Gaudì che successivamente ristrutturò la casa del maestro, che prese il nome di Casa Batlló.

183 *Passeig de Gràcia* illa 28-L-LL-29 [ara 41]. Maria Martorell Peña. *Construir una casa [Casa Amatller],* 1874-75, AMCB, Q127, Fo-558-D.

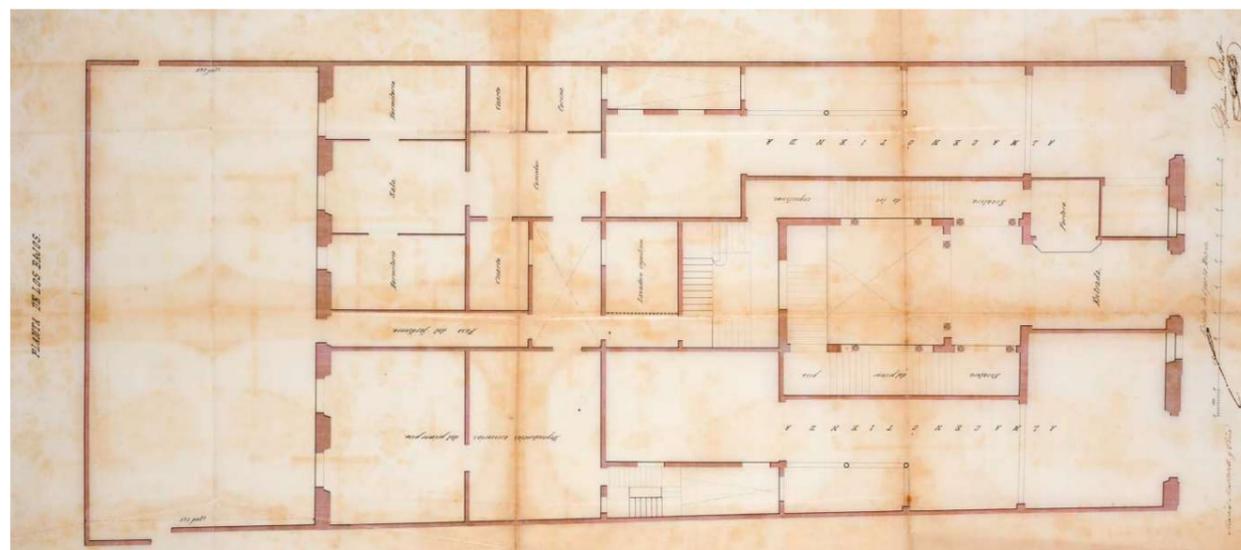
184 *Permiso a D. Lluís Sala para edificar en un solar del Paseo de Gràcia,* 1875-76, AMCB, Q127, Eix-383-E.

1875_Casa Martorell_Passeig de Gràcia n.41

Proprietario: Maria Martorell y Peña *Mestre d'obres*: Antoni Robert i Morera



Passeig de Gràcia illa 28-L-LL-29 [ara 41]. Maria Martorell y Peña. Construir una casa [Casa Amatller], 1874-75, AMCB, Q127, Fo-558-D.



Passeig de Gràcia illa 28-L-LL-29 [ara 41]. Maria Martorell y Peña. Construir una casa [Casa Amatller], 1874-75, AMCB, Q127, Fo-558-D.

Lo schema planimetrico della *Casa Sala* non è molto diverso da quello della Casa Martorell, sua contemporanea. Al piano terra vi era un accesso centrale, che portava alle scale, e due accessi laterali che conducevano a locali sviluppati in profondità, adibiti a spazi commerciali. In questo caso, però, vi era un solo elemento di distribuzione verticale comune a tutti i piani, poiché la Casa Sala non prevedeva un piano nobile distinto dagli altri. Infatti, viene classificata come “casa plurifamiliare senza piano nobile¹⁸⁵”. La facciata originale si sviluppava su tre piani sopra il pianterreno, che presentava uno zoccolo ed un rivestimento bugnato. Le finestre dei piani superiori erano allineate, enfatizzate da semplici cornici, ed ogni apertura era dotata di un balcone. Le pareti dei piani superiori apparivano lisce, attraversate solamente dalle fasce marcapiano; coronava l’edificio una balaustra in ferro. Possiamo concludere che le cinque case corrispondevano alla descrizione del Premodernismo fatta da Antoni Paricio:

La sua architettura è classicista, molto austera, piatta in facciata e ordinata a partire da assi verticali molto marcati che promuovono simmetrie. Dal punto di vista orizzontale si risalta la composizione tripartita, ovvero: piano terra e zoccolo, anche chiamato basamento; un corpo centrale e un coronamento. Tutti questi paramenti, (sono) rivestiti a base di uno stucco che imita la pietra¹⁸⁶.

Sempre durante gli anni del *Premodernismo* gli edifici subirono delle modifiche, sfruttando le possibilità edificatorie che concedette l’evoluzione delle norme municipali. Grazie alla normativa del 1879 che permise di raggiungere un massimo di 22 m in altezza (2,6 m in più rispetto al limite stabi-

185 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la Discòrdia*, p.82

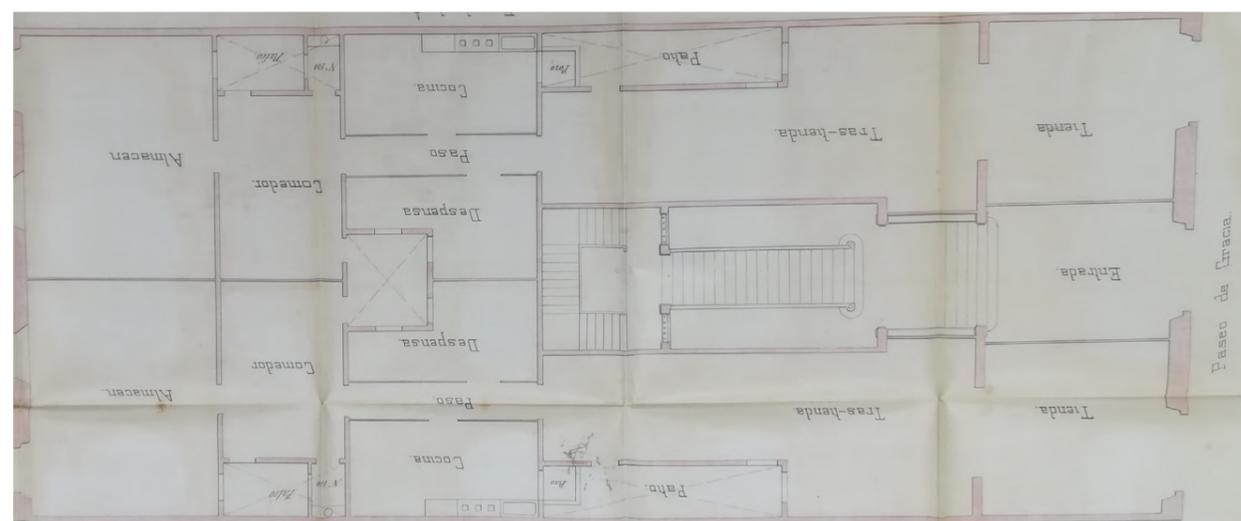
186 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d’un sistema constructiu: l’Eixample*, p.13

1875-1877_Casa Luís Sala_Passeig de Gràcia n.43

Proprietario: Lluís Sala i Sanchez Mestre d'obres: Emili Sala i Cortes



Permiso a D. Lluís Sala para edificar en un solar del Paseo de Gràcia, 1875-76, AMCB, Q127, Eix-383-E.



Permiso a D. Lluís Sala para edificar en un solar del Paseo de Gràcia, 1875-76, AMCB, Q127, Eix-383-E.

to dalla norma del 1856), la *Casa Rocamora* subì una sopraelevazione nel 1884, diretta dall'architetto Felipe Baldosa.

La Casa Comas fu oggetto dei lavori di ristrutturazione diretti dal suo costruttore Pablo Martorell prima nel 1893 per costruire sul tetto delle stanze per ospitare un deposito d'acqua¹⁸⁷ e poi nel 1904 per stuccare e per decorare la facciata. La Casa Torruella venne rialzata di un piano nel 1901, su progetto di Jaume Brossa i Mascaró¹⁸⁸.

Anche la Casa Martorell e la Casa Sala, entrambe inizialmente costituite da pianterreno e tre piani superiori, furono sopraelevate, anche se le modifiche non vennero dichiarate, poiché nell'archivio comunale non vi sono documenti relativi alle sopraelevazioni, eppure nel progetto di Cadafalch per la Casa Amatller e nel progetto di Gaudí per la Casa Batlló le modifiche furono realizzate su edifici con 4 piani superiori già consolidati.

Sugli edifici sopradescritti vennero attuati i lavori di ristrutturazione che trasformeranno le facciate della *mansana* L 28/29 LL, portandola a diventare la "*Manzana de la Discordia*" per i cittadini barcellonesi: un soprannome che gioca sul doppio significato che ha il termine *manzana* nella lingua spagnola, usato sia per indicare la *mela*, che per indicare l'*isolato*, anche se le ricerche di Ildefons Cerdà ci indicano che il termine corretto in quest'ultimo caso sarebbe *mansana*, che deriva dal latino *mansio, onis*¹⁸⁹. L'accezione che ha il significato di *mela* fa riferimento al mito greco del *Pomo della Discordia*, che racconta della competizione nata fra Era, Afrodite e Atena, scatenata da Eris nel lanciare sul tavolo di un banchetto una mela dorata con incisa la scritta "*Alla più bella*". Così come le tre dee si contendevano il primato in bellezza, i tre edifici di questo isolato sembrano lanciarsi in una gara per lo stesso primato.

187 *Passeig de Gràcia* 93. Ramón Comas i Cañas. Sol·licitar permís per reformar habitatge, 1893-1904, AMCB, Q127, Eix-5197/1893.

188 *Reforma dels baixos i remunta*, 1901, Jaume Brossa i Mascaró, in *Passeig de Gràcia* 39. Santiago Torruella. Practicar obres de reforma i afegir un pis a la casa, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.

189 Ildefons Cerdà, *Teoria general de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas*, Tomo I: de la urbanización en general, Imprenta Española, Torija, 1887, pag. 528

I tre edifici modernisti, rinomati per il loro aspetto singolare che sembra nato da una fantasia senza vincoli, derivano in realtà dalle strutture preesistenti descritte in questo capitolo, che gli architetti dovettero rispettare e tenere in conto. Partendo da un'architettura dalle sembianze classiciste, Josep Puig i Cadafalch, Antoni Gaudí e Lluís Domènech i Montaner seppero trovare nuove soluzioni armoniose e originali per lasciare meravigliati sia i loro committenti che i visitatori di Barcellona.

4.4 Le ristrutturazioni moderniste

La prima delle cinque case ad essere oggetto di una ristrutturazione radicale a cavallo del 1900 fu la Casa Martorell, situata in *Passeig de Gràcia*, n.41. Antoni Amatller comprò la Casa a Mariona Martorell nel 1898 e lo stesso anno chiese al rinomato architetto Josep Puig i Cadafalch di progettare la ristrutturazione dell'edificio. Antoni Amatller i Costa faceva parte della terza generazione di una famiglia di importanti maestri cioccolatieri che possedevano, dal 1797, un laboratorio di produzione artigianale di cioccolato nel centro storico di Barcellona, sul *Carrer de Manresa*. Antoni Amatller nacque nel 1851 e da adulto si occupò dell'impresa di famiglia mentre, al tempo stesso, coltivava le proprie passioni: la pittura, il disegno, la musica, l'archeologia, il collezionismo di oggetti antichi e soprattutto i viaggi e la fotografia (faceva parte della *Societat Fotogràfica Espanyola*¹⁹⁰, insieme all'amico e fotografo Pau Audouart, che stabilì il suo studio al piano terra della vicina Casa Lleó Morera). Doveri e passioni si fusero per la prima volta nel 1870, quando intraprese un viaggio in tutta Europa per conoscere le fabbriche di cioccolato più

prestigiose, soffermandosi soprattutto nelle industrie svizzere e francesi. Fu un eccellente direttore della propria impresa: migliorava costantemente i suoi prodotti e conduceva un'efficacissima campagna pubblicitaria tramite poster, calendari e almanacchi illustrati dai più importanti artisti nazionali e stranieri¹⁹¹. Antoni Amatller e sua figlia Teresa andarono ad abitare nella casa in *Passeig de Gràcia* nel 1900, a ristrutturazione ultimata, e da lì intrapresero numerosi viaggi verso mete esotiche (Marocco, Turchia, Egitto) fino alla morte di Antoni, avvenuta nel 1910. Da quel momento in poi, l'immobile passò a sua figlia Teresa Amatller, una donna colta che divenne consigliera della *Junta de Museos de Catalunya* nel 1931 e che nel 1942 costituì la *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic* insieme a Josep Maria Gudiol. Teresa morì nel 1960 ed il patrimonio della Casa Amatller passò ad essere gestito dalla fondazione *Institut Amatller d'Art Hispànic* da lei creata. Antoni Amatller scelse Josep Puig i Cadafalch per ristrutturare la propria casa su *Passeig de Gràcia*, il quale era un importante architetto modernista, critico nei confronti del *Plan Cerdà*, che considerava troppo monotono, e delle norme municipali esistenti, che giudicava eccessivamente restrittive. Per distanziarsi dalla piattezza del paesaggio architettonico che vedeva intorno a sé, Puig i Cadafalch previde nel progetto di ristrutturazione un alto frontone a gradoni, come manifesto della nuova architettura e come celebrazione del committente, grande promotore delle arti. Tale elemento sfidava la normativa esistente e si distanziava visivamente dall'architettura costruita fino ad allora.

La richiesta di ristrutturazione della casa situata in *Passeig de Gràcia*, n.41 venne presentata in Comune da Antoni Amatller il 10 ottobre 1898, e a partire da quel momento iniziò un

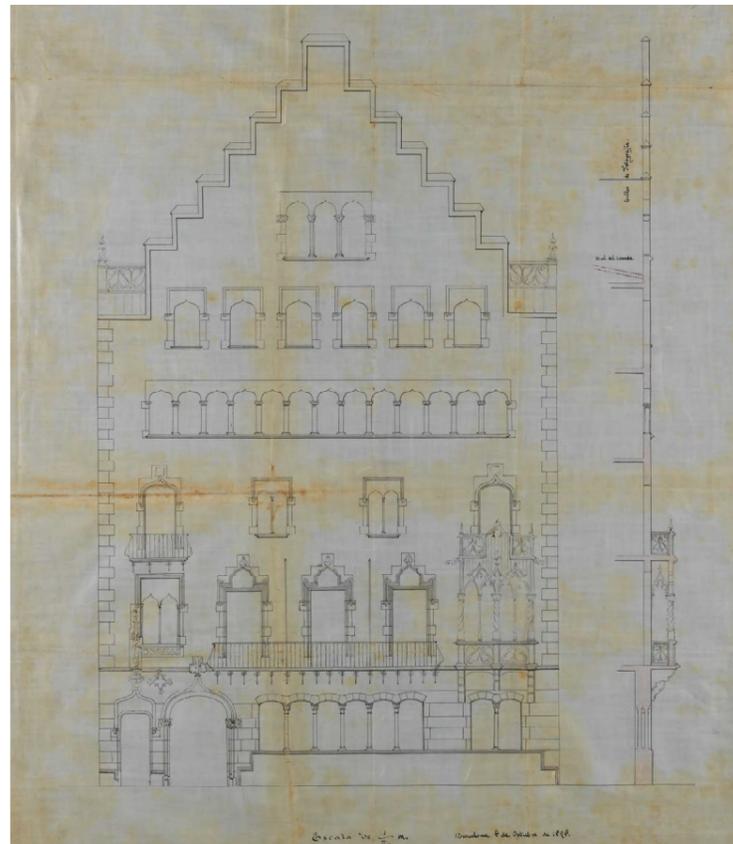
191 Isabel Vallè Audouard, Laura Pastor Durán, *Cases singulars, personatges singulars*, Albertí Editor, Barcelona, 2015, p.118

190 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la Discòrdia*, p.91

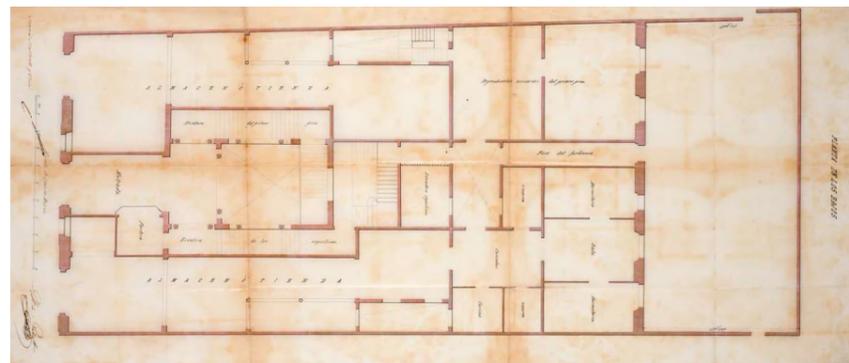
1898-1900_Casa Amatller_Passeig de Gràcia n.41

Proprietario: Antoni Amatller i Costa Architetto: Josep Puig i Cadafalch

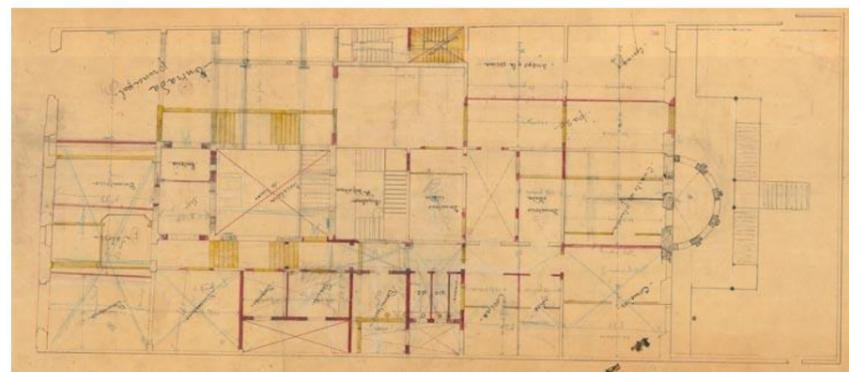
8 ottobre 1898



Progetto di Puig i Cadafalch per la facciata principale, *Passeig de Gràcia 101 [ara 41]*. Antoni Amatller. *Obres dereforma a l'interior i façana del Passeig de Gràcia, i construir taller fotogràfic [Casa Amatller]*, 1898, Josep Puig i Cadafalch, AMCB, Q127, Eix-7294/1899.



Piano Terra, *Passeig de Gràcia illa 28-L-LL-29 [ara 41]*. Maria Martorell Peña. *Construir una casa [Casa Amatller]*, 1874-75, AMCB, Q127, Fo-558-D.



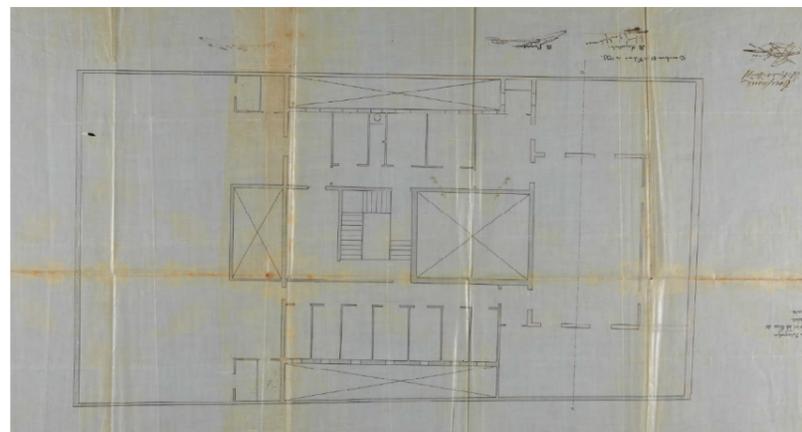
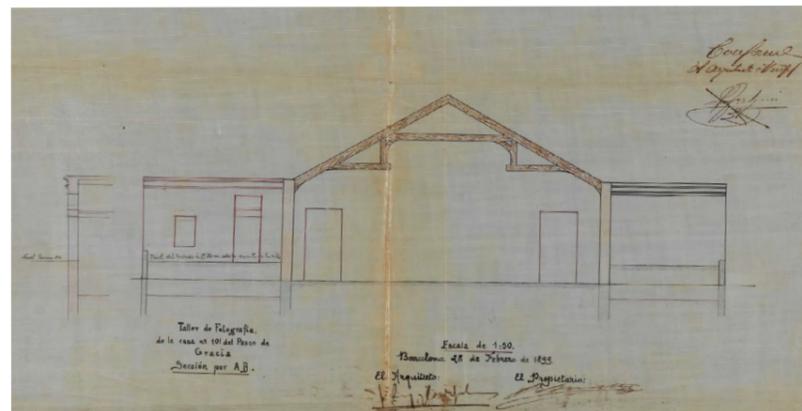
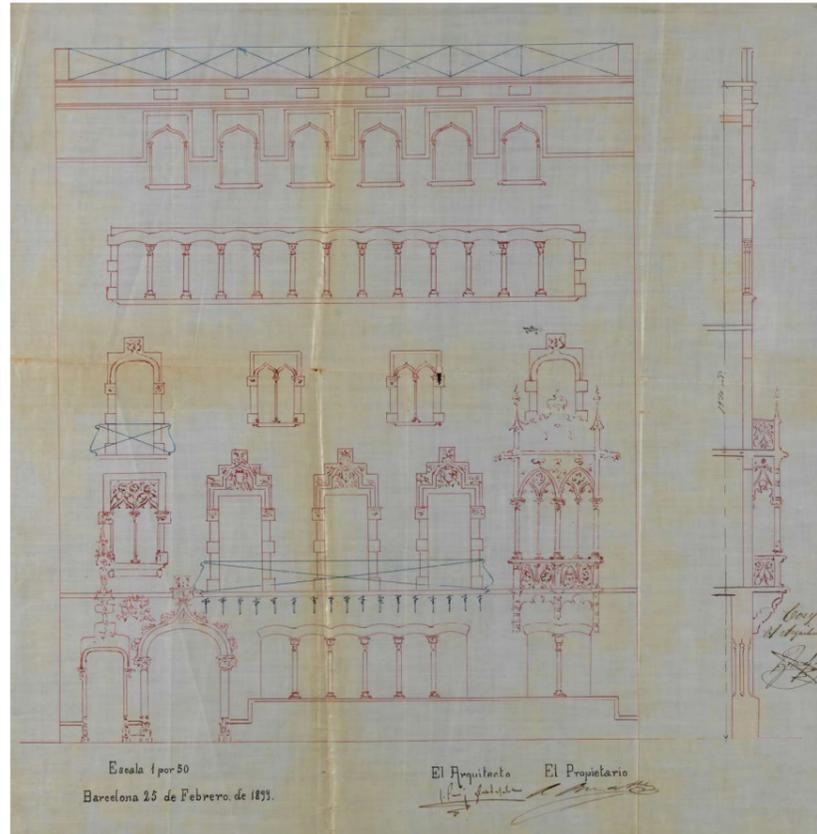
Demolizioni-Costruzioni del Piano Terra, *Casa Amatller, a Barcelona*, 1898-1900, Josep Puig i Cadafalch, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1), JOSEP PUIG I CADAVALCH, ANC1-737-N-10.

lungo iter burocratico per ottenere i permessi necessari a costruire l'edificio. Il progetto iniziale, che corrisponde all'immagine attuale della casa, non venne accettato. La lettera del Comune datata l'11 gennaio 1899 spiega: "il coronamento della facciata, che termina a 28,70 m dal livello della strada, supera di 6,70 m il limite massimo imposto dalle norme municipali vigenti¹⁹²", per cui Antoni Amatller venne invitato a modificare il progetto. Puig i Cadafalch elaborò un nuovo disegno per soddisfare le richieste del Comune, risalente al 25 febbraio 1899, in cui la facciata iniziale venne modificata abolendo l'alto frontone e scegliendo, al suo posto, una terminazione orizzontale, con corrimano in ferro. Aggiunse i disegni di progetto dello studio di fotografia che il proprietario desiderava costruire sul tetto.

Il rilascio del permesso, tuttavia, incontrava diversi impedimenti, così che Antoni Amatller, il 19 aprile 1899, chiese di procedere con l'elaborazione della propria richiesta, e che gli venisse comunicato l'importo che era necessario pagare per compensare le irregolarità, in modo da sbloccare la situazione. Il 25 aprile 1899 venne ripresa l'elaborazione dell'istanza ed il 26 maggio 1899 il Comune di Barcellona concesse finalmente la licenza per i lavori al signor Amatller, a patto che egli pagasse le tasse per la legalizzazione del quarto piano esistente (la cui costruzione non era stata dichiarata al Comune dai proprietari precedenti); per il permesso di eseguire delle demolizioni nell'edificio; per il permesso di costruire uno studio di fotografia sul tetto dell'edificio e per il posizionamento della rete di protezione del cantiere. Antoni Amatller pagò i contributi sopracitati il giorno 30 maggio, ed il permesso per iniziare i lavori venne definitivamente emesso il 31 maggio 1899. Il 5 dicembre del 1899, tuttavia,

192 *Passeig de Gràcia 101 [ara 41]*. Antoni Amatller. *Obres dereforma a l'interior i façana del Passeig de Gràcia, i construir taller fotogràfic [Casa Amatller]*, 1899, Josep Puig i Cadafalch, AMCB, Q127, Eix-7294/1899.

25 febbraio 1899

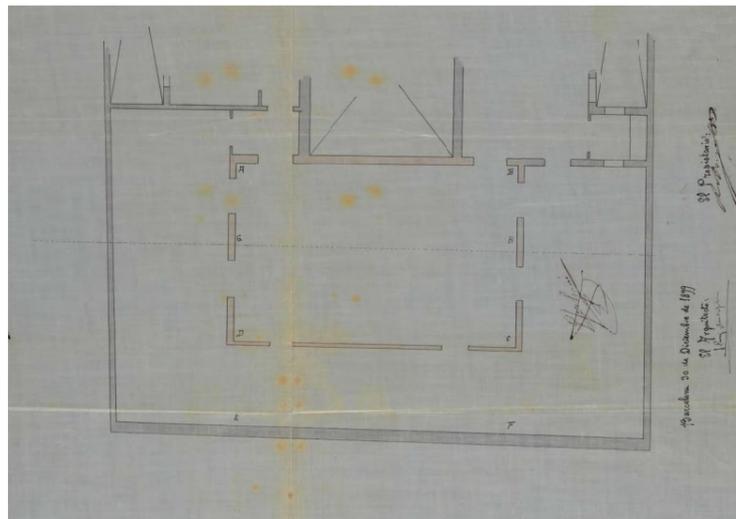
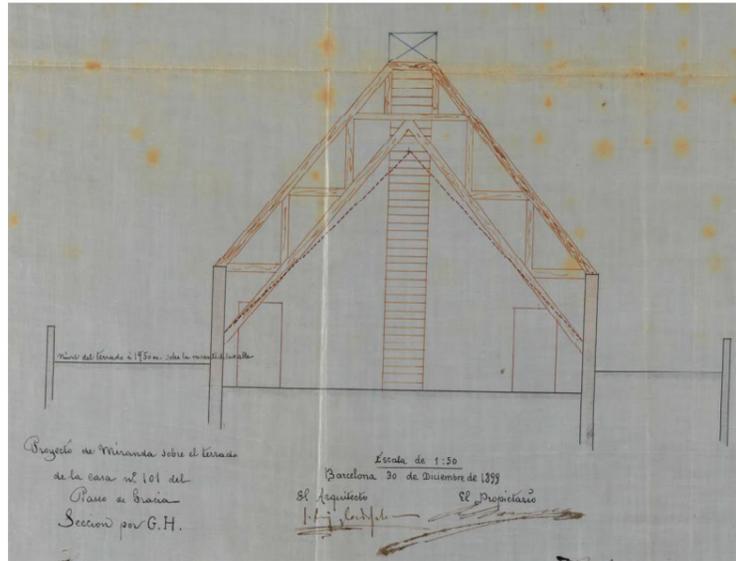


Progetto di Puig i Cadafalch per la facciata principale e studio di fotografia sul terrazzo della casa, 1899, Josep Puig i Cadafalch, AMCB, Q127, Eix-7294/1899.

arrivò alla *Comision de Ensanche* una denuncia del sottoufficiale giudiziario del distretto della *Concepción*, il quale comunicava che Antoni Amatller stava eseguendo dei lavori di costruzione che eccedevano in altezza il limite massimo permesso.

Appurata la veridicità del fatto, il 7 dicembre 1899 il Comune intimò ad Antoni Amatller l'immediata sospensione dei lavori oggetto della denuncia, avvertendolo che in caso di inadempimento dell'ordine si sarebbe trasmessa tale testimonianza al tribunale ed alla Guardia Municipale di modo che delle guardie sarebbero state mandate a vigilare il suo domicilio per assicurarsi il compimento delle prescrizioni municipali. La stessa ingiunzione venne ripetuta innumerevoli volte, finché il 30 dicembre 1899 Antoni Amatller rispose sostenendo che il suo progetto si atteneva alla "base undicesima" della *Real Orden* del 1879 che recitava "sarà permessa la costruzione di belvedere sui tetti, la cui altezza non eccederà 6 metri sopra l'altezza totale dell'edificio, sempre che essi siano distanti almeno 3 metri dalla facciata e 3 metri alle pareti mezzane" ed all'articolo 125 delle norme municipali del 1891 che permetteva ai proprietari di "concludere le facciate delle loro case o con una linea orizzontale o collocando su tale linea: frontoni retti o curvi, scudi di armi, attributi e statue, a condizione che siano solo elementi decorativi dell'insieme delle facciate e che non servano da pretesto per commettere abusi che siano in disaccordo con le regole precedenti", apportando i disegni corrispondenti al progetto citato. Presentò una planimetria e una sezione verticale del belvedere che aveva intenzione di costruire, che corrispondeva, per altezza e inclinazione, al progetto iniziale. Il proprietario, dunque, non aveva mai abbandonato l'idea del frontone e l'apparente rinuncia era

30 dicembre 1899



Passeig de Gràcia 101 [ara 41]. Antonio Amatller. Obres dereforma a l'interior i façana del Passeig de Gràcia, i construir taller fotogràfic [Casa Amatller], 1899, Josep Puig i Cadafalch, AMCB, Q127, Eix-7294/1899.

stata una strategia per ottenere il permesso di ristrutturazione.

Il 5 gennaio del 1900 l'architetto municipale legalizzò i lavori eseguiti sul tetto della casa, imponendo tuttavia una multa di 500 *pesetas* che Amatller pagherà il 23 luglio del 1900. Infine, dopo una serie di ulteriori denunce e discussioni, i lavori di ristrutturazione e sopraelevazione alla Casa Amatller vennero riconosciuti definitivamente il 31 dicembre del 1900.

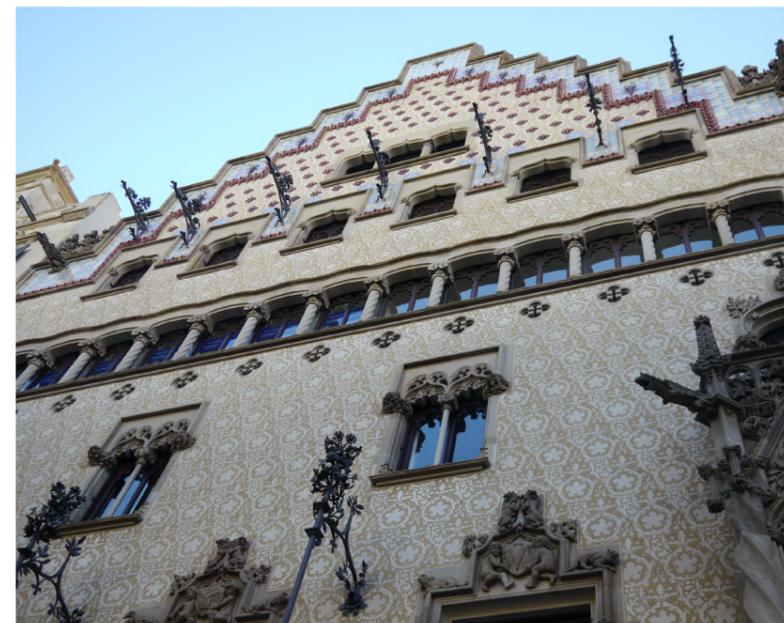


Façana Casa Amatller, 1901-1902, Pau Audouart, Barcelona, Fundació Amatller, IAAH-760.

L'aspetto della Casa Amatller assumeva una forte posizione di rottura con gli schemi classicisti imperanti fino a quel momento. La composizione della facciata disegnata da Puig è infatti basata sull'asimmetria: le finestre dei diversi piani non sono allineate e l'ingresso, decentrato, è posto ad un lato dell'edificio. Il coronamento, l'elemento maggiormente caratterizzante della casa, non si presenta come una balaustra orizzontale, usuale fino a quel momento, bensì come un frontone dalle pendenze accentuate che ricorda i tetti a falde del centro e del nord europa, che Antoni Amatller aveva visitato.

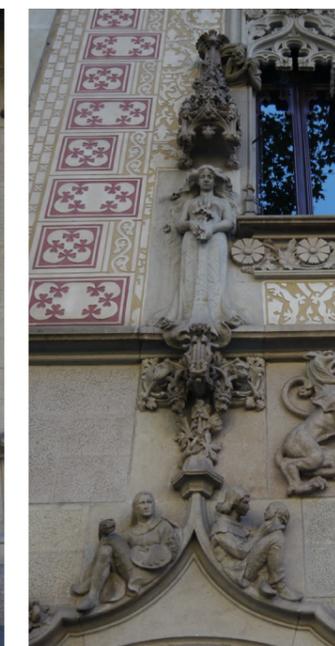
I tre accessi al pianterreno della preesistente Casa Martorell vennero sostituiti da due porte di diversa ampiezza, collocate sul lato sinistro della facciata, le quali conducevano ad un atrio di ingresso che faceva anche da autorimessa. Dato che l'automobile di Antoni Amatller non aveva la retromarcia, egli fece installare nell'atrio una piattaforma mobile per girare la macchina e poter uscire¹⁹³. La scala privata che un tempo attraversava l'atrio per condurre al piano nobile venne demolita, e sostituita da una scala a C situata nel cortile centrale, coperta da un lucernario dai vetri intarsiati. Negli spazi rimanenti al pianterreno vennero collocate la cucina, i locali di servizio e le stanze da letto del personale. Al piano nobile le stanze originali vennero ingrandite, senza modificare sostanzialmente la distribuzione generale della pianta. Affacciate su *Passeig de Gràcia*, vennero collocate le camere da letto del Signor Amatller, sulla sinistra, e di sua figlia Teresa, sulla destra, a cui appartiene il bow-window dall'aspetto gotico visibile in facciata. Il gusto eclettico di Puig si manifesta nella ricchezza di tipologie di arco, che rimandano a diversi periodi storici e a diverse località geografiche. Le aperture del piano nobile sono quel-

193 Isabel Vallè Audouard, Laura Pastor Durán (2015), *Cases singulars, personatges singulars*, p.134



Facciata della Casa Amatller, 2021, Maria Chiara Capocotta.

Bow-window della camera da letto di Teresa Amatller, 2021, Maria Chiara Capocotta.



Portali di ingresso della Casa Amatller e dettagli dei rilievi scultorici di Eusebi Arnau, 2021, Maria Chiara Capocotta.



Studio fotografico della Casa Amatller, Arxiu Mas.



Sala amb columnes i algunes vitrines a la Casa Amatller (anticamera), 1929, Francesc Blasi i Villaespinosa. (AFCEC), Francesc Blasi i Villaespinosa, A, 6966.

le di grandezza maggiore e sono dotate di un'attenzione decorativa privilegiata, per dare risalto e visibilità ai proprietari della casa che abitavano in quel piano. Sempre al piano nobile, un balcone continuo collega le tre aperture del salone centrale, conferendo volume alla facciata che in origine era piatta e priva di aggetti.

Insieme ai balconi e alla loggia, donano movimento alla facciata la decorazione e l'apparato scultoreo. Distanziandosi dall'inespressività delle superfici originali, l'edificio ristrutturato da Puig i Cadafalch è attraversato da un rivestimento continuo: la superficie dell'intera facciata è decorata con la tecnica dello sgraffito e il frontone viene enfatizzato da una cornice di *azulejos ceramicos*, nella sua parte culminante. In leggero rilievo vengono rappresentati, in bianco, i fiori di mandorlo (riferimento alla famiglia dei proprietari: *amatller* in catalano significa *mandorlo*) su uno sfondo di colore oca-rossa, creando un delicato gioco di ombre e di colori. Inoltre, sul timpano del bow-window che presiede la camera da letto di Teresa Amatller si intrecciano i rami petrei di un mandorlo, e fra di loro risalta la scritta "*L'ametller floreix, el bon temps s'acosta, ab sos nous d'ausells y sos poms de roses*" (Il mandorlo fiorisce, il bel tempo si avvicina, con i suoi nidi d'uccello e i suoi pomi di rose).

La scultura è parte integrante dell'edificio: i rilievi di Eusebi Arnau che avvolgono i due portali di ingresso rappresentano Sant Jordi che uccide il drago e, a fianco, le allegorie della pittura, della scultura, dell'architettura e della musica. Sono una celebrazione del catalanismo, caro all'architetto, e delle arti, di cui Amatller era amante e promotore. Inoltre, sopra le porte che si aprono sul balcone del piano nobile, sono presenti tre scudi rappresentanti i simboli dell'industria, della fotografia e del collezionismo: le

194 <https://amatller.org/la-simbologia-de-la-fachada-de-casa-amatller>

195 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la discòrdia*, p.91

196 Isabel Vallè Audouard, Laura Pastor Durán (2015), *Cases singulars, personatges singulars*, p.134

197 J. Puig i Cadafalch (1901), «La Barcelona d'anys á venir», *Diari de Catalunya (La Veu de Catalunya)* (22 de gener).

198 L. Permanyer (1994), *Biografia del Passeig de Gràcia*, p. 60

tre principali attività del proprietario¹⁹⁴. Puig i Cadafalch si impegnò per decantare, nella Casa Amatller, la lode e la celebrazione del suo committente, a tal punto che c'è dice che la forma del frontone “a gradoni” possa essere letta come un simbolo del prodotto che vendeva Antoni Amatller: la tavoletta cioccolato¹⁹⁵.

La rappresentazione del committente continuava all'interno della casa con un'attenzione meticolosa ai dettagli, fra cui spicca il camino della sala da pranzo, su cui Eusebi Arnau aveva scolpito una rappresentazione del commercio con le Americhe, luogo da cui Antoni Amatller importava la materia prima per la sua fabbrica di cioccolato¹⁹⁶. La camera da letto del signor Amatller era invece presieduta dalla scultura di un'anfora che alludeva alla sua passione per il collezionismo. A completare la decorazione degli interni, c'erano infatti gli innumerevoli oggetti antichi che il proprietario collezionava.

Puig i Cadafalch riuscì finalmente nel suo intento di riflettere, nella casa costruita per il signor Amatller, la propria visione dell'architettura *moderna*, superando le difficoltà degli impedimenti burocratici. Probabilmente furono proprio le peripezie che dovette affrontare per portare a termine il progetto della Casa Amatller che lo spinsero ad affermare, nel 1901: “Tutto ciò che è brutto è legale; tutto ciò che cerca di essere bello è contro la legge”¹⁹⁷. A seguito di questo episodio, anche gli altri architetti modernisti sfideranno le norme municipali per affermare la propria idea di architettura e per distanziarsi dalla monotonia della trama del Plan Cerdà.

Il difficile iter che portò alla realizzazione del progetto di Puig fu l'inizio di un processo inarrestabile che trasformerà intimamente la città e darà luogo ad una eterogeneità di soluzioni lungo il *Passeig de Gràcia*. “Era come se Puig avesse dato il permesso per la libertà”¹⁹⁸

Fra il 1904 ed il 1906 si svolse il procedimento che portò alla realizzazione della Casa Batlló, su progetto dell'architetto Antoni Gaudí i Cornet, come ristrutturazione della Casa Sala. Josep Batlló i Casanovas, importante industriale barcellonese, comprò la casa situata in *Passeig de Gràcia* n.43 a Lluís Sala y Sanchez e ne incaricò la ristrutturazione.

Josep Batlló era il primogenito dei figli di Feliu Batlló Masanella e di Josefa Casanovas Duran: una famiglia importante nel settore dell'industria tessile. Cresciuto in un ambiente di benessere materiale, Josep intraprese una traiettoria di grande fortuna quando si sposò con Amalia Godò Belaunzarán, allacciandosi con le attività commerciali della famiglia Godò, che si occupava della lavorazione della iuta. Nel 1901 Josep Batlló fondò, insieme a Josep Maria Llaudet i Bou, la *Josep maria Llaudet Bou, S.C.*, che si dedicò alla fabbricazione di filature di cotone. La fabbrica, situata a Sant Joan de les Abadesses, era dotata di macchinari di procedenza inglese e attorno ad essa venne costituita una colonia operaia: la *Colònia Llaudet*. Josep Batlló divenne anche direttore della *Godó hermanos y cia*, fabbrica di tessuti fondata da Carlos e Bartolomé Godó i Pié e Pere Milà i Pi e fondò, insieme al figlio Felipe, la *Sociedad Automóviles España*¹⁹⁹. Fu un imprenditore rinomato e un esponente prestigioso dell'alta borghesia barcellonese, apprezzato e riconosciuto dalla cittadinanza. Alla sua morte, avvenuta il 10 marzo 1934, venne compianto dai cittadini di Barcellona in numerose chiese della città.

Jose Batlló comprò da Lluís Sala y Sanchez la casa situata in *Passeig de Gràcia*, 43 nel 1903²⁰⁰. La scelta fu dovuta alla posizione ottimale dell'edificio, situato su uno degli assi più importanti e più frequentati della “città nuova”. Tuttavia, la situazione dell'immo-

199 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la discòrdia*, p.92

200 Isabel Vallè Audouard, Laura Pastor Durán (2015), *Cases singulars, personatges singulars*, p.214

bile, risalente al 1877, non soddisfaceva i gusti del signor Batlló, che inizialmente pensò di demolirlo completamente e ricostruirlo secondo nuovi criteri. La Casa Sala, infatti, aveva un aspetto anonimo, senza alcuna decorazione in facciata, fedele al modello delle case del primo *Ensanche*: piano terra caratterizzato da zoccolo e bugnato; corpo centrale spoglio e balaustra orizzontale come coronamento, con la particolarità di essere dotata, a differenza delle vicine, di un balcone per ognuna delle finestre dei piani superiori. Le sembianze classiciste e anonime non si addicevano alle aspirazioni di grandezza di uno dei più importanti imprenditori di Barcellona, che assunse uno degli architetti più rinomati dell'epoca, Antoni Gaudí i Cornet, per ammodernarle. La ristrutturazione progettata da Gaudí non solo doveva soddisfare le aspettative del signor Batlló, ma doveva anche competere in bellezza e vistosità con la vicina *Casa Amatller*, ristrutturata da Puig i Cadafalch.

Josep Batlló inviò la richiesta del permesso per abbattere l'edificio sito in *Passeig de Gràcia* n.43 al Comune di Barcellona il giorno 29 di gennaio 1904. In risposta, venne chiamato a comparire in Comune il giorno 3 febbraio 1904, per “presentare il permesso di costruzione della casa 43 (prima 103) del *Passeig de Gràcia* o, nel caso in cui non ne fosse in possesso, per indicare nome e cognomi della persona che richiese il permesso e l'anno della richiesta”²⁰¹. Il 6 febbraio 1904, il delegato di Josep Batlló, Miguel Vilaseca, si presentò all'appuntamento dichiarando di non essere in possesso del permesso di costruzione richiesto, ma di aver potuto constatare che l'antico proprietario della casa fu Luis Sala y Sanchez, il quale dovette ottenere il permesso di costruzione agli inizi dell'anno 1877.

Successivamente, il giorno 20 febbraio 1904, il Comune ri-

spose alla richiesta di demolizione di Josep Batlló, dicendo che non era possibile concedergli il permesso poiché nella sua lettera mancavano dei dati importanti, quali la lunghezza della facciata che si desiderava abbattere ed il nome del direttore dei lavori. Josep Batlló, invece di rispondere producendo le informazioni richieste, inviò una nuova istanza al comune, il giorno 9 maggio 1904, chiedendo il permesso per costruire un piano sotterraneo ed un locale al pianterreno nel cortile posteriore della casa (fino ad allora adibito a giardino), presentando i rispettivi disegni di progetto di Antoni Gaudí, ed ottenendo immediatamente la licenza per i lavori. Attraverso la progressiva edificazione del giardino interno dell'isolato diviene evidente l'inadempienza ai principi del progetto di Cerdà causata dalla speculazione dei proprietari privati, che occuparono con le proprie costruzioni quello spazio che doveva rimanere vuoto per garantire salubrità agli edifici.

Il 7 novembre 1904, Josep Batlló inviò una nuova richiesta al Comune, chiedendo di annullare la precedente istanza di demolizione della casa e chiedendo un nuovo permesso per svolgere lavori di “costruzione di un piano sotterraneo; sopraelevazione di un quinto piano; costruzione di locali di servizio sul tetto; ristrutturazione della facciata; riforma del piano terra, primo, secondo e terzo piano, in accordo con i disegni allegati”²⁰², consegnando i disegni di progetto di Antoni Gaudí dell'attuale Casa Batlló. La richiesta sembra non aver ricevuto risposta durante l'anno 1904 (o almeno questa non è conservata nei documenti del fascicolo), ma i lavori ebbero inizio ugualmente.

Una lettera del *Jefe del negociado de ingresos y gastos* del 26 gennaio 1906 denunciò i lavori che si stavano svolgendo sulla casa situata al numero 43 del *Passeig de Gràcia*, consistenti

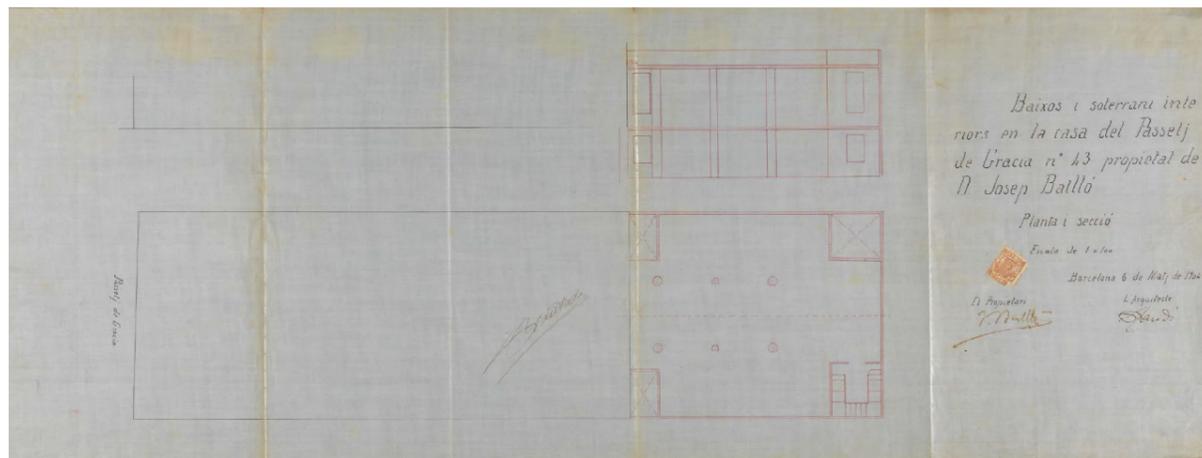
201 *Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. En-derrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudí i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.*

202 *Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. En-derrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudí i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.*

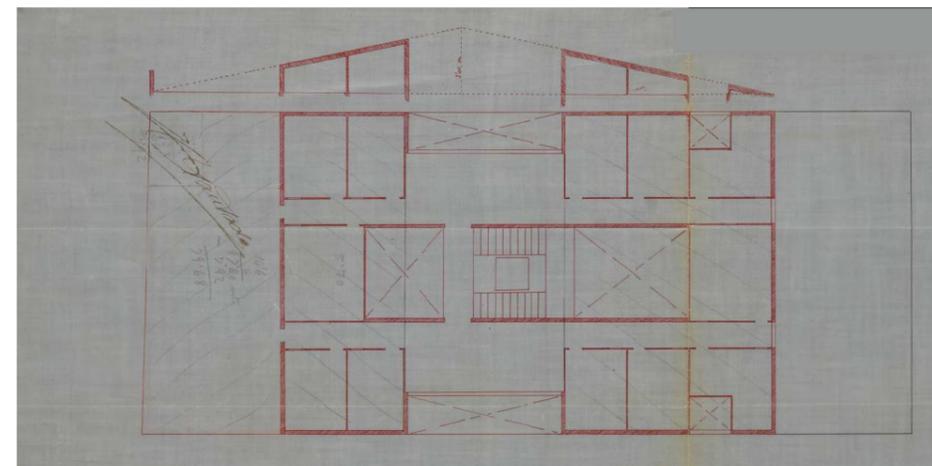
1904-1906_Casa Batlló_Passeig de Gràcia n.43

Proprietario: Josep Batlló i Casanovas

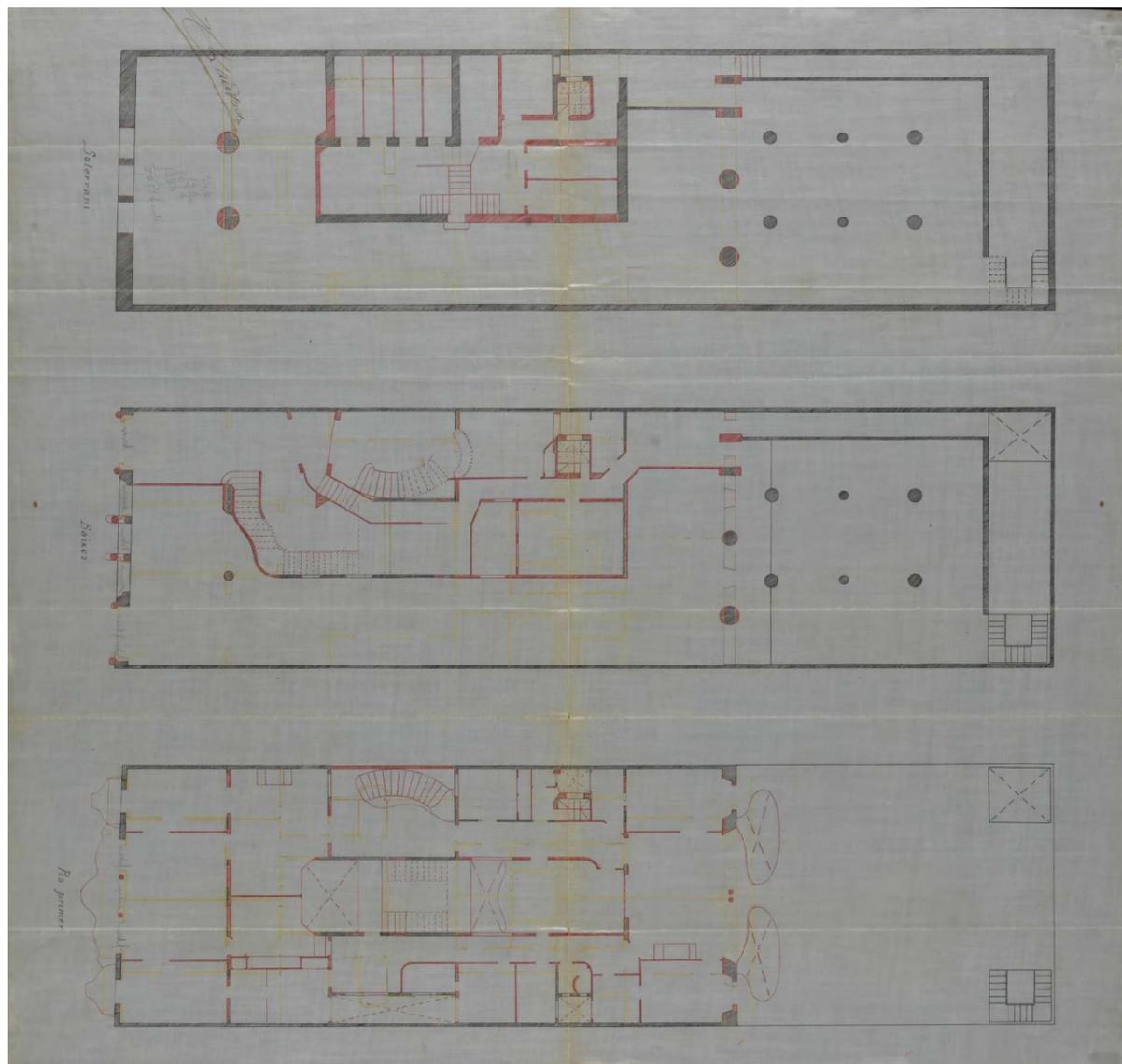
Architetto: Antoni Gaudí i Cornet



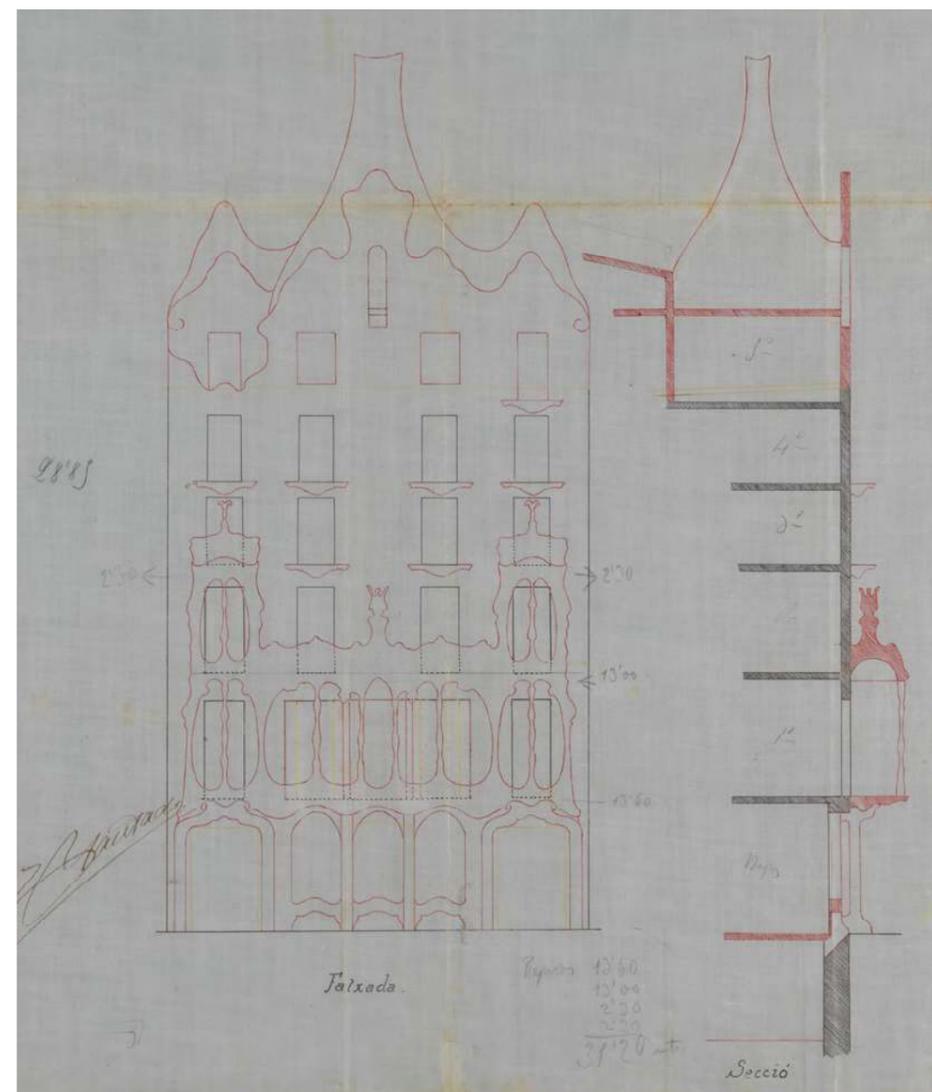
Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. Enderrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudi i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.



Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. Enderrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudi i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.



Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. Enderrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudi i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.



Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. Enderrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudi i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.

nell'abbattimento della facciata e nella sua ricostruzione, senza aver ottenuto il permesso. Seguirono i provvedimenti del Comune che intimavano il signor Batlló di sospendere i lavori, pena il trasferimento del provvedimento ai tribunali. Il 26 aprile 1906 il sottoufficiale giudiziario del distretto della *Constitución* dichiarò che i lavori stavano continuando, nonostante l'ordine di interruzione. Ignorando le ingiunzioni del Comune di Barcellona, il signor Batlló proseguì infatti i lavori di ristrutturazione, terminandoli il 30 Aprile 1906, giorno in cui inviò una lettera al Comune dichiarando di aver completato i lavori riguardanti la facciata e di aver rimosso la recinzione di precauzione. Il sottoufficiale giudiziario che teneva d'occhio la casa, confermò, il 10 maggio 1906, che i lavori erano cessati. Il 13 ottobre 1906 Josep Batlló aprì una nuova istanza chiedendo il permesso per affittare i piani superiori della casa.

I successivi documenti presenti nel fascicolo risalgono all'anno 1912, in cui, finalmente, viene concessa la licenza per i lavori che erano già stati svolti, dopo aver verificato che il signor Batlló non aveva demolito la casa, cosa che il Comune sospettava, vista la grande differenza con la situazione di partenza, e dopo che ebbe pagato i contributi relativi ai lavori ed alle multe.

Finalmente, il giorno 26 marzo 1913, venne firmato dal *Alcalde Constitucional* il permesso a Josep Batlló per "ristrutturare il piano terra e i 4 piani superiori, costruire un quinto piano, modificare le aperture esistenti ed aprirne di nuove al pianterreno e al primo piano; costruire 3 tribune in mattoni e 4 balconi di 1,5m di sporto; modificare 6 balconi esistenti; costruire stanze di servizio sul tetto; chiudere ed unire il piano terra nella parte posteriore della casa n. 43 del *Passeig de Gràcia*²⁰³", dopo che i lavori erano già stati completati.

Il progetto di Gaudí prevede uno sconvolgimento della pianta

203 *Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. En-derrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudí i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.*



Façana casa Batlló poc després de la seva construcció, 905-1907, Old postcard (1910), Unknown Author, Public Domain, via Wikimedia Commons, <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Entrega-fachada-22.jpg>>.

del pianterreno. Dacché essa presentava una suddivisione scatolare, venne trasformata in uno spazio fluido ed organico. Sia le scale che le pareti divisorie assunsero forme curve e sinuose che accompagnavano con eleganza il passaggio da un ambiente all'altro.

L'accesso sul lato destro del prospetto divenne l'ingresso carrabile, e all'interno dell'edificio venne ricavato un ampio passaggio, privo di elementi divisorii, per consentire il transito delle automobili fino alle autorimesse, situate nel nuovo spazio coperto costruito nel cortile posteriore. L'ingresso sul lato sinistro divenne invece quello pedonale. Oltre l'accesso pedonale Gaudí collocò gli elementi di distribuzione verticale: una scala comune a tutti i piani, inizialmente dalla forma ad L che diviene, ai piani superiori, una scala a C, e la scala privata dei proprietari, dalla forma ovale, che conduceva al piano nobile. Una terza scala, fra queste due, portava al piano interrato.

Al piano nobile le modifiche consistettero nell'eliminazione di molte pareti divisorie per creare una sola fila di stanze, più ampie di quelle preesistenti, addossate alle pareti laterali ed affacciate sui corridoi di distribuzione. I corridoi vennero allargati e i loro angoli netti vennero eliminati a favore di pareti con un raggio di curvatura. L'architetto ingrandì le stanze situate in corrispondenza delle due facciate principali: in entrambi i lati optò per ottenere una grande sala centrale e due camere di dimensione minore, destinando quelle su *Passeig de Gràcia* a camere da letto.

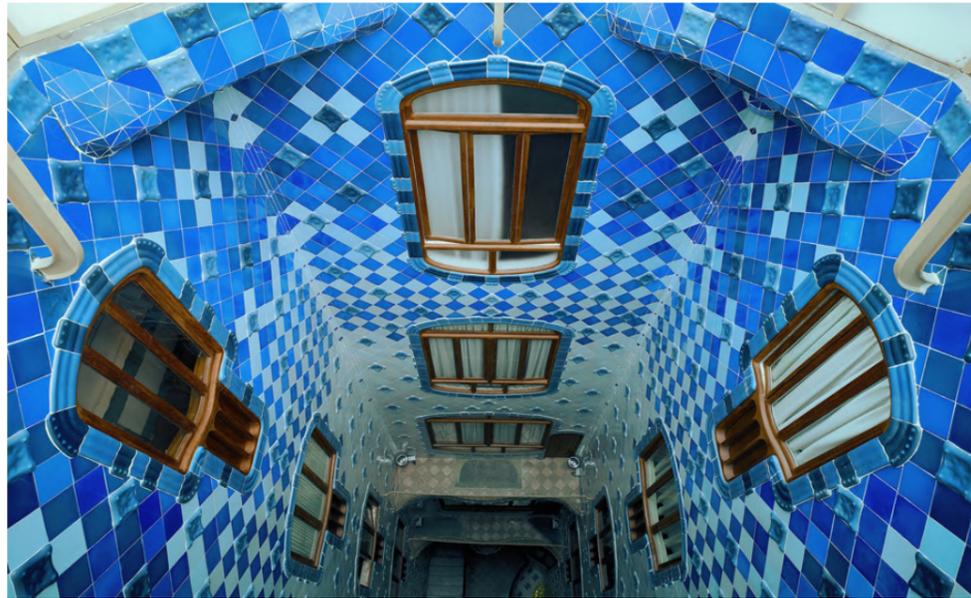
Nei piani superiori vennero mantenute la suddivisione planimetrica in due appartamenti per piano, originaria della Casa Sala, e la maggior parte delle divisioni interne, eccetto l'allargamento delle stanze e dei corridoi che venne effettuato in modo analogo a quello del piano nobile.

I due cavedi preesistenti, su cui si affacciavano le stanze dei piani superiori, vennero ridimensionati in modo da raggiungere le stesse proporzioni (in origine essi avevano dimensioni diverse) per creare uno spazio continuo al cui centro si trovano la scala e l'ascensore, che ricevono, grazie ai cavedi, una gran quantità di luce. Gaudí decorò le pareti dei cavedi con mattonelle ceramiche di diversi toni di azzurro, ottenendo l'effetto di un ambiente sottomarino. Sopra i cavedi, sul tetto, si trovano i lucernari in ferro e vetro.

L'ultimo piano dell'edificio, costruito su progetto di Gaudí, ospita la mansarda, il cui tetto è sorretto da archi catenari, con i quali l'architetto aveva sperimentato nel *Colegio de las Teresianas* e nella *Torre Bellesguard*, e che saranno sviluppati e perfezionati nella posteriore Casa Milá. Nel contesto della Casa Batlló essi ricordano il torace di un cetaceo, grazie anche alle fenditure nelle pareti, simili a branchie, attraverso le quali entra la luce. È interessante notare che gli archi catenari non sono presenti nei disegni di progetto presentati al Comune. In essi si intuiscono le forme dell'attuale Casa Batlló, ma rappresentano solamente uno schema del progetto finale, che verrà dettagliato posteriormente, tramite successivi disegni, modelli di gesso e, in parte, direttamente in cantiere. Si dice infatti che per scegliere la collocazione definitiva degli elementi di ceramica del tetto, Gaudí dirigesse gli operai restando in piedi sul marciapiede di fronte alla casa²⁰⁴, creando l'opera *in itinere*.

Gli archi catenari sostengono una copertura dalla forma arcuata e dal rivestimento policromatico, che serve da frontone all'edificio. Il frontone, che seguendo l'esempio di Puig i Cadafalch diventa l'elemento caratteristico dell'edificio, svolge la triplice funzione di ospitare stanze di servizio, di nascondere i camini

204 Juan Bassegoda Nonell (2001), *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, p.146



Cavedio della Casa Batlló, www.portalgaudi.cat



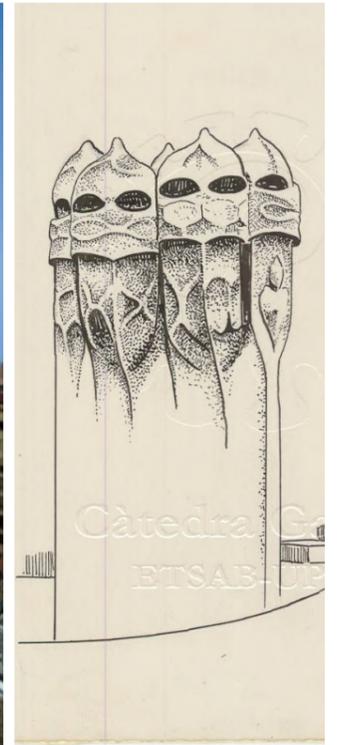
Bow-window della Casa Batlló, 2021, Maria Chiara Capocotta



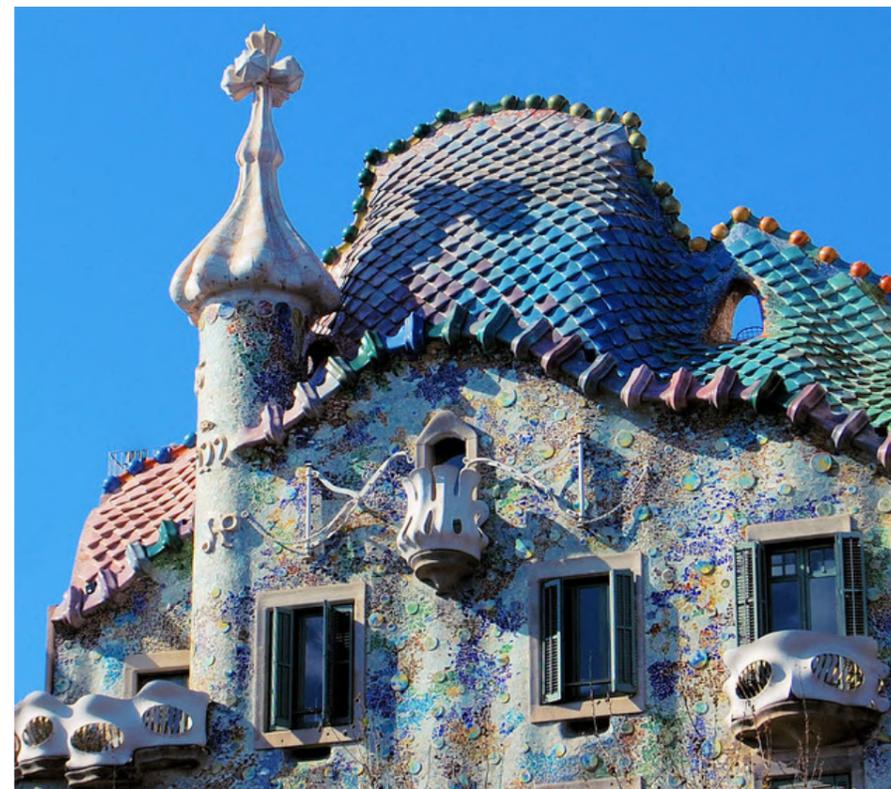
Bow-window (interno) della Casa Batlló, <https://www.bncatfilmcommission.com>



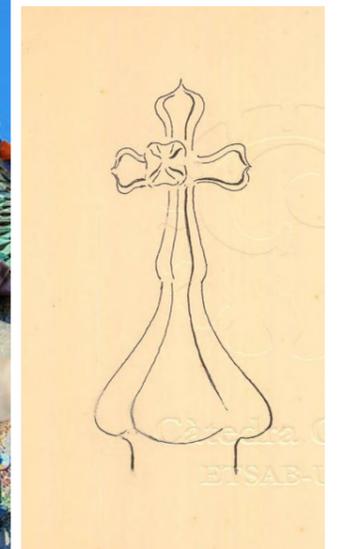
Tetto e coronamento della Casa Batlló, <https://www.bncatfilmcommission.com>



Camini della Casa Batlló, 1944-1954, Joan Bergós, Càtedra Gaudí, scola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.



Frontone della Casa Batlló, www.archdaily.com



Croce della torre della Casa Batlló, 1908-1952, Juan Matamala Flotats, Càtedra Gaudí, scola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

che si innalzano sul tetto, e di rendere riconoscibile la facciata. Il suo manto di copertura è costituito da elementi di ceramica smaltata creati nel laboratorio di Sebastián Ribó, che vennero posizionati alternatamente in modo da creare effetti cromatici cangianti a seconda del riflesso del sole. Al centro del frontone venne progettata una torre, poi spostata lateralmente, coronata da una croce di ceramica maiorchina. Sulla torre vennero apposti, in lettere dorate, gli anagrammi di Gesù, Maria e Giuseppe, in onore alla religione cattolica a cui Gaudí era devoto.

Una delle diverse interpretazioni delle forme fantasiose della Casa Batlló è che esse rappresentino la legenda di Sant Jordi che sconfigge il drago, trafiggendolo con una spada. Il frontone variopinto, infatti, ricorda il dorso di un drago; la torre e la croce fanno pensare ad una spada e alla sua impugnatura.

Anche la facciata della Casa Batlló diede luogo a diverse interpretazioni. Essa venne concepita come una superficie ondulata che fuoriesce dal convenzionale piano di facciata, completamente rivestita di *trencadis* di ceramica e vetro. Il *trencadis* era un modo per decorare le pareti curve, dato che “una mattonella intera non può essere applicata su una superficie curva, invece in piccoli frammenti sì”²⁰⁵. Nel prospetto risalta il bow-window del piano nobile ed i balconi dei piani superiori. Il bow-window al piano nobile venne concepito come un prolungamento del grande salone e delle camere da letto sulla via pubblica. Le finestre, completamente apribili, permettevano ai proprietari di avere un’ottima visuale sul viale a tal punto che “dalla casa si aveva la sensazione di stare nel mezzo di *Passeig de Gràcia*”²⁰⁶. La loro forma ricorda delle fauci spalancate, incorniciate da esili colonne simili ad ossa. Per questo motivo la Casa Batlló venne

205 Juan Bassegoda Nonell (2001), *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, p.12

206 Juan Bassegoda Nonell (2001), *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, p.150

soprannominata “la casa degli sbadigli” e “la casa delle ossa”.

Ai balconi dei piani superiori Gaudí diede una forma simile a quella di una mandibola o di una conchiglia, in modo che nulla nel prospetto avesse angoli retti. Sui balconi vennero sistemati dei parapetti in ferro, le cui forme ricordano dei teschi oppure delle maschere, da cui deriva un altro soprannome dell’edificio: la “casa delle maschere”.

Anche la facciata sul retro presenta caratteristiche simili a quella principale: ha un andamento ondulato, è iridescente grazie al rivestimento ceramico e i balconi della veranda seguono le forme ondulate della facciata.

I lavori diretti da Gaudí nella Casa Batlló tendono a eliminare ogni traccia di spigoli ed angoli retti, con l’intenzione di raggiungere la maggiore organicità possibile. Compete con la vicina Casa Amatller sfoggiando l’espressività generata dalle sue forme fantasiose e dal mistero che avvolge il loro significato.

La *Casa Rocamora*, situata nell’angolo dell’isolato fra *Passeig de Gràcia* e *Consell de Cents*, venne acquistata da Antoni Morera Busó nel 1894²⁰⁷.

Antoni Morera Busó, che era vedovo e senza discendenza, lasciò in eredità la proprietà a sua nipote, Francisca Morera y Ortiz, figlia del fratello Joan Morera i Busó. Ella, ricevuta ufficialmente l’immobile in eredità nel 1902²⁰⁸, ne incaricò la ristrutturazione a uno degli maggiori esponenti del Modernismo: l’architetto Lluís Domènech i Montaner.

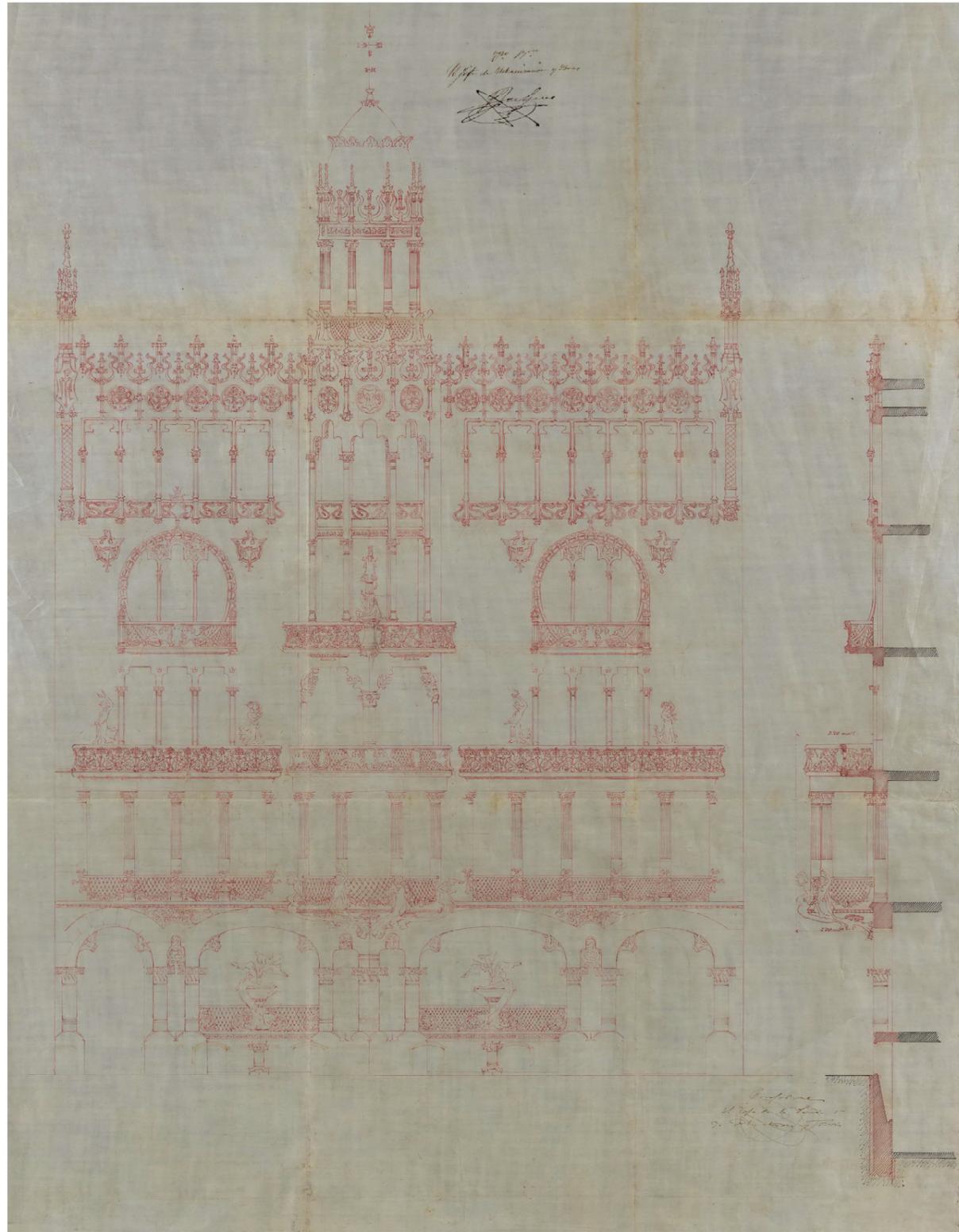
Francisca Morera i Ortiz morì il 10 dicembre 1904, prima della conclusione dei lavori di ristrutturazione e la proprietà passò a suo figlio Albert Lleó Morera, da cui la casa prese il nome, pur essendo in realtà stata commissionata dalla madre. Albert Lleó

207 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la Discòrdia*, p.87

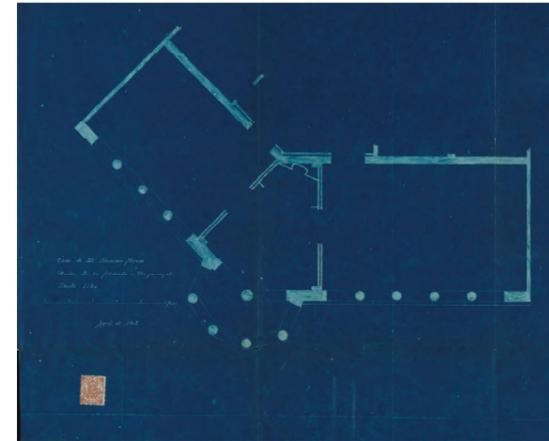
208 Manuel Garcia Martín, *La casa Lleó Morera*, Catalana del Gas, S.A., Barcelona, 1988, p.20

1902-1906 _Casa Lleó Morera_ Passeig de Gràcia n.35

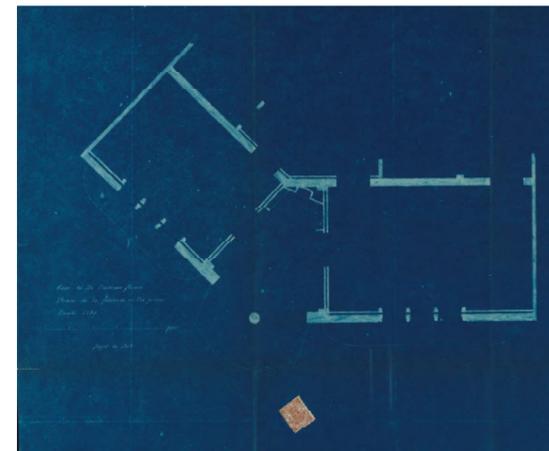
Proprietario: Albert LLeó Morera Arquitecto: Lluís Domènech i Montaner



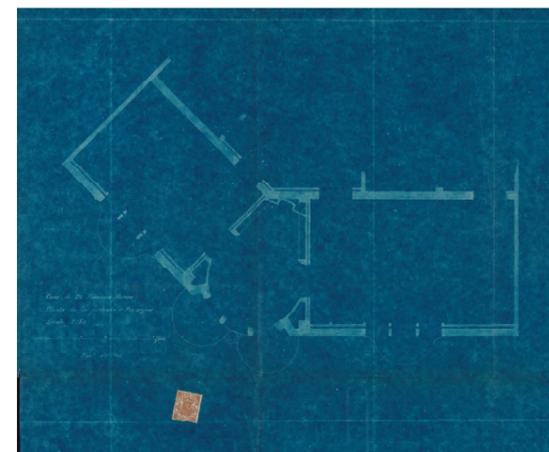
Progetto di Domènech i Montaner per la facciata principale, 1903. Passeig de Gràcia 35. Francisca Morera. Enderrocar i reconstruir la façana de la casa, col·locar tres tribunes de pedra en el pis principal i practicar obres de reforma interior [casa Lleó Morera], 1906, AMCB, Q127, Eix-10831/1906.



Pianta della facciata - piano nobile, 1903. Passeig de Gràcia 35. Francisca Morera. Enderrocar i reconstruir la façana de la casa, col·locar tres tribunes de pedra en el pis principal i practicar obres de reforma interior [casa Lleó Morera], 1906, AMCB, Q127, Eix-10831/1906.



Pianta della facciata - primo piano, 1903. Passeig de Gràcia 35. Francisca Morera. Enderrocar i reconstruir la façana de la casa, col·locar tres tribunes de pedra en el pis principal i practicar obres de reforma interior [casa Lleó Morera], 1906, AMCB, Q127, Eix-10831/1906.



Pianta della facciata - secondo piano, 1903. Passeig de Gràcia 35. Francisca Morera. Enderrocar i reconstruir la façana de la casa, col·locar tres tribunes de pedra en el pis principal i practicar obres de reforma interior [casa Lleó Morera], 1906, AMCB, Q127, Eix-10831/1906.



Diploma del premi anual d'edificis i establiments atorgat per l'Ajuntament de Barcelona a Lluís Domènech i Montaner (25 VII 1906) per la casa Lleó Morera, 1906, AHCO-AC-B, Lluís Domènech i Montaner, Documentació personal.



Diploma de reconeixement al Sr. Albert Lleó Morera de la federació Provincial de la Propietat Urbana y Rústica (Pintura de Triadó), 1920, Arxiu Mas, cliché 34416 s.°C.

Morera nacque il 29 ottobre 1874 a Barcellona e studiò medicina nell'università di Madrid, conseguendo il diploma di medico e chirurgo il 13 febbraio 1900. Ottenne inoltre il titolo di Professore veterinario nel 1901. Successivamente intraprese un dottorato, che terminò nel 1902, ampliando i suoi studi nell'Istituto Pasteur di Parigi. Divenne capo del laboratorio di microbiologia dell'*Hospital de Nens pobres* di Barcellona nel 1903.

Nel 1913 divenne direttore del laboratorio dell'*Hospital de la Santa Creu* di Barcellona e ricevette numerosi altri riconoscimenti. Nella vita privata, era un appassionato di motori a combustione interna, ed arrivò perfino a brevettare, con l'aiuto dell'ingegnere Claudi Baradat, un motore a scoppio per aerei, che però non ebbe il successo sperato.

Albert Lleó Morera si sposò nel 1898 con Olinta Puiguri-guer i Palmerola, con la quale ebbe inizialmente una figlia: Francesca, e poi un figlio maschio, Albert, che morì poco dopo la nascita. I genitori, affranti per la perdita, gioirono di sorpresa e di gratitudine quando, nel 1904, Olinta partorì un altro figlio maschio, che chiamarono di nuovo Albert. Quest'evento, avvenuto proprio durante i lavori alla Casa Lleó Morera, costituì una grande gioia per la famiglia, a tal punto che venne rappresentato dagli artigiani in alcuni ambienti interni della casa.

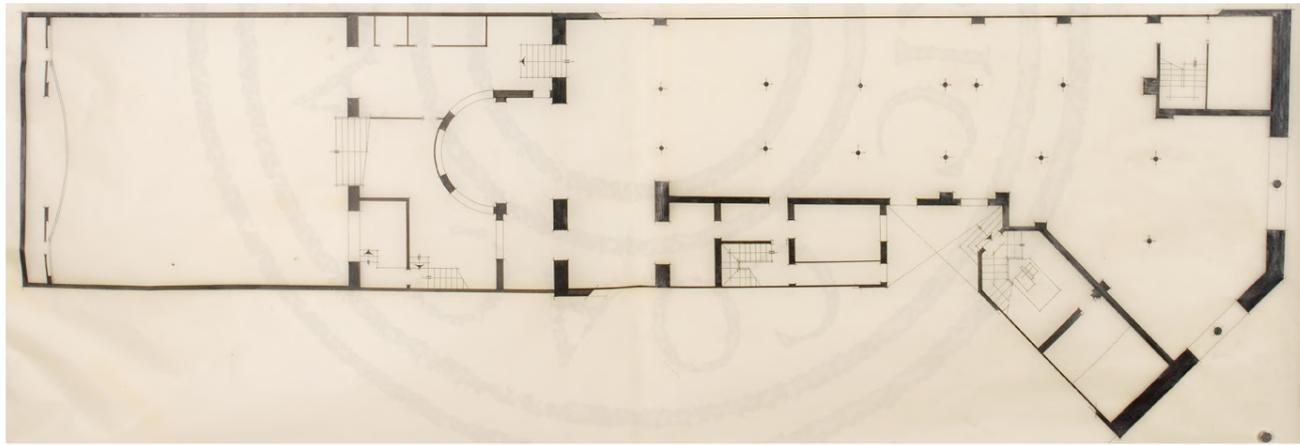
Al piano terra dell'immobile si stabilì il famoso fotografo Pau Audouard. Audouard aveva origini francesi, ma nacque all'Avana e si trasferì successivamente a Barcellona, città in cui risiedette per il resto della sua vita. Aprì uno studio fotografico al numero 17 della *Rambla del Centre*, poi nel *Carrer Corts* e infine nel 1905 si spostò al pianterreno della casa del signor Lleó Morera su *Passeig de Gràcia*, in cui permase fino al 1915. Pau Audouard fu un fotografo

pluripremiato, dalla personalità vitale ed eccentrica, ed intraprese una lunga relazione di amicizia con il proprietario dell'immobile.

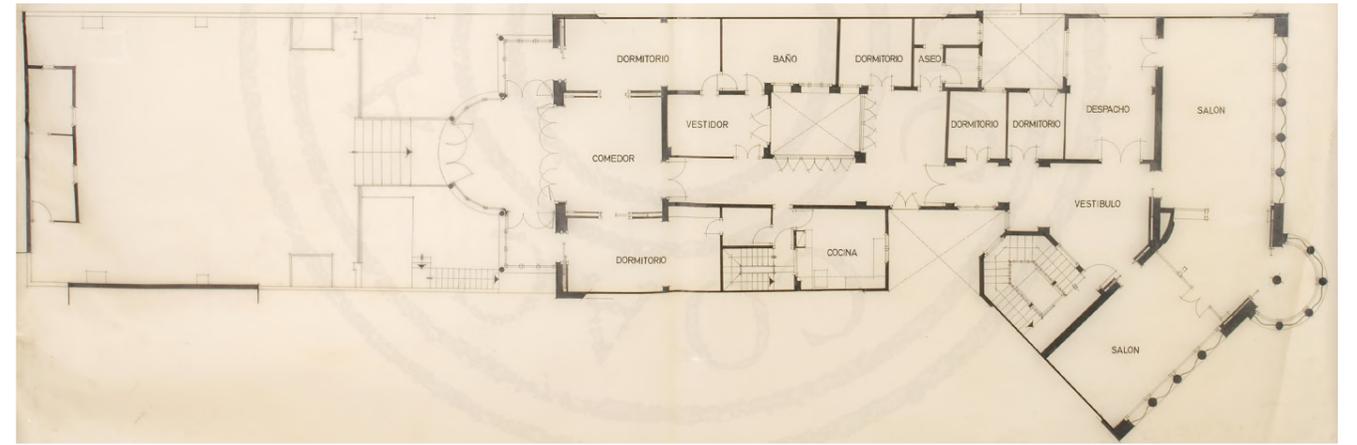
Albert Lleó Morera, morì il 22 dicembre 1929, lasciando il suo patrimonio in eredità al figlio Albert Lleó i Puiguri-guer.

La casa situata in *Passeig de Gràcia* n.35 iniziò il suo processo di ristrutturazione quando, il 4 giugno 1902, Francesca Morera y Ortiz informò il Comune di Barcellona della propria intenzione di eseguire lavori di ristrutturazione all'interno della casa, che consistevano in: "ristrutturare alcuni piani, cambiare muri divisorii, eseguire aperture nelle pareti interne, ristrutturare la scala senza cambiarla di ubicazione, ridecorare le stanze", indicando come direttore dei lavori l'architetto Lluís Domènech i Montaner. Il 12 giugno 1902 il Comune affermò che i lavori richiesti si adeguavano a quanto stabilito dall'articolo 171 delle Ordinanze Municipali e che non esigevano il pagamento di tasse.

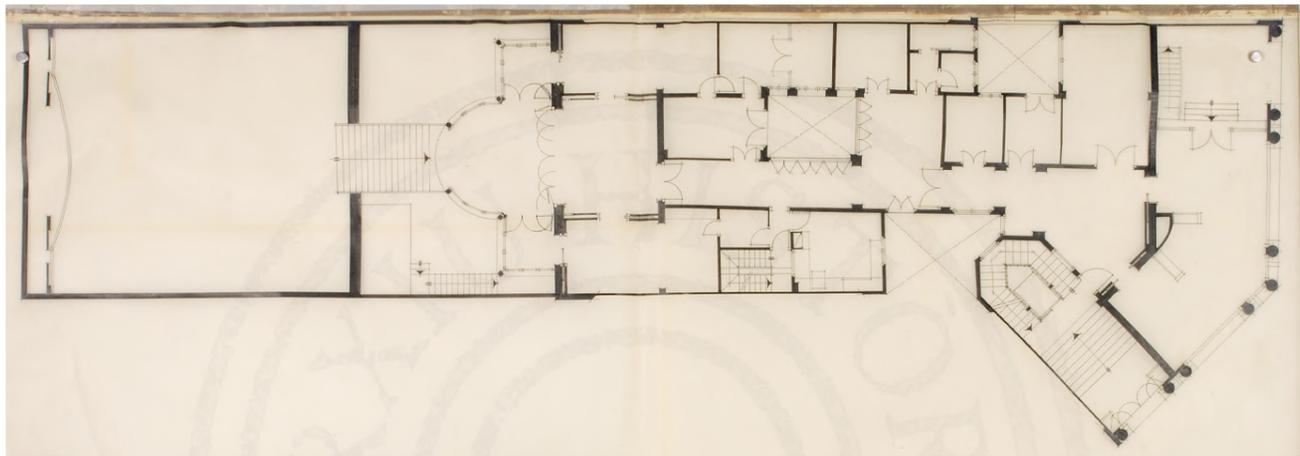
Il 17 luglio 1903, la signora Francesca Morera y Ortiz amplificò la propria richiesta, domandando il permesso per ristrutturare la facciata dell'edificio in accordo ai disegni allegati, firmati da Domènech i Montaner. Nelle prime settimane del dicembre successivo, vi fu uno scambio di lettere in cui i funzionari ponderavano la richiesta a causa del tempietto di coronamento progettato da Montaner che eccedeva di 9 metri l'altezza massima consentita dalle norme municipali. Infine, la risoluzione del 28 dicembre 1903 dichiarò che il coronamento rientrava nelle possibilità ammesse dalla R.O. del 1879, e che gli ordinamenti municipali vigenti dovevano interpretarsi nel senso che si permettevano i coronamenti che superassero l'altezza massima concessa di 22 metri, a patto che avessero un carattere puramente artistico. Nella riunione del giorno successivo, il



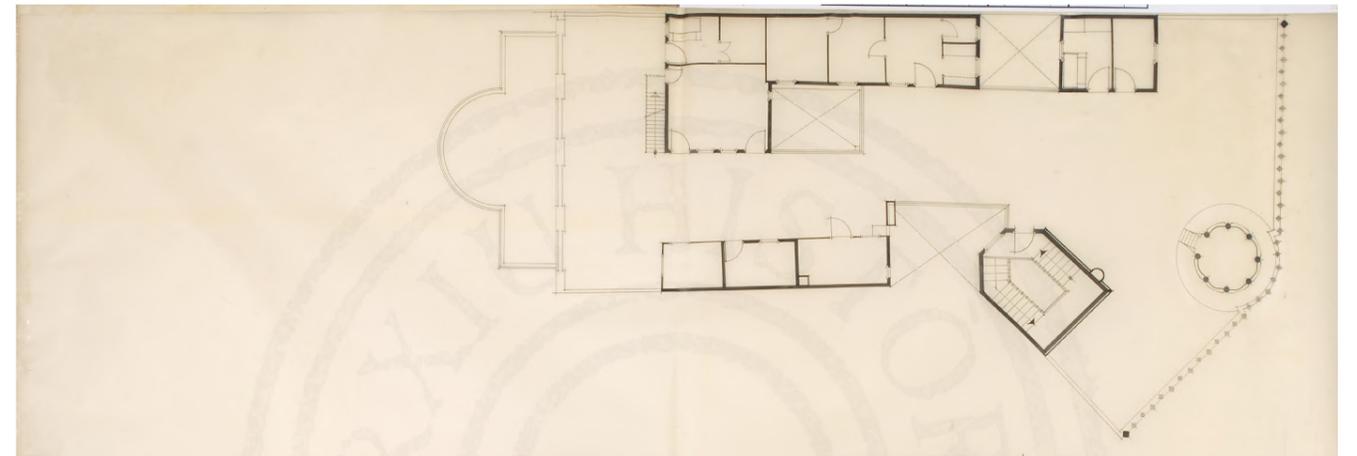
Estat original: Planta soterrani, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.



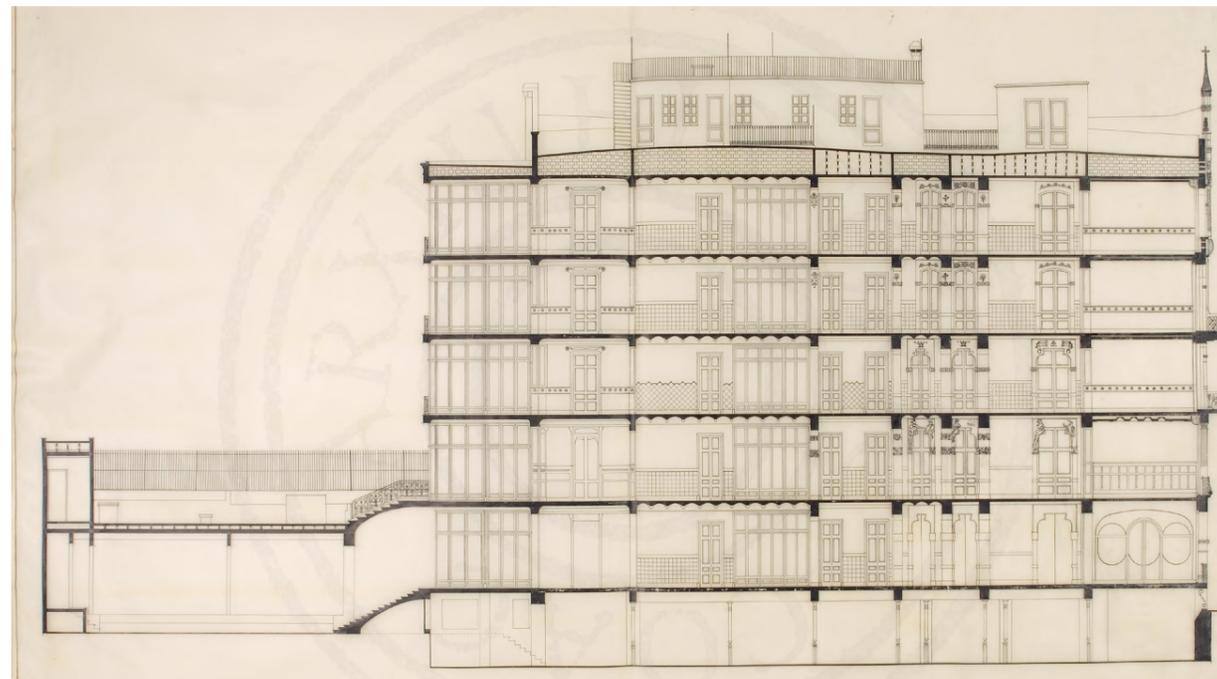
Estat original: entresol, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.



Estat original: Planta baixa, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.



Estat original: mansarda, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.



Estat original: Secció Longitudinal, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.

sindaco firmò la concessione della licenza. Fra febbraio e marzo 1904, Francisca Morera y Ortiz venne invitata a presentarsi in Comune per pagare i contributi del permesso per eseguire i lavori di ristrutturazione della Casa 35 del Paseo de Gràcia.

Il 27 marzo 1904, Francisca Morera y Ortiz manifestò un errore nella contabilizzazione degli importi a lei richiesti e riportò le misure corrette, chiedendo di rettificare le quantità a lei richieste, che vennero corrette il 30 maggio. Il 26 ottobre la proprietaria fu nuovamente chiamata a presentarsi in Comune per pagare i nuovi contributi, che saldò il giorno 16 novembre 1904. Lo stesso giorno rilasciò al Comune un documento in cui autorizzava suo figlio Alberto Lleó Morera a firmare i documenti relativi al permesso per eseguire lavori di ristrutturazione nella casa di sua proprietà su *Passeig de Gràcia*. Il 19 novembre 1904 si concesse a Francisca Morera il permesso per demolire e ricostruire la facciata e per eseguire lavori di riforma, da verificare a cantiere concluso. La signora pagò i contributi nella quantità di 3024 *pesetas* e 190 (al mese) per la recinzione di precauzione. Francisca Morera y Ortiz morì poco dopo, il 10 dicembre 1904.

L'11 marzo 1905 Albert Lleó Morera chiese il permesso per trasferire la fornitura d'acqua della casa situata al n.4 della Plaza Real, derivante dalle sorgenti di Moncada, al Paseo de Gràcia, 35.

Il 21 maggio 1906 Albert Lleó Morera notificò la fine dei lavori e chiese il permesso per poter affittare gli appartamenti della casa. Il 20 giugno 1906 il Comune dichiarò che i lavori effettuati erano stati svolti in accordo a quanto dichiarato dalla proprietaria nell'istanza del 4 giugno 1902.

La ristrutturazione della casa comportò delle difficoltà di progettazione a causa della morfologia del terreno e della forma irrego-

lare della parcella, che occupa metà del lato angolare dell'isolato.

Per quanto riguarda le piante dell'edificio, non rimangono testimonianze dirette del progetto di Domènech i Montaner, se non della zona d'angolo dei tre piani superiori. Tuttavia, nel 1969 furono eseguiti dei rilievi dell'edificio da Ramon Casals e Xavier Carulla per il *Colegi d'Arquitectes de Catalunya*, che rappresentano lo stato originale dell'edificio. Secondo quanto dichiararono i due architetti nella relazione che accompagna i disegni: "Il piano terra e il sotterraneo originali sono stati realizzati seguendo i rilievi che si fecero nel 1943 in occasione della ristrutturazione (del piano terra, secondo il progetto firmato da Duran i Reynals)"²⁰⁹. Aggiunsero, però: "sono incompleti, perciò le planimetrie che presentiamo sono poco dettagliate, poiché non esiste, attualmente, nulla della situazione iniziale". Seppur incompleti, i disegni di Ramon Casals e Xavier Carulla sono la rappresentazione più ampia arrivata fino ad oggi delle planimetrie della Casa Lleó Morera assimilabili al progetto originale di Domènech i Montaner.

Nei suddetti disegni si percepisce la divisione strutturale in tre parti dell'antica *Casa Rocamora*: le due campate in corrispondenza delle facciate, in cui i muri portanti sono quelli trasversali, ed il cuore dell'edificio, in cui il solaio appoggia sulle pareti mezzane. La struttura originaria non venne intaccata nella ristrutturazione di Domènech i Montaner, tranne al piano interrato, in cui dai rilievi si intuisce la presenza di pilastri in ferro che fanno da struttura portante, posizionati lungo le proiezioni dei muri superiori.

I tre cavedi e la scala furono lasciati nella loro collocazione originaria, poiché erano elementi che contribuivano, per la loro posizione, alla rigidità della struttura²¹⁰. Essi erano distribuiti nel seguente modo: due cavedi si trovavano acco-

209 *Memòria dels aixecaments realitzats per a l'Arxiu del COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, AHCOAC-B, Domènech I Montaner, Lluís, Casa Lleó Morera, C 1042/112.*

210 Antoni Paricio Casademunt (2008), *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, p.121

stati alle mezzane dell'edificio ed il terzo nel corpo centrale; quest'ultimo venne ingrandito rimuovendo le strutture che erano state costruite al suo interno all'epoca della *Casa Rocamora*.

La planimetria rimase, nella sua distribuzione, simile a quella originale. Oltre la porta di ingresso di ogni piano vi era un atrio dalla forma poligonale, che permetteva l'accesso ai due salotti su *Passeig de Gràcia*, allo studio ricavato a fianco di questi, e al corridoio vero e proprio, che portava alle altre stanze della casa e alla sala da pranzo sul retro. La sala da pranzo venne progettata nell'ambito della ristrutturazione di Domènech i Montaner, insieme all'ampliamento della veranda, a cui venne aggiunto un prolungamento semicircolare. I due ambienti divennero un tutt'uno, trasformandosi in uno dei luoghi più affascinanti della casa, grazie alla luce che penetra attraverso i vetri decorati della veranda, illuminando la sala da pranzo di riflessi colorati. La veranda venne collegata, tramite una scala, al cortile posteriore dell'edificio, nel quale venne dipinto, sulla parete opposta a quella della casa, un albero di gelso (ovvero una *morera*), visibile da tutte le finestre affacciate sul retro.

Un altro intervento importante del progetto riguardò i salotti affacciati su *Passeig de Gràcia*, nei quali venne eliminata ogni precedente suddivisione. In corrispondenza dell'angolo interno, il punto compositivamente più difficile da risolvere, venne collocato il camino, in una posizione strategica per il riscaldamento delle due sale ma anche come elemento di riunione verso il centro. Il camino venne inserito in uno spazio raccolto, protetto da un'intelaiatura mobile in legno e vetro decorato, che permetteva di dividere il salotto in tre ambienti separati.

L'intervento di maggiore portata fu quello sulla faccia-

ta principale dell'edificio, che venne completamente abbattuta e ricostruita. Il nuovo progetto di Domènech i Montaner stravolse gli allineamenti originari delle aperture e designò una soluzione diversa per ogni piano, mantenendo la simmetria della composizione rispetto all'angolo dell'isolato.

I due ingressi al pianterreno, conservati nella loro posizione originaria, vennero ingranditi e presero la forma di due grandi archi, di diverse dimensioni, caratterizzati da sculture leonine che spuntavano dall'intradosso e sorretti da colonne con capitelli florali. I due accessi erano le uniche aperture ad avere un collegamento diretto con il marciapiede. Fra i due ingressi laterali, la facciata venne risolta con due ampi archi ribassati, posti su uno zoccolo rialzato rispetto al piano strada, sul quale si aprivano i lucernari del piano interrato. Tali archi permettevano l'apertura di due vetrine, al centro delle quali vennero posizionate le famose figure femminili di Eusebi Arnau, che accompagnavano due grandi anfore con il loro movimento.

Ogni arco veniva sorretto da due colonne indipendenti, che condividevano il basamento con la colonna a fianco. Questa soluzione permise di ottenere una colonna libera in corrispondenza dell'angolo, che faceva da articolazione fra le due facciate, separate dal cambio di direzione dell'isolato. La colonna come "cardine" venne adottata da Domènech i Montaner in altri casi di edifici d'angolo, quali la Casa Navás a Reus, il Palau de la Música a Barcellona e la Casa Fuster. Compositivamente, la colonna enfatizza il "giro" dell'edificio e sembra sorreggere, da sola, il gioco di aggetti che si sviluppa lungo il vertice del *chaflàn*.

Al piano nobile su ciascuno dei due lati venne progettata un'apertura quasi continua in corrispondenza della sala principale, sotto

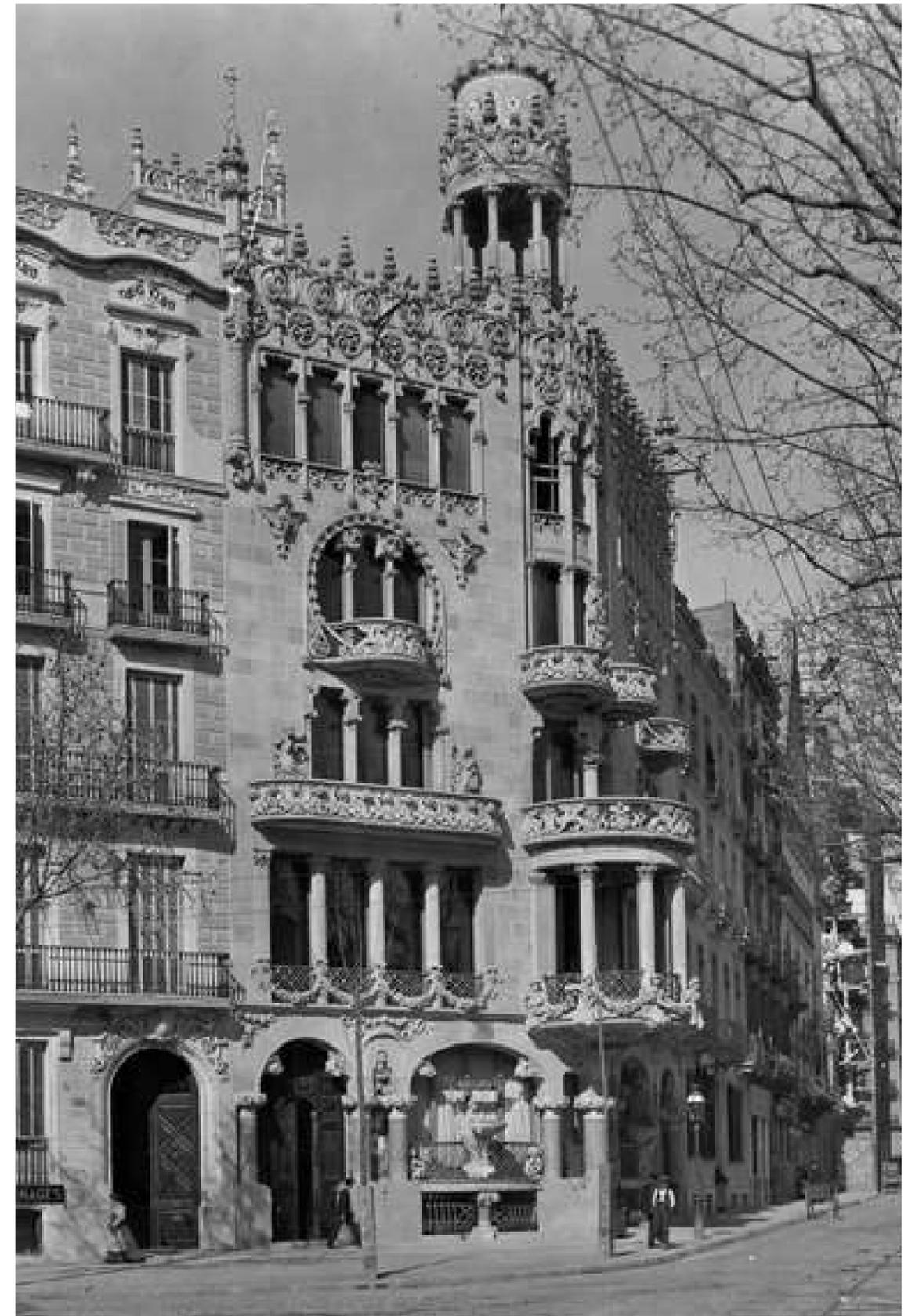
forma di colonnato, decorato da ghirlande di fiori in pietra. Al primo piano, su ogni lato dell'edificio vennero situate tre portefinestre, affiancate da sculture rappresentanti alcuni doni del progresso tecnologico (il fonografo, la fotografia, il telefono e l'elettricità), che presiedevano un balcone largo quanto tutta la facciata. Per il secondo piano si scelse di inquadrare le aperture in una cornice tondeggiante e di dotarle di un balcone semicircolare, a mo' di tribuna.

Al terzo piano venne ripreso lo schema della vetrata continua usato al piano nobile, prediligendo però colonne più esili e più fitte, per ottenere una progressione di leggerezza dal basso verso l'alto del prospetto. Sopra la finestratura si scorgono le aperture di ventilazione del tetto, parzialmente nascoste da sculture che rappresentano il frutto del gelso. L'edificio termina con dei pinnacoli, simili a pigne, che fanno da parapetto alla terrazza sul tetto.

Gli elementi più eclatanti della composizione vennero situati lungo la verticale in corrispondenza dell'angolo. Essi sono: un bow-window dalla forma cilindrica al piano nobile, dalla cui base affioravano quattro splendide ninfe scolpite da Eusebi Arnau, accompagnate da ghirlande di pietra.

Il tetto del bow-window diventa il terrazzo del piano superiore, che viene protetto da un parapetto in cui vengono scolpiti leoni alati. Ai lati delle porte finestre che si aprono sul terrazzo, sporgono i busti rappresentanti i proprietari dell'edificio.

Al secondo piano l'affaccio è costituito da un balcone bilobato, nel cui parapetto si trovano scolpite piante di gelso. Al terzo piano sparisce l'aggetto e l'angolo viene risolto da una parete vetrata dalla forma curva che accompagna il cambiamento di direzione dell'edificio. Infine, sul tetto, la composizione verticale si conclude con un belvedere che ricorda un tempio mo-



Façana de la Casa Lleó Morera, 1905, Autore sconosciuto, Arxiu Mas, B-912.

noptero, coperto da una cupola riccamente decorata all'interno e all'esterno. Questi affacci permettono di avere una vista a 230 gradi sui dintorni, e di aumentare la superficie della facciata, rimodellando inoltre l'angolo netto tipico del plan Cerdà. Il tempietto, posizionato proprio sull'asse dell'angolo, conferisce uno slancio verticale alla composizione ed anche una certa visibilità e riconoscibilità alla casa, svolgendo quel ruolo che i frontoni hanno avuto per la Casa Amatller e la Casa Batlló.

La facciata della Casa Lleó Morera presenta una differenza principale con queste ultime nel rivestimento superficiale. Mentre le facciate della Casa Amatller e la Casa Batlló presentano un rivestimento parietale polimerico (in ceramica, vetro e sgraffiti), simile al trattamento degli interni; la facciata della Casa Lleó Morera appare liscia e costituita da un solo materiale, la pietra, ed il suo apparato decorativo si basa sui rilievi scultorei ispirati alla Natura. Sculture di piante, fiori ed animali (reali o fantastici) permeano la facciata nei capitelli, nelle balaustrate e sul coronamento, a tal punto che il prospetto della casa è stato definito un "giardino di pietra"²¹¹. La Casa Lleó Morera corrisponde infatti ad una fase di maturità progettuale di Domènech detta "floralismo", che sviluppò parallelamente anche nell'*Hospital de la Santa Creu i Sant Pau* e nel *Palau de la Música Catalana*.

Le tre case moderniste della *mansana de la discòrdia* sono tre diverse interpretazioni, secondo la sensibilità dell'architetto e i desideri del committente, della tipologia edilizia residenziale che si consolidò nella seconda fase costruttiva dell'*Ensanche*: il condominio di appartamenti, o *casa de renda*. Le tre combinazioni committente-architetto portarono a risultati molto diversi, a differenza delle case dei *me-*

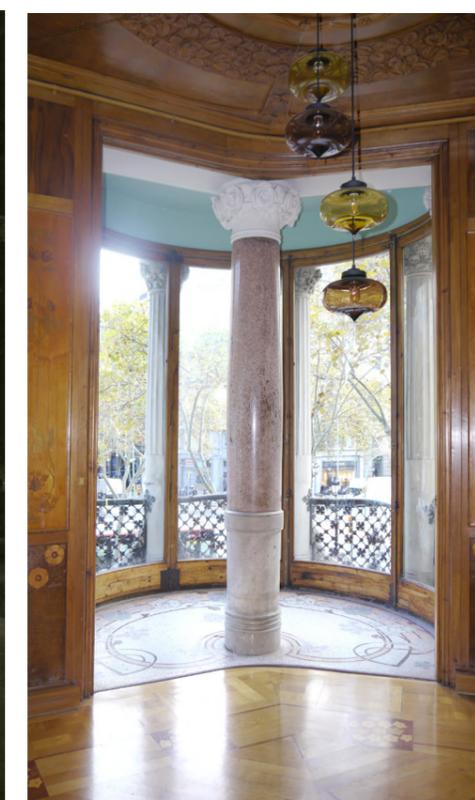
stre d'obres da cui derivano, che erano molto simili fra loro.

Le tre case presentano alcuni punti in comune: la celebrazione della Natura, che nella Casa Amatller e nella Casa Lleó Morera si unisce alla rappresentazione del committente attraverso la raffigurazione di fiori di mandorlo (*amatller*) o di gelso (*morera*) distribuiti in tutto l'edificio. Nella Casa Batlló, invece, i riferimenti alla Natura sono tesi a creare ambientazioni fantasiose che ricordano ambienti marini o corpi di animali, la cui narrazione occulta non si riesce ad afferrare completamente, ed è più difficile trovare un collegamento con il committente. Ciò che accomuna le tre case, inoltre, è la cura per l'ornamentazione, che dall'esterno raggiunge l'interno della casa, dove avviene l'incanto: l'architettura si fonde con le arti applicate, creando l'*opera d'arte totale*.

211 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la Discòrdia*, Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, 2015, p.65



Salone al piano nobile della Casa Lleó Morera, AHCOAC-B, Casa Lleó Morera, Domènech i Montaner, Lluís C1663_10_11,.



Bow-window (dall'interno) del piano nobile della Casa Lleó Morera, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

LA CASA LLEÓ MORERA

Il tribunale si è dovuto soffermare in particolare sull'unico edificio che, a suo parere, riunisce il maggior insieme di qualità, alcuna delle quali non è affatto facile da superare per la sua bellezza e la sua opportuna applicazione. Ci riferiamo alla casa del signor Albert Lleó i Morera situata al Passeig de Gràcia numero 35, costruita sotto la direzione dell'architetto Lluís Domènech i Montaner.

Discurso della giuria del *Concurso anual de Edificios y Establecimientos Urbanos* (terminados durante el año 1905), Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya, 1908-1909, pp.22-23.



5.1 La Casa Lleó Morera, opera d'arte totale

L'edizione del 1906 del *Concurso Anual de Edificios Artísticos* indetto dal Comune di Barcellona ebbe come vincitrice la Casa Lleó Morera, progettata dall'architetto Lluís Domènech i Montaner. Come premio, la casa ricevette una targa di bronzo da collocare sulla facciata principale e all'autore del progetto fu conferito un diploma d'onore, ad oggi conservato nell'*Arxiu Històric del COAC*.

Il concorso, indetto fra il 1899 ed il 1930, gli anni di maggior fioritura del Modernismo, aveva l'obiettivo di premiare gli edifici che contribuivano all'abbellimento della città. Nonostante il gran numero di progetti portati a compimento nel 1905, fra cui la Casa Terrades (soprannominata "casa de les punxes") di Puig i Cadafalch, la giuria, che nel 1906 era composta da Hermenegildo Giner de los Ríos, Alberto Bastardas, Jesús Pinilla, Juan Torras, Leopoldo Soler, Augusto Font, Juan Verdaguer, Francisco Casanovas, Pedro Falqués e Carlos Pirozzini²¹², decise all'unanimità di dichiarare vincitrice la casa del signor Albert Lleó Morera situata nel *Passeig de Gràcia* n.35, poiché possedeva "quei requisiti complessi che formano l'*opera d'arte* e contribuiscono efficacemente all'adorno della città"²¹³. Quest'affermazione sottolinea il ruolo dell'edificio nel contesto pubblico e allo stesso tempo mette in risalto l'altissima qualità del progetto, definendolo "un'*opera d'arte*". Nel libro *La mansana de la discòrdia*, Guillermo Carabí Bescós afferma:

Risolvere un edificio di appartamenti sul *Passeig de Gràcia* di Barcellona agli inizi del secolo XX significa risolvere una doppia questione o, in termini architettonici,

una doppia scala. In primo luogo la scala domestica, la scala della casa borghese: è il tema che (ci) permette di afferrare la visione che i modernisti avevano dell'architettura: un'attività che raggruppa artisti e artigiani a fianco degli architetti per costruire i desideri della nuova borghesia. E in secondo luogo, la scala monumentale, la scala della città [...] ²¹⁴

214 Judith Urbano (2015), *La Mansana de la discòrdia*, p.55.

L'elemento dell'edificio che delimita, in maniera visiva e simbolica, la proprietà privata dallo spazio pubblico è la facciata, che possiede la funzione di rappresentare sia il committente, sia la città in cui l'edificio si inserisce. Nella Casa Lleó Morera questa doppia valenza si manifesta nel prospetto su *Passeig de Gràcia*, caratterizzato da gruppi scultorei dalla carica simbolica: le grandi finestre del primo piano sono affiancate dalle allegorie del progresso tecnologico che celebrano la civiltà moderna e la città di Barcellona; mentre nel resto della facciata sono presenti leoni alati e grifoni, che sembrano proteggere il confine della casa e che richiamano il cognome *Lleó* (leone) del proprietario. Inoltre, sul balcone d'angolo del primo piano era situata una statua, oggi persa, che rappresentava due infanti appoggiati ad un levriero ritto su due zampe, che simboleggiava la protezione della casa e della discendenza.

Se la facciata comunicava il prestigio dei proprietari a tutti i passanti, negli interni, destinati agli abitanti dell'edificio, il talento degli artigiani venne impiegato per creare scenari accoglienti e, al piano nobile, per raccontare le vicende private della famiglia Lleó Morera. La grande capacità economica dei proprietari e la maturità progettuale raggiunta dall'architetto permisero di decorare ogni ambiente della casa, raggiungendo la fusione fra l'architettura e le arti applicate. Il sapere accumulato negli anni di sperimentazioni nel *Castell dels Tres Dragons* si concretizzò nella realizzazione di

212 A. Cirici Pellicer, *El Arte Modernista Catalán*, Aymá, Barcellona, 1951, p.84

213 Manuel García Martín (1988), *La casa Lleó Morera*, p.13



Scultura del levriero sul balcone del primo piano, 1907, Arxiu Mas.



Allegoria della fotografia situata sul balcone del primo piano, 2021.



Scultura di Eusebi Arnau, 1907, AFCEC.



Façana del estudi del fotògraf Pau Audouard a la planta baixa de la Casa Lleó Morera, Autore sconosciuto, AFCEC, 18X24, 654.

un'opera armonica, in cui architetto, scultore e mobiliere agivano come anelli di una catena, rendendo possibile la rara perfezione dell'architettura modernista²¹⁵. All'epoca della realizzazione della Casa Lleó Morera, sia Domènech i Montaner che i suoi collaboratori si trovavano al culmine della propria carriera; la casa fu infatti realizzata al contempo del Palau de la Música Catalana e dell'Hospital de Sant Pau, opere maestre del Modernismo catalano.

Per quanto riguarda la Casa Lleó Morera, i principali collaboratori di Domènech i Montaner furono Gaspar Homar, che diresse i lavori di decorazione e che disegnò il mobilio; Eusebi Arnau e Albert Juyol, che diedero vita all'apparato scultorio; Lluís Bru e Mario Maragliano, che realizzarono i rivestimenti musivi; Antoni Rigalt, che realizzò le vetrate decorate, e Antoni Serra, che si occupò dei rivestimenti in ceramica. L'applicazione delle tecniche decorative tradizionali su un edificio del primo '900 risponde alla volontà di Domènech i Montaner di rivitalizzare l'artigianato medioevale locale per recuperare l'identità della Catalogna.

L'ingresso della casa è caratterizzato dalla preponderanza dello sgraffito e del mosaico. Oltre la soglia, presieduta da un grande portale in legno decorato con intagli che rappresentano girasoli e piante di more, si sviluppa un vestibolo su due livelli. Il primo livello si trova all'altezza del marciapiede ed il secondo alla quota del piano rialzato, in cui si trovano l'ascensore, la rampa di scale e l'accesso al locale commerciale. Sulle pareti del vestibolo si arrampica un sottobosco di piante eseguite a sgraffito, da cui emergono i frutti delle more, realizzati in ceramica e attorniti da una corona di fiori bianchi. L'idea deriva da un disegno di Domènech i Montaner, conservato nell'Arxiu historic del COAC, tradotto in mosaico da Lluís Bru e Mario Maragliano e dal ceramista Antoni

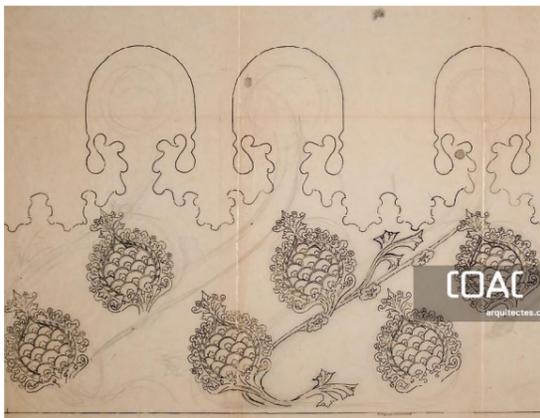
215 Juan Bassegoda Nonell, in Manuel García-Martín, *Relleus escultòrics de Barcelona*, Catalana de Gas y Electricidad, S.A., Barcelona, 1983, p.6



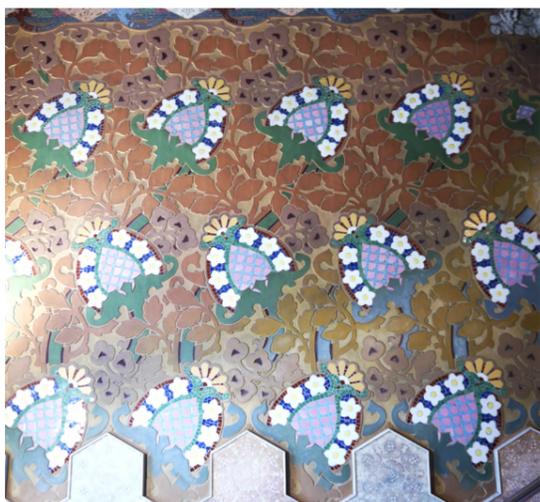
Dettaglio degli intarsi del portone di ingresso, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



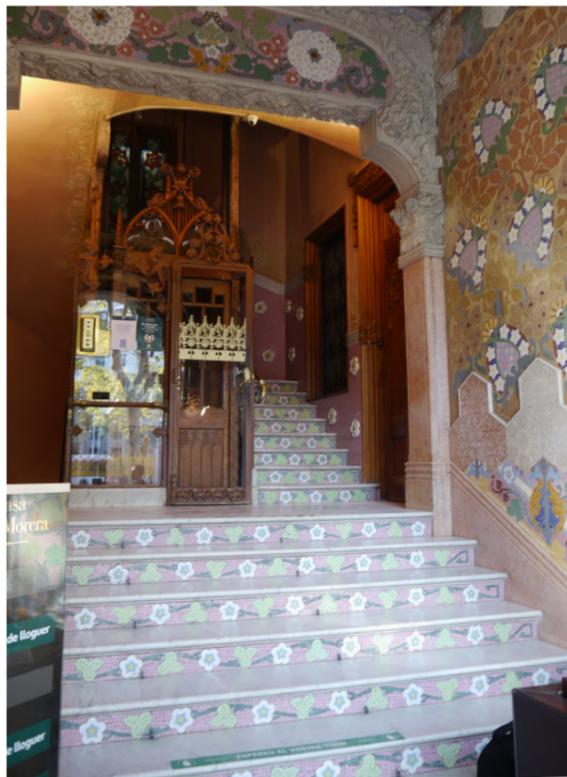
Scala d'entrada a la Casa Lleó Morera, autore sconosciuto, (AFCEC), 18X24, 652.



Dibuix decoració porteria, 1903, in AHCOAC-B, Casa Lleó Morera, Domènech i Montaner, Lluís, H117A_2_10-3.



Decorazione delle pareti del vestibolo, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Vestibolo della Casa Lleó Morera, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

Serra. Il fiore della mora, che richiama il cognome *Morera* dei proprietari, diviene il motivo ornamentale delle alzate degli scalini, dello zoccolo della parete, e della cornice mosaicata della parte superiore della parete. La profusione di ornamenti fa trasparire la ricchezza e la prosperità materiale associata al cognome del committente, a cui si fa riferimento attraverso la ripetizione del disegno della mora. Al livello superiore del vestibolo si accede oltrepassando un arco trilobato che nasconde la trave principale del solaio, accompagnato da due lesene, i cui capitelli sono rivestiti di rose in bassorilievo che si arrampicano fino a decorare l'archivolto. Il mosaico e la ceramica costituiscono il rivestimento prediletto anche per le altre zone di ingresso o di passaggio della casa: le pareti della scala che dall'ingresso porta agli appartamenti dei piani superiori sono rivestite di trencadís costellato da fiori di mora, e i pianerottoli sono in mosaico romano, eseguito da Mario Maragliano. Il mosaico romano continua anche nelle anticamere e nei corridoi degli appartamenti; invece, i pavimenti delle camere da letto sono in mosaico idraulico della *Casa Escofet*. Lo sgraffito, invece, decora i corrimani dei corridoi ed i soffitti delle camere da letto. Inoltre, il grande *mural* che raffigura un albero di gelso (in catalano, una *morera*), situato sulla parete divisoria del cortile posteriore, fu eseguito a sgraffito. Un trattamento particolare lo ricevono le pareti del salone principale sul *Passeig de Gràcia*, le cui rappresentazioni ornamentali in rilievo riproducono la tecnica dello sgraffito ma presentano, inoltre, rivestimenti polimerici.

Le arti applicate acquisiscono la massima preziosità nel decorare l'alloggio dei committenti, al piano nobile, in cui risaltano, per la loro espressività, i lavori scultori di Eusebi Arnau e di Alfons Juyol. Arnau e Juyol erano artisti rinomati a cui vennero affi-

dati gli incarichi più importanti dell'epoca, fra i quali spicca l'apparato scultorio della Casa Amatller. I due artisti lavoravano in collaborazione: solitamente a Eusebi Arnau veniva affidata la creazione delle composizioni principali e di maggiore complessità, e a Juyol la loro esecuzione²¹⁶. Nella Casa Lleó Morera gli scultori realizzarono la decorazione di undici portali che presiedevano le stanze ed il corridoio del piano nobile, nei quali venne interpretato, tramite un'allegoria, un momento saliente della storia della famiglia Lleó Morera: la perdita del figlio Albert, avvenuta nel 1904, poco dopo la sua nascita, e la susseguente nascita di un altro figlio, a cui venne dato lo stesso nome del fratello. Per mantenere vivo il ricordo di quest'evento, venne scolpita, sugli archivolti dei portali, la fiaba de *La dida de l'infant* (la balia dell'infante) che racconta la storia della perdita di un figlio e del suo "ritrovamento". Si tratta di un racconto medioevale catalano-provenzale, che ha come protagonista una famiglia reale. I sovrani, partiti per una spedizione di caccia, affidano il proprio bambino alla balia, la quale, assopita dal calore del fuoco, si addormenta. Al suo risveglio la aspetta una tragica notizia: il bambino è morto, caduto nel fuoco. La balia, angosciata e disperata per l'avvenimento, prega la vergine Maria, supplicandola di restituirle il bimbo e promettendole, in cambio, una corona d'oro per lei ed una d'argento per suo figlio Gesù. Le preghiere della balia vengono esaudite: il bimbo riappare nella sua culla e la balia, riconoscente, usa le monete fornite da un paggio per commissionare le due corone per la vergine Maria. In questa commovente successione scultoria che mostra il divenir della vicenda, convergono molti aspetti del Modernismo catalano e del pensiero di Domènech i Montaner. Innanzitutto il richiamo alla tradizione medioevale, da cui proviene il racconto;



Il racconto de *La dida de l'infant*, sculture di Eusebi Arnau e Alfons Juyol, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

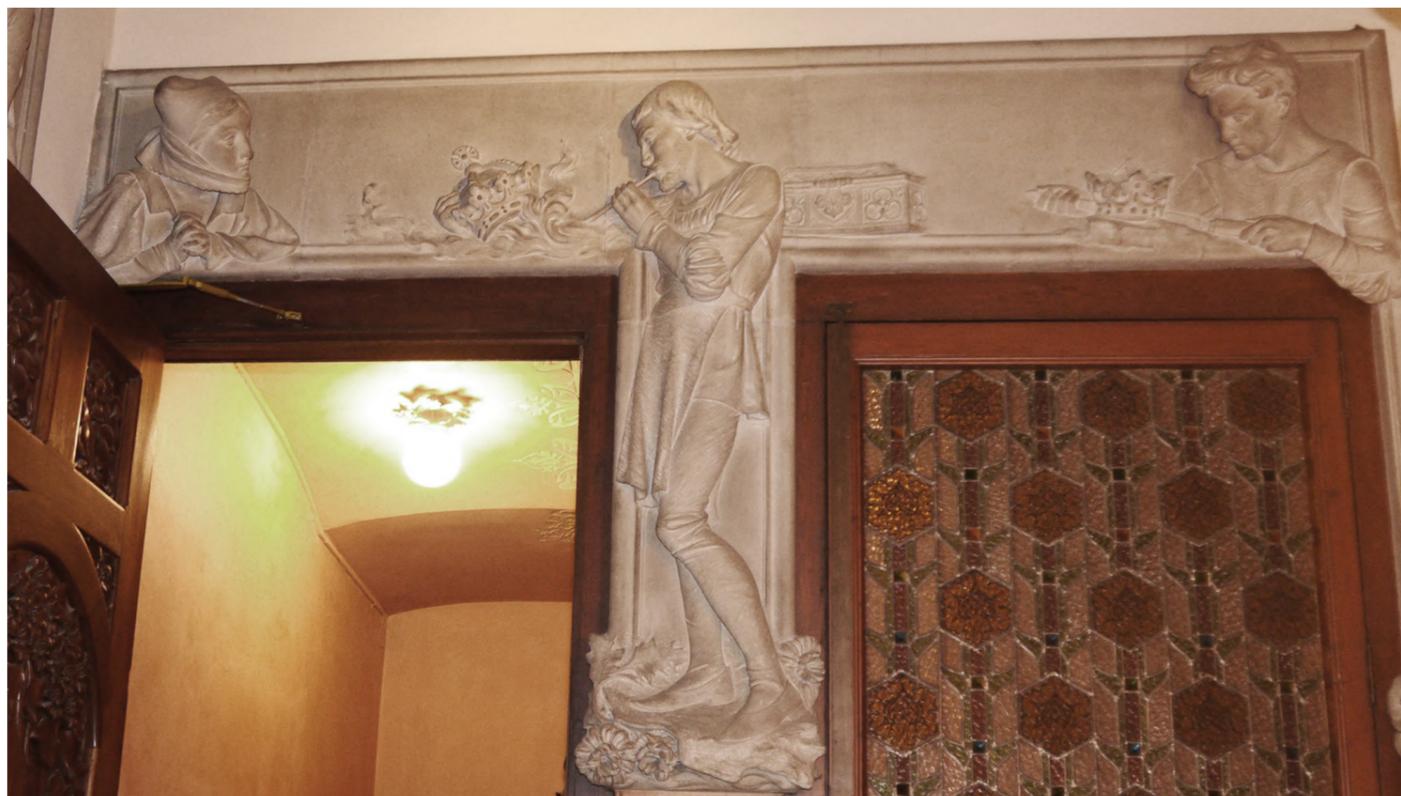


Scena di caccia del racconto *La dida de l'infant*, sculture di Eusebi Arnau e Alfons Juyol, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Il racconto de *La dida de l'infant*: la *dida* supplica la vergine Maria, sculture di Eusebi Arnau e Alfons Juyol, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

in secondo luogo la rappresentazione e la lode dei committenti, equiparati ad un re e ad una regina; ed infine il romanticismo di cui è intrisa la composizione, che si materializza nei sentimenti forti suscitati dalle sculture e nei riferimenti al sogno e all'irrazionale. La religione ha, inoltre, un ruolo importante nella vicenda, poiché rispecchia il credo dei coniugi Lleó Morera. Oltre agli undici archivolti che raccontano la vicenda della balia e dell'infante, ne è presente un dodicesimo su cui è raffigurata la lotta di Sant Jordi contro il drago, che rappresenta la rinascita della Catalogna.



Il racconto de *La dida de l'infant*: la *dida* commissiona le due corone per la vergine Maria, sculture di Eusebi Arnau e Alfons Juyol, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Sant Jordi sconfigge il drago, sculture di Eusebi Arnau e Alfons Juyol, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

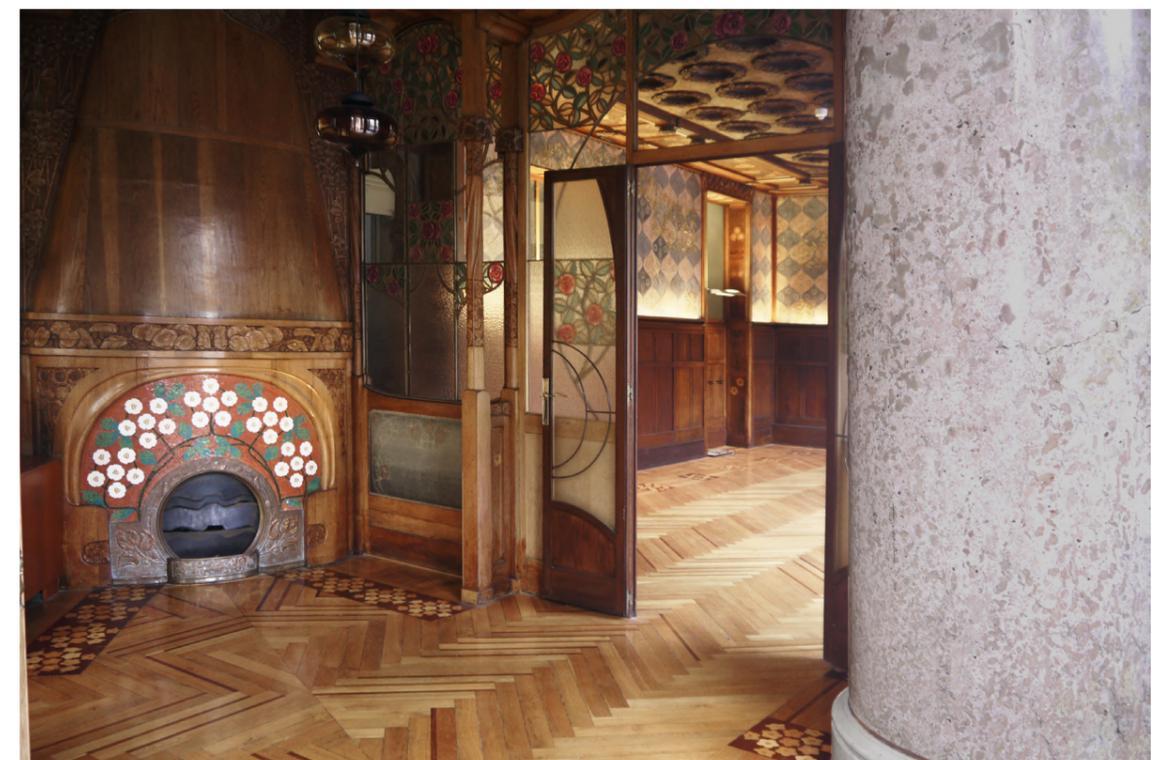
217 <https://www.museunacional.cat/es/casa-lleo-morera>

Oltre alla scultura, la lavorazione del legno ha un ruolo preponderante nell'ornamentazione della Casa Lleó Morera. Il legno, in quanto materiale pregiato, caratterizza gli ambienti di maggior rilevanza della casa, ovvero il salone su *Passeig de Gràcia* e la sala da pranzo, che acquisiscono toni caldi e un'atmosfera confortevole. Nel salone, il legno viene impiegato nel pavimento e nel soffitto a lacunari, che ricreano un'atmosfera medioevale. Sono in legno anche lo zoccolo delle pareti ed i mobili progettati e costruiti da Gaspar Homar, che riprendono la tipologia medioevale della credenza con sofà integrato, adeguandola al gusto moderno²¹⁷. I mobili vennero spostati dalla loro collocazione originale nel 1943, dopo la vendita della casa, e furono trasportati al Museo Nacional d'Art de Catalunya. La zona del focolare, situata in corrispondenza dell'angolo, è racchiusa da una struttura mobile divisoria in legno e vetro. Il camino, al suo centro, venne decorato da un intaglio raffigurante l'adorazione dei re magi, opera di Joan Carreras i Farré. La rappresentazione della scena, al pari della forgiatura delle corone d'oro e d'argento commissionate dalla balia per ringraziare la vergine Maria, un'offerta alla Sacra Famiglia, in segno di devozione e di riconoscenza.

La complessa decorazione della sala da pranzo, affacciata sul cortile posteriore dell'edificio, venne diretta dall'arredatore e mobiliere Gaspar Homar. In questa sala il legno è l'assoluto protagonista e si estende su tutte le superfici, interrotto solamente dai mosaici che decorano la parte superiore delle pareti. I mosaici, che ricordano i quadri del puntinismo, rappresentano i membri della famiglia Lleó Morera vestiti con abiti elegantissimi, intenti a preparare un pic-nic con cesti di frutta, servizio da tè, vino e dolci, sullo sfondo di un paesaggio naturale e idil-



Saló principal de la Llar de foc de la casa Lleó Morera del passeig de Gràcia Casa Lleó Morera, 1907, Autore sconosciuto, AFCEC, 18X24, 656. de Barcelona, Autore sconosciuto, AFCEC, D_1468



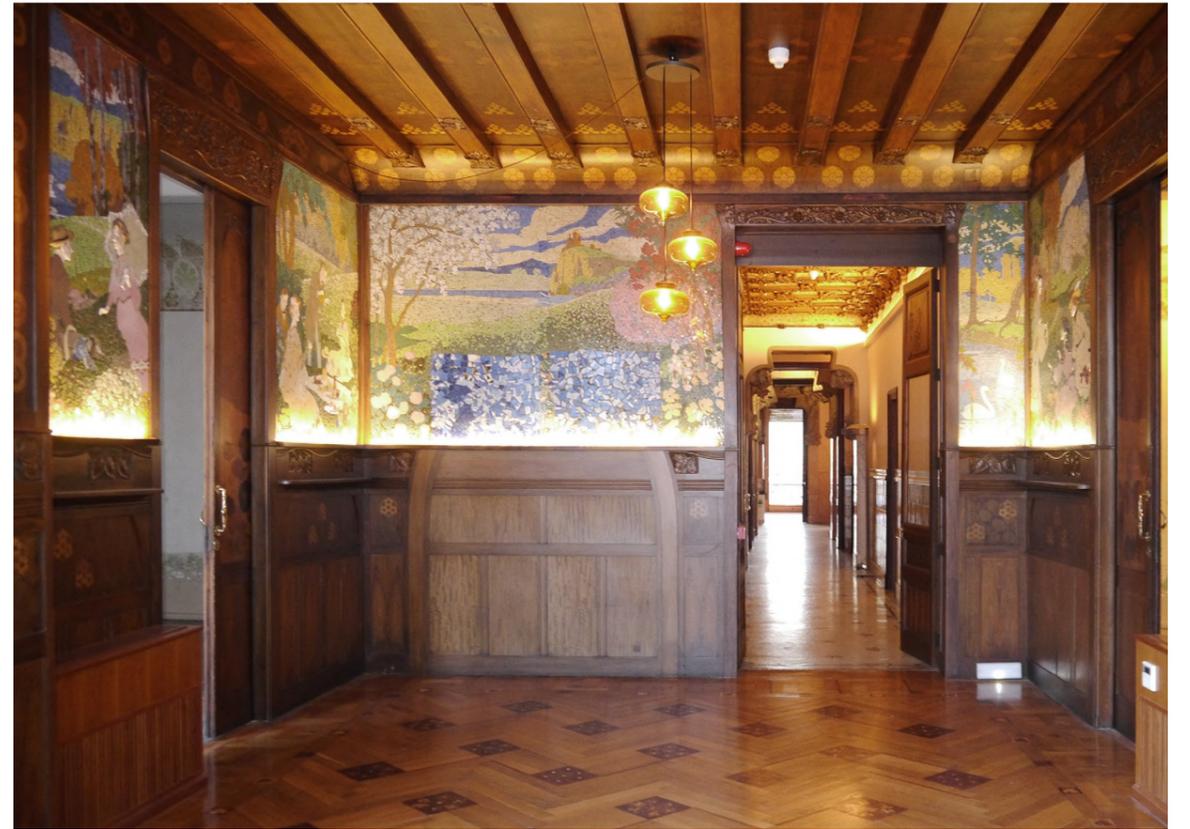
Camino del piano nobile della Casa Lleó Morera, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



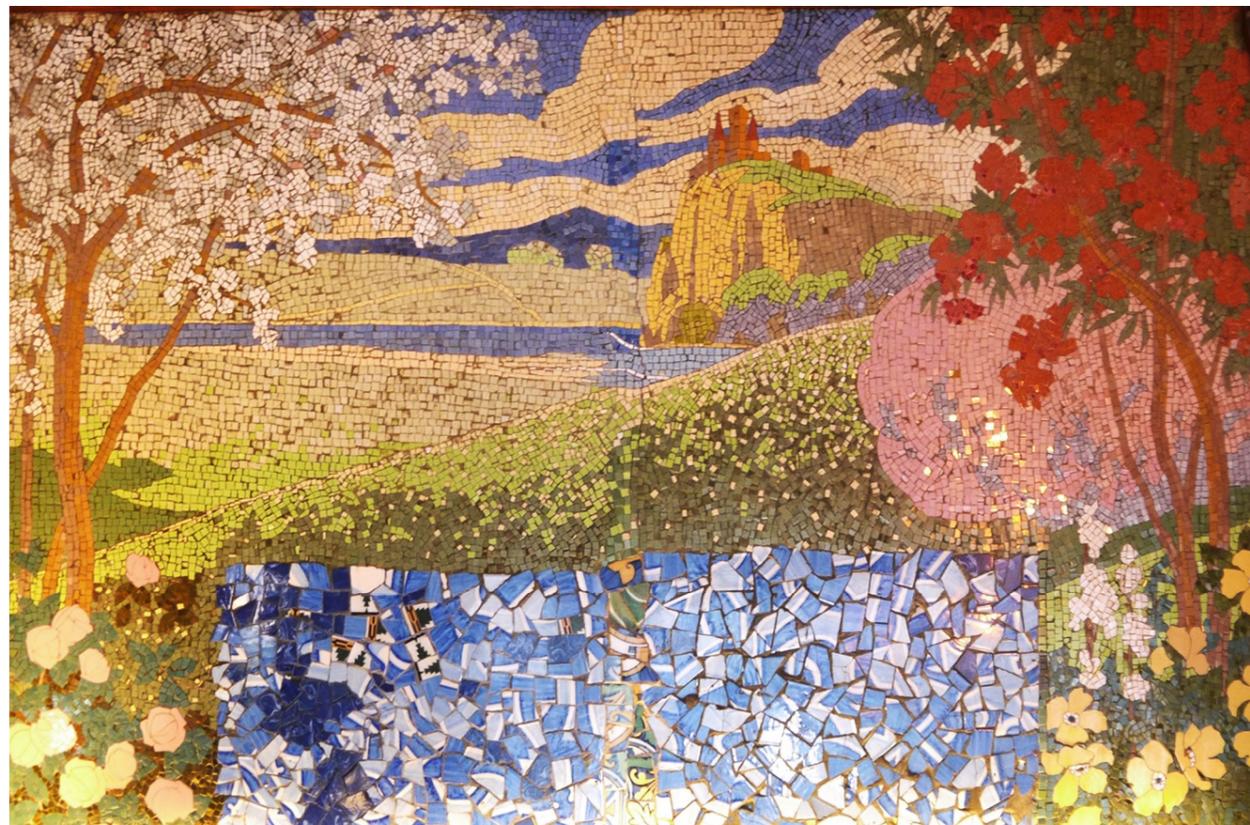
1907

Menjador, 1907, in AHCOAC-B, Casa Lleó Morera, Domènech i Montaner, Lluís, C1663_10_12.

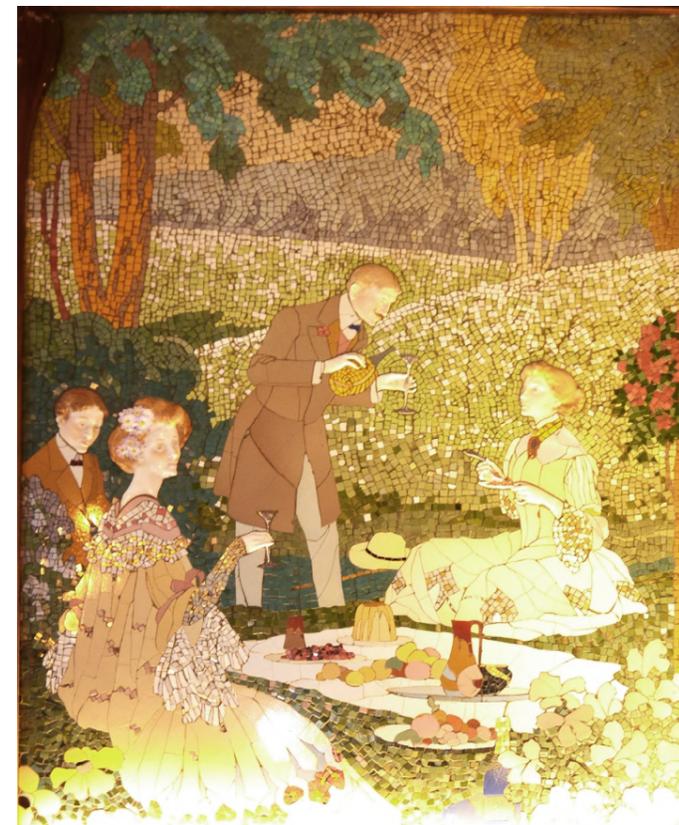
2021



Sala da pranzo della Casa Lleó Morera, decorazione di Gaspar Homar, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Mosaici di Lluís Bru, su disegno di Josep Pey, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Mosaici di Lluís Bru e ceramiche di Antoni Serra, su disegno di Josep Pey, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



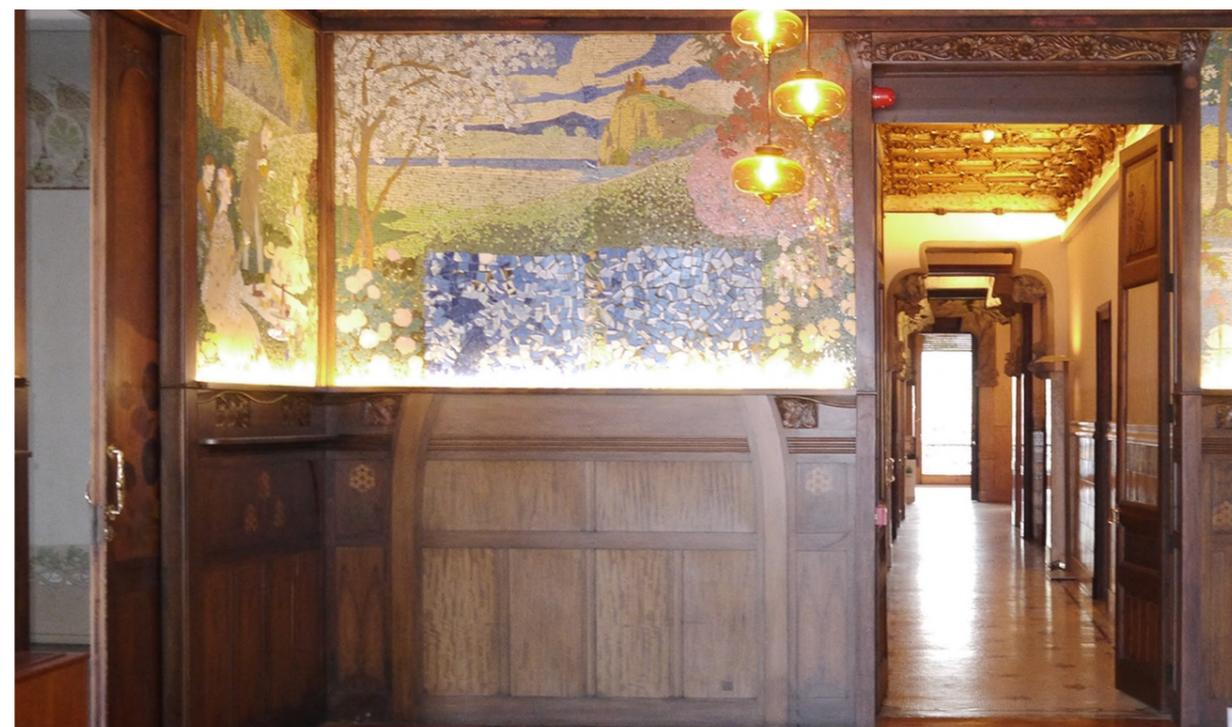
liaco. La rappresentazione ricorda il dipinto *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte* di Georges Seurat, che mostra la borghesia francese riunitasi all'aperto per godersi l'aria fresca e per sfoggiare la propria classe. L'autore del disegno del mosaico fu in effetti un pittore, Josep Pey i Farriol, e a comporre il mosaico fu Lluís Bru. Le mani e i volti dei personaggi, che raffigurano i membri della famiglia, furono modellati da Juan Carreras e realizzati in ceramica da Antoni Serra i Filter.

La rappresentazione di scenari naturali si ripete sulle vetrate della veranda, con cui la sala da pranzo è in continuità, che furono decorate con un paesaggio campestre, con galli, faraone ed anatre in primo piano e montagne sullo sfondo. Il paesaggio naturale si dispiega oltre le cornici, a forma di archi trilobati, disegnate da piante rampicanti fiorite (probabilmente sono nuovamente le more) che fanno da filtro fra gli infissi della veranda ed il paesaggio raffigurato. L'architettura dei disegni, organizzati sulla profondità spaziale e perfettamente inseriti nel contesto della sala, riesce a dare l'illusione che i confini della stanza vadano oltre le pareti. La vetrata, insieme alle altre finestre decorate dell'edificio, fu eseguita da Antoni Rigalt i Blanch.

Sia la sala da pranzo che il salone principale sono due esempi di *arte totale*, che si manifesta non solo nella compresenza fra diverse arti applicate, ma anche nella loro interazione. Nel mosaico della sala da pranzo si nota uno "spazio vuoto", riempito con tessere azzurre che non partecipano al disegno. Anche il rivestimento in legno sottostante si distingue dal resto della parete, assumendo delle linee ondulate. Suddette variazioni segnalavano il punto in cui si collocava il mobile previsto per la cucina, e dimostrano che la composizione musiva ed il rivestimento in legno furono proget-



Veranda della Casa Lleó Morera, di Antoni Rigalt i Blanch, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Dettaglio della parete della sala da pranzo della Casa Lleó Morera, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

1907



Interior de la planta principal de la Casa Lleó Morera, 1907, Autore sconosciuto, AFCEC, 18x24, 657.



Intarsio di Joan Sagarra i Mayol sul mobile progettato da Gaspar Homar, 1970, Arxiu Mas, J.M. 69079.

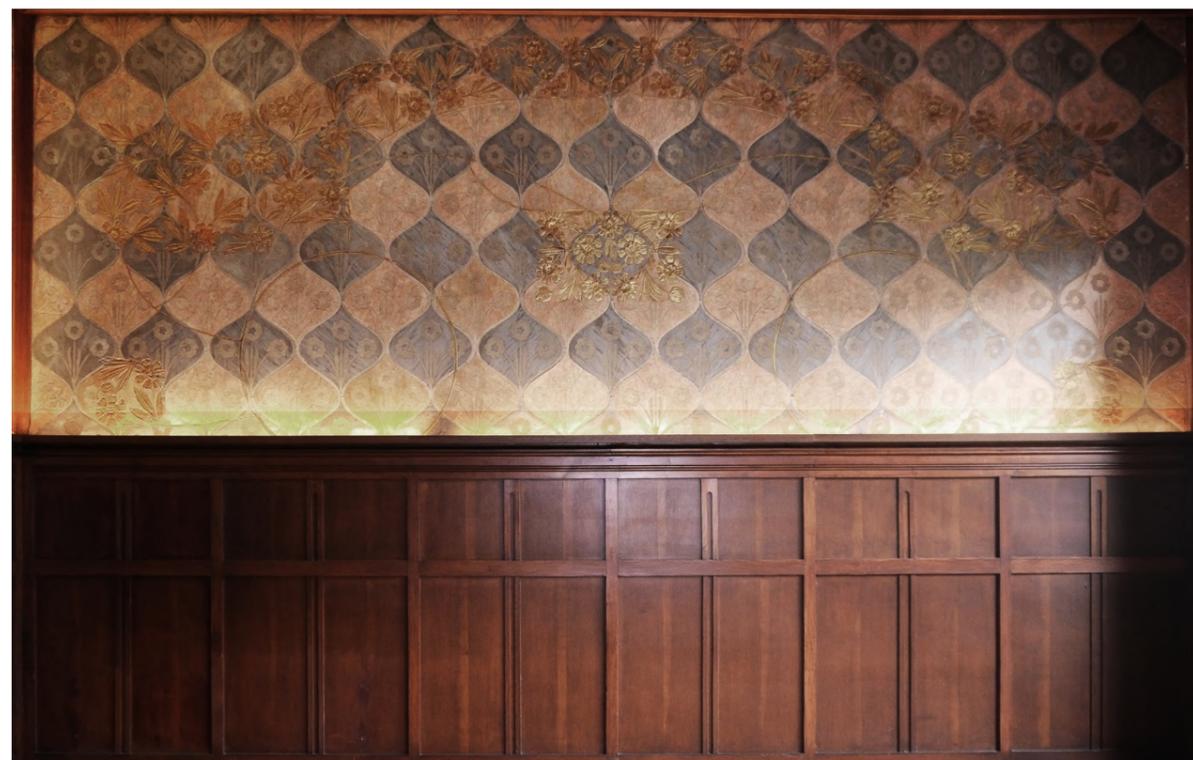


Dettaglio della decorazione parietale del salone principale, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Mobile progettato da Gaspar Homar, 1970, Arxiu Mas, J.M. 69077.

2021



Decorazione parietale del salone principale, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.



Ricostruzione del posizionamento del mobile di Homar contro la parete del salone. Foto del 1970, Arxiu Mas, J.M. 69073.

tati unitamente al mobilio. Le arti decorative formano un incastro perfetto, così come la collaborazione fra professionisti. Anche nel salone principale, all'altro capo dell'edificio, gli elementi appartenenti a diverse arti decorative interagiscono per creare un'*opera d'arte totale*. Lo sgraffito presente su due dei muri del salotto rappresenta una pianta dorata che si arrampica sulla parete disegnando una sagoma. Dalle fotografie del 1907 si evince che le linee seguono il contorno dei mobili di Homar, originariamente collocati contro la parete. Senza i mobili, rimossi dalla loro posizione originale, la decorazione murale sembra materializzare la loro ombra.

Il mobilio di Homar rivela un altro aspetto della progettazione di Domènech: il gusto eclettico. Le ante delle credenze erano decorate da intarsi che raffiguravano dame giapponesi, su disegno di Josep Pey ed intarsio di Joan Sagarra i Mayol²¹⁸. La figura della donna, ricorrente nel Modernismo e nelle opere di Domènech i Montaner, è di influenza preraffaelita, mentre la scelta delle figure giapponesi rispecchia una sensibilità per l'esotico. La compresenza di elementi ispirati a luoghi ed epoche storiche differenti (il mosaico romano, le decorazioni medioevali, le rappresentazioni orientali) riflette l'ideologia di Domènech, convinto che l'architettura moderna dovesse essere figlia delle epoche precedenti, da cui si potevano estrarre preziose lezioni e principi. Nel 1878 dichiarava:

Accettiamo i principi che in architettura ci insegnano tutte le epoche del passato, perché di tutti abbiamo bisogno! Applichiamo le decorazioni alla costruzione come è stato fatto nelle epoche classiche; sorprendiamoci nelle architetture orientali del perché della loro imponente maestà [...] mettiamo in pratica apertamente le forme che le nuove esperienze e le nuove necessità ci impongono, arricchendole e dando loro espressione con i

tesori ornamentali che ci offrono gli strumenti di tutte le epoche e la Natura. In una parola: veneriamo e studiamo assiduamente il passato, cerchiamo con ferma convinzione ciò che dobbiamo fare e abbiamo fede e coraggio per portarlo a termine!²¹⁹

Attraverso diverse tecniche che si basano sul rilievo: la scultura, lo sgraffito, il mosaico e l'intarsio, le decorazioni acquisiscono tridimensionalità, facendo fuoriuscire l'architettura di Domènech dalla razionalità del piano bidimensionale e conferendole l'espressività che bilancia la sua razionalità.

218 Manuel Garcia Martín (1988), *La casa Lleó Morera*, p.188

219 Lluís Domènech i Montaner (1878), *En Busca de una arquitectura nacional*, p.11

5.2 Gli interventi sull'edificio nel XX e XXI secolo

Parte del patrimonio artistico modernista della Casa Lleó Morera venne perso con i passaggi di proprietà che comportarono delle modifiche al progetto originale di Domènech i Montaner. Agli inizi del 1900 le opere moderniste non erano ancora protette da strumenti di tutela e l'avvento del Novecentismo, negli anni '20, portò alla loro svalutazione. L'esuberante ornamentazione che caratterizzava le architetture moderniste venne disdegnata dal nuovo movimento architettonico e fu soppiantata dal gusto per le geometrie classiche e per la monumentalità. Gli adepti del Novecentismo non si limitarono a proporre un nuovo linguaggio architettonico e una nuova ideologia, ma spesso operarono attivamente a danno degli edifici modernisti. Inoltre, i conflitti bellici e politici che segnarono la Spagna durante il 1900 contribuirono alla distruzione del patrimonio architettonico modernista.

Alla morte del proprietario della casa, Albert Lleó Morera, avvenuta nel 1929, l'immobile passò alla moglie Olinta Puiguriguer i Palmarola e al figlio Albert Lleó i Puiguriguer. Negli anni in cui fu in loro possesso, il progetto di Domènech venne rispettato. Il danno di maggiore entità che visse la casa fu la distruzione del tempietto sul tetto dell'edificio, che veniva usato come covo di mitragliatrici per tenere sotto tiro la sede del Partito Socialista Unificato della Catalogna, durante la guerra civile. Nel 1937 il tempietto venne abbattuto dal fuoco avversario e la casa ne rimase priva fino alla sua successiva ricostruzione nell'ambito del restauro del 1987.

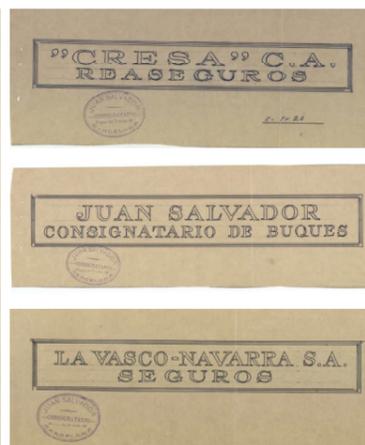
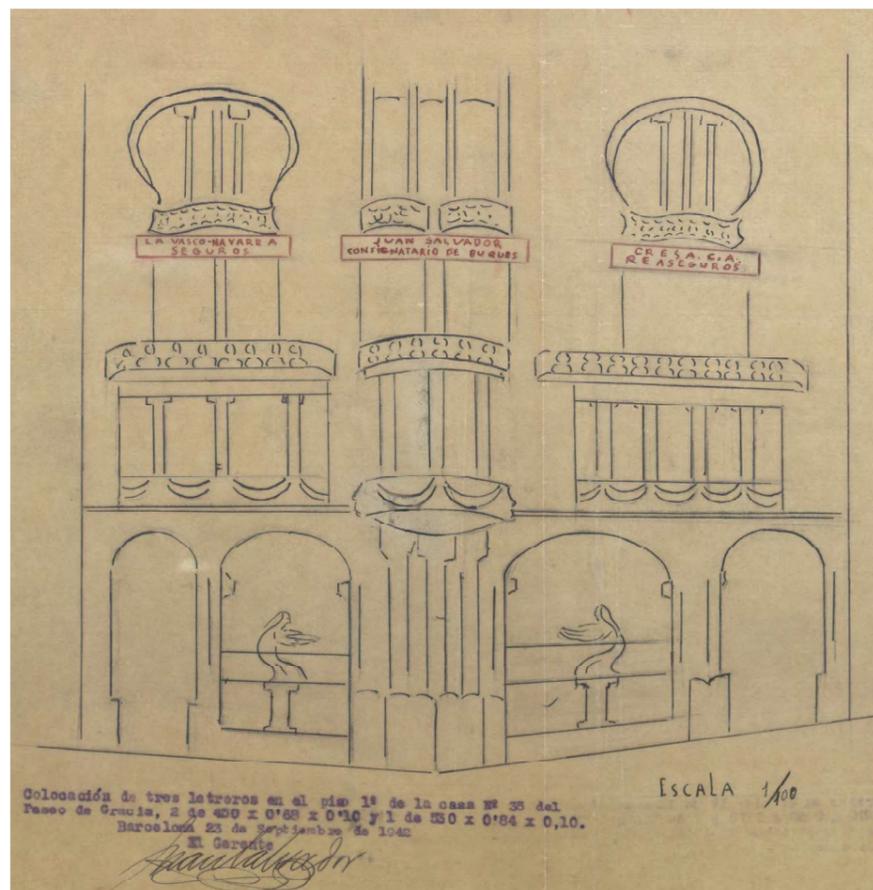
In quegli anni, i piani superiori della Casa Lleó Morera furono affittati da società private che vi stabilirono i propri uffici e che

richiesero alcuni permessi al Comune per affiggere insegne pubblicitarie sulla facciata e per svolgere lavori di manutenzione di poca entità. Nell'Arxiu Municipal Contemporani di Barcellona si conservano i documenti relativi a tali richieste. La prima risale al 27 febbraio 1935, in cui il signor Manuel Aguilar chiese di poter riparare la balaustra di un balcone²²⁰. Nel 1940 i proprietari della casa ricevettero una multa di venticinque *pesetas* per aver eseguito dei lavori (non meglio specificati) senza averne il permesso. Nel 1942 José Nacher Jover chiese l'autorizzazione per affiggere tre cartelli pubblicitari per conto di Juan Salvador, che lavorava nell'ambito dei trasporti marittimi per diverse imprese internazionali e che aveva il suo domicilio al primo piano²²¹. Dopo questi piccoli interventi, ebbero inizio i lavori che modificheranno per sempre l'aspetto originale del piano rialzato.

Il piano rialzato era stato la sede dello studio fotografico di Pau Audouard, per il quale l'architetto Domènech i Montaner aveva elaborato il progetto vincitore del secondo premio del concorso annuale di edifici artistici del 1906, nella categoria "stabilimenti commerciali". Del progetto originale restano, come testimonianza, alcune foto conservate nell'archivio fotografico del *Centre Excursionista de Catalunya*. Lo studio di Pau Audouard occupava, oltre al piano rialzato, il seminterrato ed il magazzino sul retro della casa. Lo schema distributivo del locale era identico a quello dei piani superiori, tranne per il fatto che lo studio disponeva di un ingresso privato su *Passeig de Gràcia*, che ne modificava leggermente la planimetria. Da quest'ingresso si poteva accedere al salone affacciato su *Passeig de Gràcia*, o scendere nel seminterrato attraverso una scala. Degli interni, progettati da Domènech i Montaner e arredati con mobili della

220 Manuel Aguilar sol·licita permís per reparar empit balcó de la casa n 35 del Passeig de Gràcia, 1935, Passeig de Gràcia 35, AMCB, eix. 458

221 Juan Salvador, sol·licitud del permiso para col·locar tres rótulos, 1942, Passeig de Gràcia 35, AMCB, eix. 458



Solicitud de permiso para la colocación de tres rótulos publicitarios en el piso 1º de la casa n.º 35 del Paseo de Gràcia, 1942, in P. de Gràcia 35, Antecedents microfilmado, AMCB, 458.



Insegne sulla facciata della Casa Lleó Morera, Arxiu Mas, E 436.

Casa Busquets²²², fu specialmente lodato il progetto di illuminazione, poiché teneva conto delle esigenze di Audouard che eseguiva ritratti fotografici con l'ausilio dell'illuminazione elettrica, e che aveva vinto diversi premi per le sue idee innovatrici. Alla decorazione degli interni dovette partecipare lo stesso Audouard, commissionandone una parte, poiché nel libro contabile dello scultore Alfons Juyol appare Pau Audouard come committente²²³.

In perfetta concordanza con l'interno del locale, la composizione della facciata esterna spiccava per delicatezza e movimento. Il prospetto del piano rialzato era caratterizzato da ampie vetrine sormontate da archi ribassati, dal cui intradosso pendevano le insegne che recitavano il cognome "Audouard" affiancato da decorazioni floreali. Al centro degli archi stavano, appoggiate sullo zoccolo, le famose statue di Eusebi Arnau rappresentanti due vasi accompagnati da due dame a grandezza naturale.

Dopo essere stato occupato dallo studio fotografico di Audouard dal 1905 al 1910, il piano rialzato della Casa Lleó Morera ospitò il *Reial Cercle Artístic* fino al 1914, poi il *Casal de les Comarques Catalanes*²²⁴, il negozio di pianoforti *Pianoz Izàbal* e successivamente, nel 1943, venne affittato dal signor Pau Loewe che vi stabilì il proprio negozio di articoli di pelle.

Il 10 marzo 1943 la famiglia Lleó Morera si trasferì altrove e vendette l'immobile alla *Societat Mercantil Bilbao, Companya d'Assegurances*²²⁵ la quale fu promotrice, insieme al signor Loewe, di una ristrutturazione radicale del piano rialzato che cancellò completamente il suo aspetto originale, sostituendolo con una facciata più consona ai criteri novecentisti.

La distruzione del patrimonio modernista ebbe inizio quando il rappresentante della *Companya Bilbao*, il signor Giralt Valls, ri-

222 <https://www.nyn.es/es/rehabilitacion/casa-lleo-i-morera>

223 Manuel Garcia Martín (1988), *La casa Lleó Morera*, p.37

224 Manuel Garcia Martín (1988), *La casa Lleó Morera*, p.41

225 Manuel Garcia Martín (1988), *La casa Lleó Morera*

1905



Estudi del fotògraf Pau Audouard a la planta baixa de la Casa Lleó Morera, Autore sconosciuto, AFCEC, 18X24, 659.



Estudi del fotògraf Pau Audouard a la planta baixa de la Casa Lleó Morera de Barcelona, 1906-1916, Autore sconosciuto, AFCEC, D, 1467



Estudi del fotògraf Pau Audouard a la planta baixa de la Casa Lleó Morera, Autore sconosciuto, AFCEC, D, 1469



Estudi del fotògraf Pau Audouard a la planta baixa de la Casa Lleó Morera de Barcelona, 1906-1927, Autore sconosciuto, AFCEC, 18X24, 651.

226 *Permiso al Sr. Francisco Girart Valls para reformar los sótanos de la finca nº35 del Passeig de Gràcia entre las calles de c/Consejo de Ciento y c/Aragón, Passeig de Gràcia, AMCB, 35, eix. 458.*

227 *Memoria relativa a las obras de reforma a efectuar en los bajos de la casa n 35 del Paseo de Gracia, propiedad de 'BILBAO CIA. ANOMA. DE SEGUROS', 1943, Passeig de Gràcia, AMCB, 35, eix. 458.*

chiese al Comune di Barcellona l'autorizzazione per "ristrutturare il piano seminterrato della proprietà sita in Passeig de Gràcia n.35"²²⁶, che gli venne concessa il 6 ottobre 1943. Il progetto, firmato dall'architetto Duran i Reynals il 9 luglio 1943, consisteva nella soppressione di tutte le pareti divisorie esistenti al piano interrato e nell'abbassamento del tetto del seminterrato fino al livello della strada, in corrispondenza della prima campata dell'edificio. Quest'intervento aveva come scopo la creazione di un accesso, per il locale soprastante, che fosse allo stesso livello dal marciapiede. Di conseguenza furono demoliti gli scalini che dall'antico ingresso su *Passeig de Gràcia* portavano al piano rialzato, e ne vennero costruiti di nuovi, centrati²²⁷.

L'abbassamento del solaio comportò lo stravolgimento del prospetto progettato da Domènech i Montaner, che univa la bellezza con l'utilità. Gli alti zoccoli che facevano da base alle colonne e che ospitavano i lucernai del piano interrato vennero demoliti, e al posto delle colonne e dei grandi archi ribassati che formavano un gioco di "doppia facciata" in rapporto alle vetrine retrostanti, si optò per costruire una facciata piana, composta da telai rivestiti di granito nero che incorniciavano vetrine dalla sommità arcuata. Il colore nero del granito svedese e le forme squadrate della nuova facciata si distanziavano nettamente dal resto dell'edificio in pietra naturale arenaria.

L'ingresso del locale commerciale che si trovava su *Passeig de Gràcia* venne sostituito da una vetrina e si scelse l'angolo dell'edificio come punto in cui collocare la nuova porta di accesso, che tagliava con una linea retta il vertice fra *Passeig de Gràcia* e *Carrer Consell de Cents*. Questa soluzione eliminò la modulazione curvilinea del passaggio fra le facciate divergenti, danneggiando

il progetto elaborato da Domènech i Montaner, di cui la sequenza di elementi sulla verticale dell'angolo era una componente chiave. Le statue delle ninfe che decoravano la base del bow-window al piano nobile vennero distrutte e sostituite da una base piatta, decorata con una cornice sulla quale venne apposta la scritta *Loewe* per pubblicizzare il negozio al pianterreno. Anche le statue delle due dame appoggiate ai vasi, opera di Eusebi Arnau, vennero demolite e di loro rimasero solo le teste, recuperate dall'allora portiere della casa ed oggi conservate nel museo di Dalí di Figueres. Le fonti bibliografiche riferiscono che il progetto della facciata fu elaborato dal decoratore Francisco Ferrer Bartolomé, e che l'impresa edile che eseguì i lavori si chiamava Ribas y Pradell²²⁸.

Il progetto venne firmato da Duran i Reynals su loro richiesta, poiché era necessario che un architetto si assumesse la responsabilità dei lavori, che comportavano delle modifiche strutturali.

Nei fascicoli degli archivi municipali non sono presenti disegni che descrivano il progetto della nuova facciata. Delle intenzioni dei progettisti ne rimane traccia solamente in una ricevuta di pagamento "del rivestimento della facciata"²²⁹ da parte del Signor Loewe, del 21 dicembre 1943, conservata nell'Arxiu Municipal Contemporani di Barcellona. Grazie ai rilievi di Ramon Casals e di Xavier Carulla, conservati nell'Arxiu Històric del COAC, è possibile osservare una rappresentazione della pianta del negozio di Loewe e del prospetto principale.

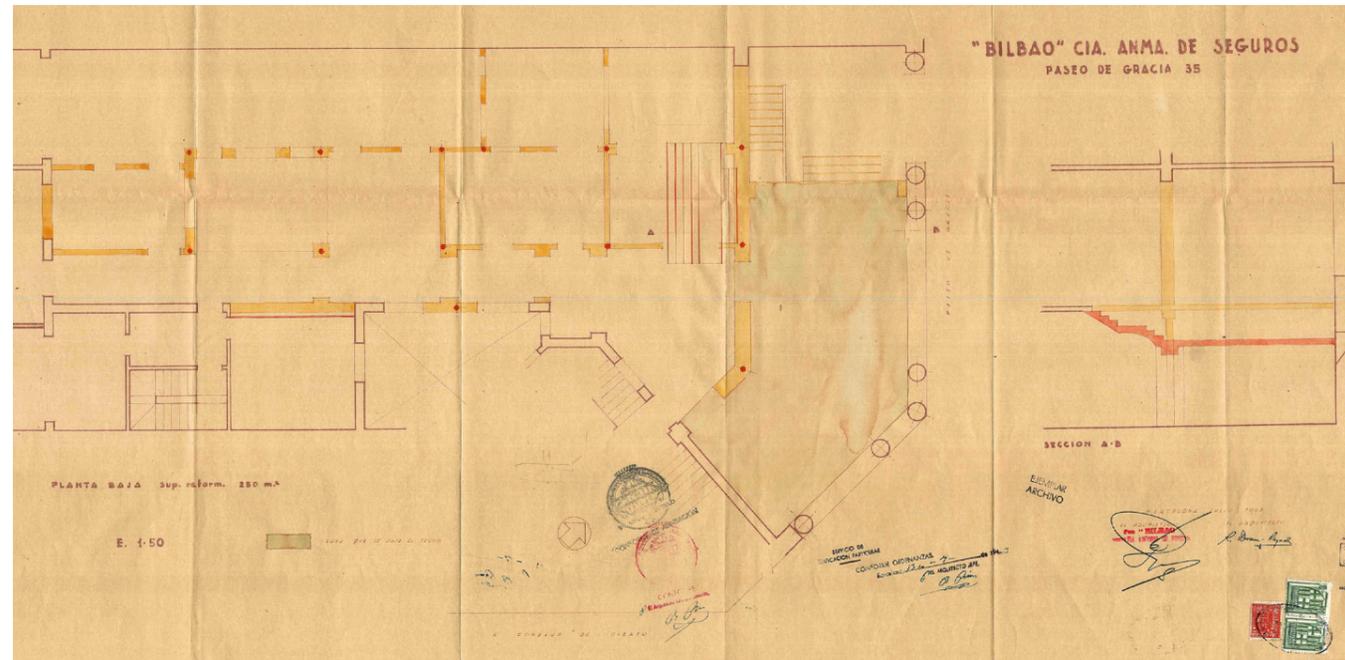
Il progetto venne ampliato il 30 dicembre 1943 quando Pablo Loewe chiese il permesso per "aprire dei lucernai nel marciapiede e costruire una cornice al piano terra della casa n.35 del Passeig de Gràcia"²³⁰. Duran i Reynals si assunse nuovamente la responsabilità dei lavori, che consistevano nello scavo del terreno e nella

228 Manuel Garcia Martín (1988), *La casa Lleó Morera*, p.47

229 *Liquidació dels drets de permís d'obres sol·licitades per D. Pablo Loewe, 1943, Passeig de Gràcia, AMCB, 35, eix. 458.*

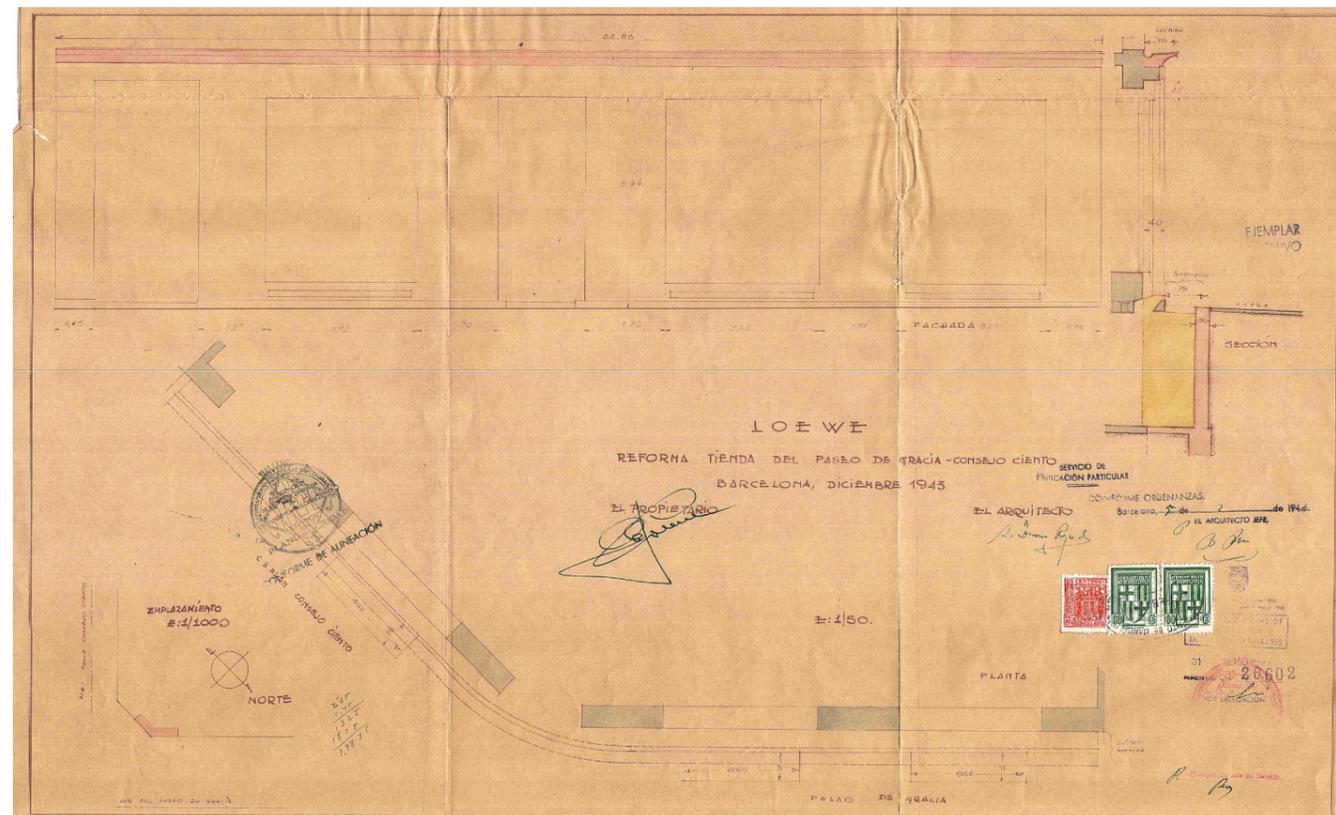
230 *Don S. Pablo Loewe solicita permiso para practicar tres lucernarios en la acera y construir una cornisa en los bajos de la casa nº35 del Paseo de Gràcia, 1943, Passeig de Gràcia, 35, AMCB, eix. 458.*

1943

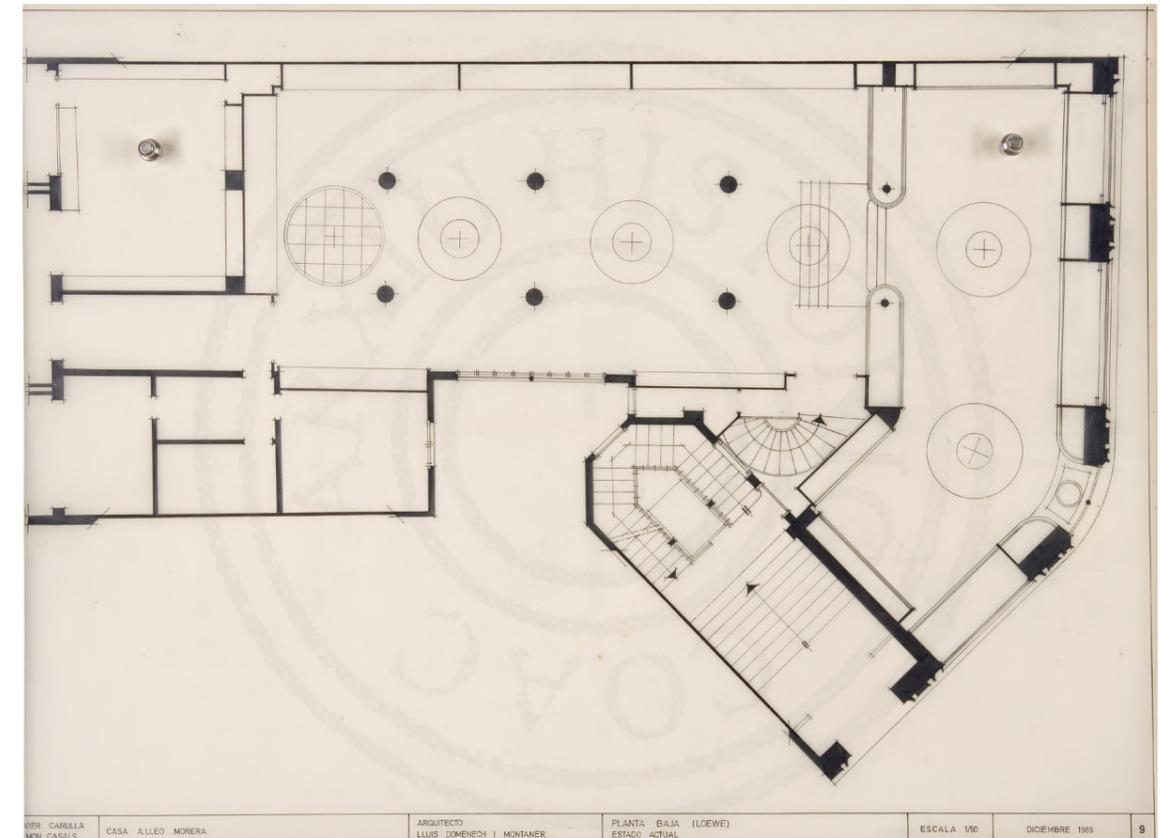


Permiso a Sr. Francisco Giralt-Valls para reformar los sótanos de la finca n. 35 del P. de Gràcia entre las calles de C/Consejo de Ciento y C/Aragón, 1943, in P. de Gràcia 35, Antecedents microfilmado, ACMB, 458.

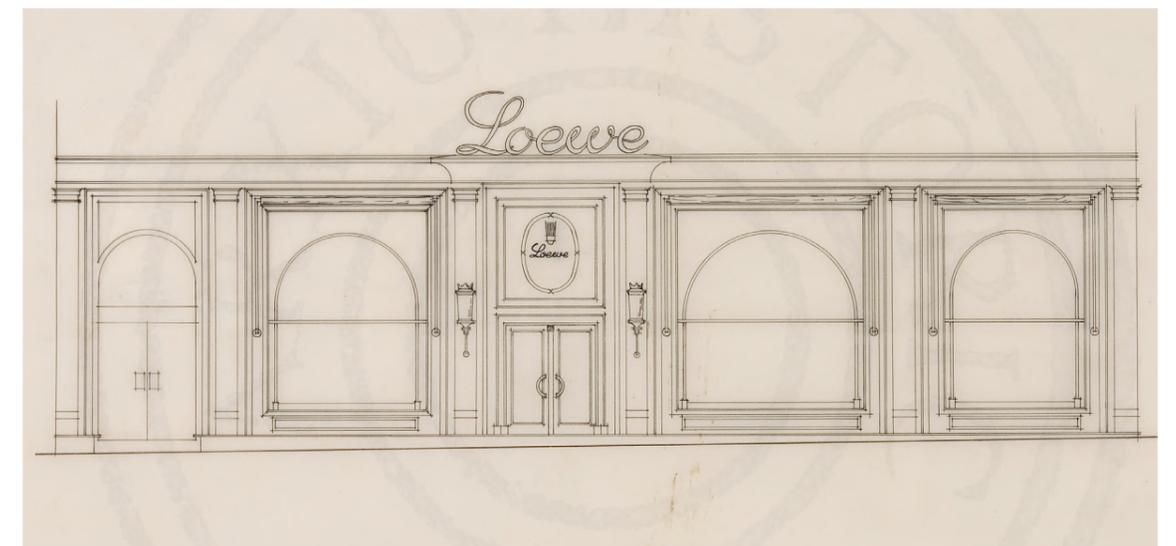
1944



Permiso a Dn. Pablo Loewe para practicar 3 lucernarios en la acera y construir cornisa en la casa n. 35 del P. de Gràcia, 1944, in P. de Gràcia 35, Antecedents microfilmado, ACMB, 458.



Estat reformat: Planta baixa, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.



Estat reformat: Façana Planta baixa, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.

1905



Casa Lleó Morera, autore sconosciuto, 1909, Arxiu Mas, B 1460.

1943



Casa Lleó Morera dopo la ristrutturazione del 1943, autore sconosciuto, www.10decoracion.com.

costruzione del muro di contenimento per poter inserire tre lucernai nel marciapiede di fronte alla facciata. Il progetto, approvato nel 1944, prevede inoltre la creazione di un'apertura di poca altezza, per tutta la lunghezza della facciata, sotto le vetrine del piano terra, e di una cornice di 70 cm di sporto sopra le porte di accesso.

Inizialmente la ristrutturazione radicale del piano rialzato della Casa Lleó Morera non suscitò scandalo, né vennero sollevate obiezioni. Tuttavia, con il passare del tempo cominciò a svilupparsi una nuova sensibilità verso gli edifici modernisti, che iniziarono ad essere considerati beni culturali, con il conseguente sviluppo di strumenti legislativi atti a proteggerli. Il 30 ottobre 1962 venne approvato dal Comune di Barcellona, sotto la direzione dell'architetto municipale Adolf Florensa, il *Catalogo degli edifici e dei monumenti di interesse artistico, storico, archeologico e tipico o tradizionale* che, pur non essendo supportato da decreti attuativi, ebbe il merito di identificare gli edifici che avevano bisogno di protezione²³¹. La Casa Lleó Morera venne inclusa nel catalogo dei monumenti di interesse artistico e da questa data in poi gli interventi da eseguire sulla casa passarono sotto il vaglio del *Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos y de Ornado Público*.

Nei fascicoli dell'Arxiu Municipal del Districte de l'Eixample continua la successione degli interventi sull'edificio. Il 9 maggio 1963 un'ispezione del *Servicio de Edificación Particular* denunciò dei lavori non autorizzati in corso nella proprietà, che avevano coinvolto alcuni elementi decorativi in facciata. Dai documenti prodotti successivamente si intuisce che i lavori erano stati eseguiti affrettatamente per evitare la possibile caduta degli elementi decorativi affetti da degrado. I lavori furono legalizzati dal delegato del *Servicio de Urbanismo y de Obras Públicas* ad agosto

231 <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/servicios/la-ciudad-funciona/urbanismo-y-gestion-del-territorio/proteccion-del-patrimonio-arquitectonico>

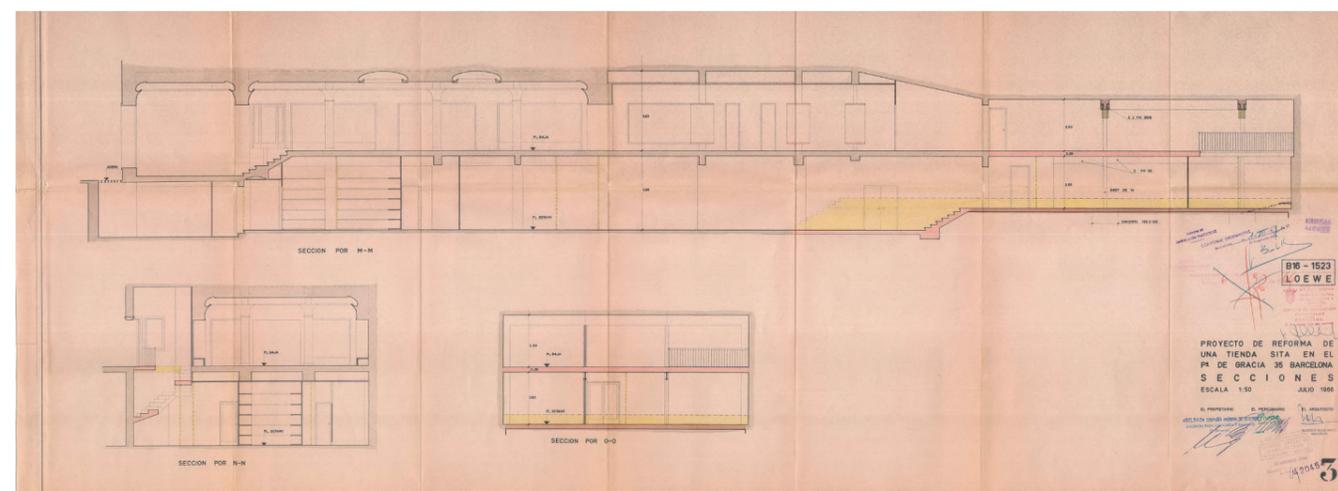
232 Lettera del 23 Agosto 1963 del delegato del servizio di Urbanismo e Lavori Pubblici al servizio de edificacion particular, 1963, Passeig de Gràcia, 35, AMCB, eix. 458.

dello stesso anno, previo il pago dell'importo dovuto e "con la condizione che l'edificio, al termine dei lavori, rimanga uguale a prima della riparazione, dovendo effettuare dei modelli (degli elementi decorativi) identici a quelli ancora esistenti in facciata"²³². Il 1964 la procedura venne trasferita al *Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos y de Ornado Público*, dato che i lavori riguardavano la facciata di un edificio di interesse artistico ed il 13 maggio 1964 l'architetto a capo del servizio, dopo un'ispezione della casa, comunicò che l'accordo non era stato portato a termine. Il mancato ristabilimento degli elementi decorativi originali impedì alla *Companya Bilbao* di ottenere, nel 1966, il permesso di apporre cinque insegne luminose sulla facciata e sui balconi.

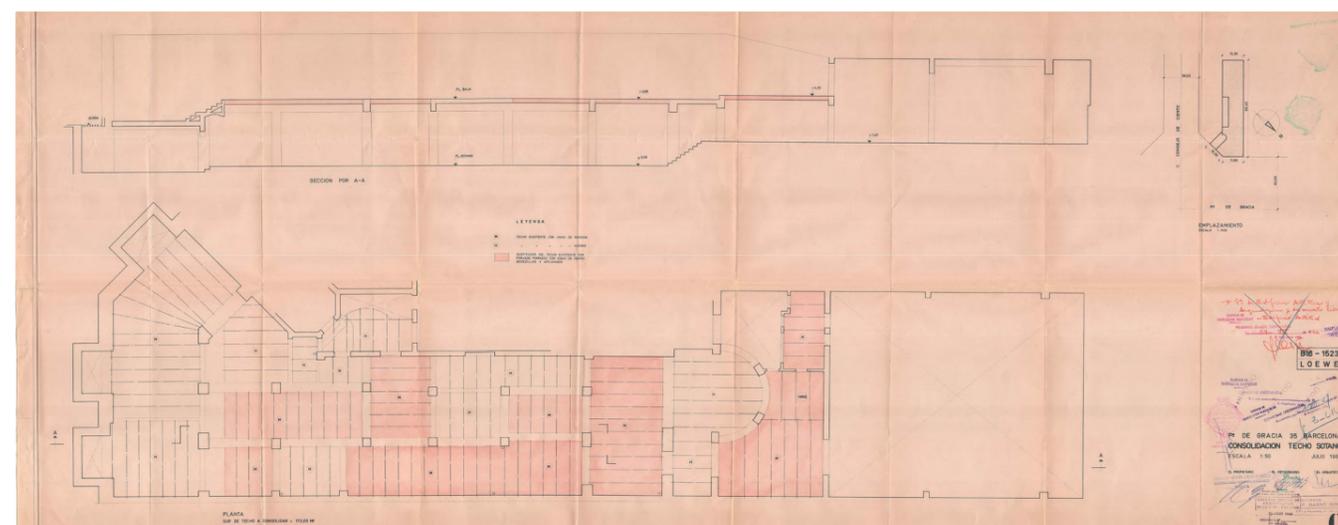
Nel dicembre del 1965 nei locali sotterranei della Casa Lleó Morera scoppiò un incendio che danneggiò gran parte del solaio che copriva il locale, la cui struttura era lignea. Loewe incaricò l'architetto Francisco Bassó Birulés di elaborare un progetto per consolidare il solaio e, poiché voleva approfittare dei lavori d'urgenza per eseguire la ristrutturazione dei locali, richiese in aggiunta il rimodellamento totale del piano interrato e della parte posteriore del pianterreno, per "sfruttare meglio tutta la superficie disponibile"²³³. Nel piano interrato venne modificata praticamente la totalità delle pareti divisorie e venne progettato un soppalco, strutturalmente indipendente dal resto della casa, nella parte posteriore del negozio, per sfruttare meglio la zona di immagazzinamento ed eseguire un ampliamento della zona di vendita fino alla parte posteriore del locale. Il solaio del piano interrato, che si trovava rialzato di 1,45m nella sua parte posteriore, venne abbassato fino ad avere un dislivello di 0,95m con il resto del piano, in modo da ottenere più spazio fra il pavimento del locale e il soppalco. Si

233 *Proyecto de reforma de la tienda sita en el P. de Gracia 35 de Barcelona, propiedad de Loewe Hermanos S.A.*, 1966, Passeig de Gràcia, 35, AMCB, eix. 458.

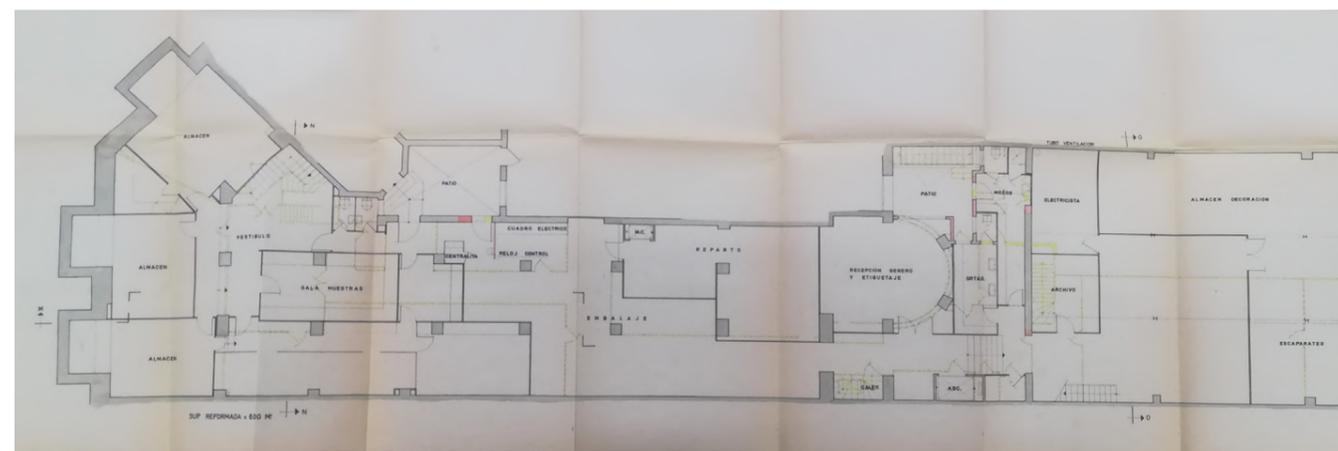
1966



Expediente de permiso de Obra en la finca 35 del Passeig de Gràcia (consolidación del techo de un sótano afectado por incendio), 1966, ACMB, 662717.



Expediente de permiso de Obra en la finca 35 del Passeig de Gràcia (consolidación del techo de un sótano afectado por incendio), 1966, ACMB, 662717.



Expediente de permiso a Loewe Hermanos, S.A. para obras en tienda en la finca 35 del Passeig de Gràcia (proyecto de reforma de la tienda sita en el P. de Gràcia 35 de Barcelona), 1966, ACMB, 663001.

progettò, inoltre, l'installazione di un impianto di aria condizionata.

Con il rafforzarsi degli strumenti di protezione e conservazione del patrimonio artistico e architettonico, la Casa Lleó Morera venne salvata da potenziali nuovi interventi lesivi. Nel 1969 la *Delegacion de Servicios de Urbanismo y Obras publicas* denegò il permesso richiesto dalla *Companya de Assegurances Bilbao* per “presentare un progetto di annessione di piani all'edificio”²³⁴, poiché l'immobile era “una proprietà inclusa nel catalogo di edifici e monumenti di interesse artistico, storico, archeologico, tipico o tradizionale di Barcellona”. Il 21 gennaio 1972 l'architetto municipale dichiarò che si sarebbe potuto concedere il permesso per la sopraelevazione dell'edificio, sempre e quando il volume da costruire fosse stato sufficientemente arretrato dalla facciata, in modo da non poter essere avvistato da nessuna angolazione. Impose inoltre la condizione imprescindibile che venissero reintegrati tutti gli elementi decorativi della facciata che per ragioni di sicurezza erano stati eliminati. Tuttavia l'8 marzo del 1972 la *Delegacion de Servicios de Urbanismo y Obras Públicas* emise il suo verdetto finale e rifiutò la richiesta di sopraelevazione poiché “non si adeguava alla normativa vigente”, specificando che la proprietà era inclusa nel “catalogo di edifici di carattere artistico, storico, archeologico, tipico e tradizionale”²³⁵.

Erano quelli gli anni in cui gli strumenti di protezione del patrimonio architettonico si stavano consolidando anche sul piano internazionale. Dal 17 ottobre al 21 novembre 1972 si tenne a Parigi la *Convenzione per la protezione del Patrimonio mondiale, culturale e naturale* e nel 1975 si approvò, nel Congresso di Amsterdam, la Carta europea del patrimonio architettonico, che riconosceva l'architettura europea quale patrimonio comune a

234 Denegar la licencia interesada por “Bilbao Compañía Anónima de Seguros”, propiedad de Loewe Hermanos S.A., 1969, Passeig de Gràcia, 35, AMCB, eix. 458.

235 Denegación de licencia de obras, 1972, Passeig de Gràcia, 35, AMCB, eix. 458.

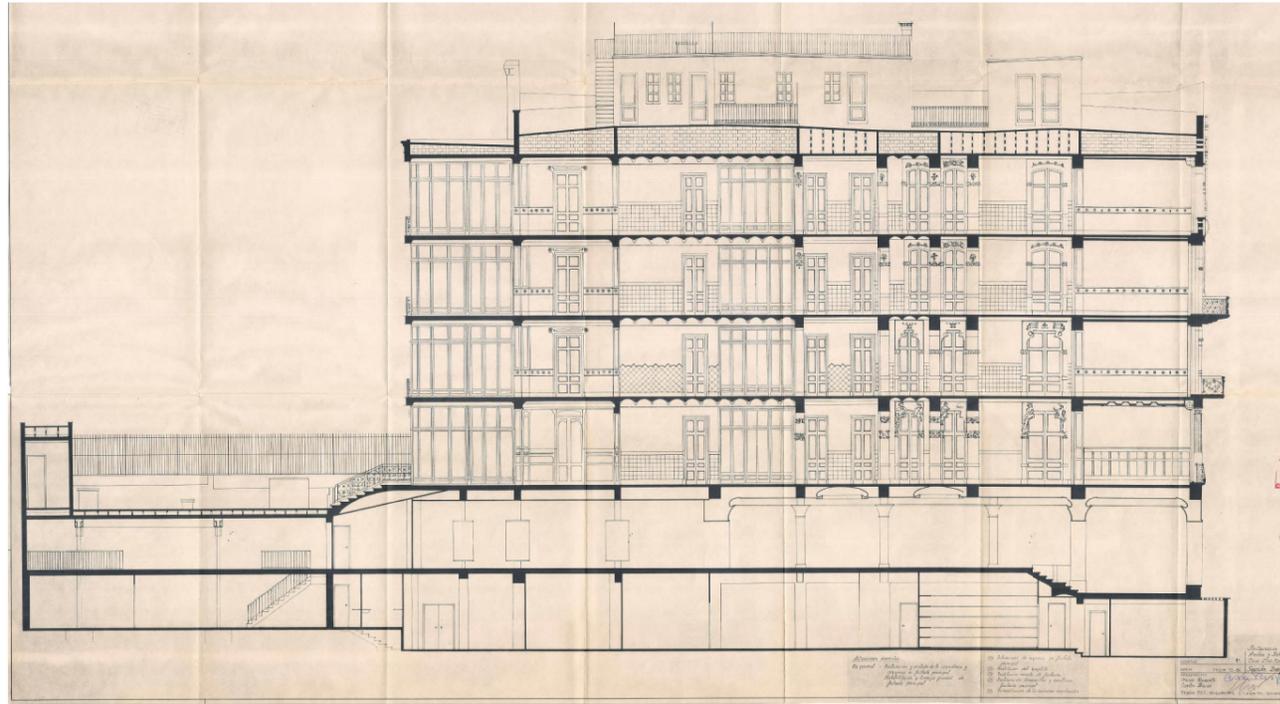
tutti i popoli. Nel 1985 venne firmata a Granada la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico* dagli stati membri del Consiglio d'Europa. Nel 1985 venne inoltre stipulata la *Ley del Patrimonio Histórico Español*, che prevedeva una catalogazione per i beni del patrimonio storico in modo da poter offrire loro la corretta protezione. Nel 1987 venne approvato il catalogo definitivo del patrimonio storico-artistico di Barcellona.

Il 28 ottobre 1986²³⁶ la proprietà della Casa Lleó Morera passò alla *Mutualitat General de Previsió Social de l'Advocacia de Madrid* che nel 1987 incaricò agli architetti Oscar Tusquets Blanca e Carles Bassó Vidal il restauro dell'edificio. I due architetti si occuparono della pulizia della facciata principale, della ricostruzione del tempietto sulla terrazza e della balaustra di coronamento, effettuarono modifiche agli ambienti di servizio presenti sul tetto e restaurarono le vetrate della veranda sul retro, il tutto seguendo le direttive del *Departament de Patrimoni*. Il restauro non prevede interventi al piano terra, probabilmente per la volontà di Pablo Loewe, e sugli interni della casa, che erano ben conservati. La relazione del progetto del 1986 indica: “i piani superiori sono attualmente adibiti ad uffici, uso che permarrà anche dopo il restauro. Sul tetto sono presenti dei ripostigli e delle lavanderie in evidente stato di degrado e deterioro strutturale, il che rende conveniente la loro demolizione.”²³⁷. I locali preesistenti sul tetto vennero trasformati in un unico ambiente chiuso, che diverrà un attico adibito ad uffici.

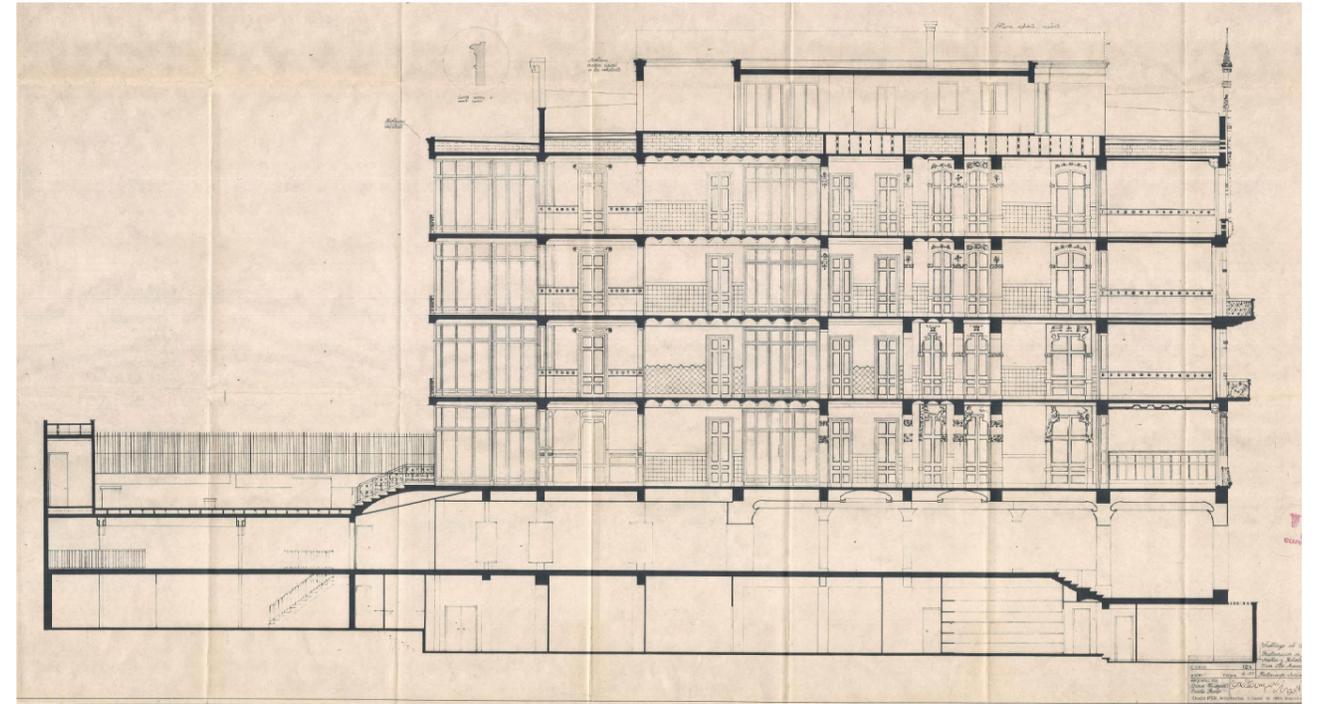
La facciata presentava problemi di degrado della pietra naturale, e gli elementi ornamentali danneggiati non erano ancora stati sostituiti; ricevette dunque un trattamento di pulizia, furono sostituite le lastre di pietra degradate e furono eliminate le insegne pubblicitarie che erano state apposte. I parapetti dei balconi, che

236 Manuel García Martín (1988), *La casa Lleó Morera*, p.20

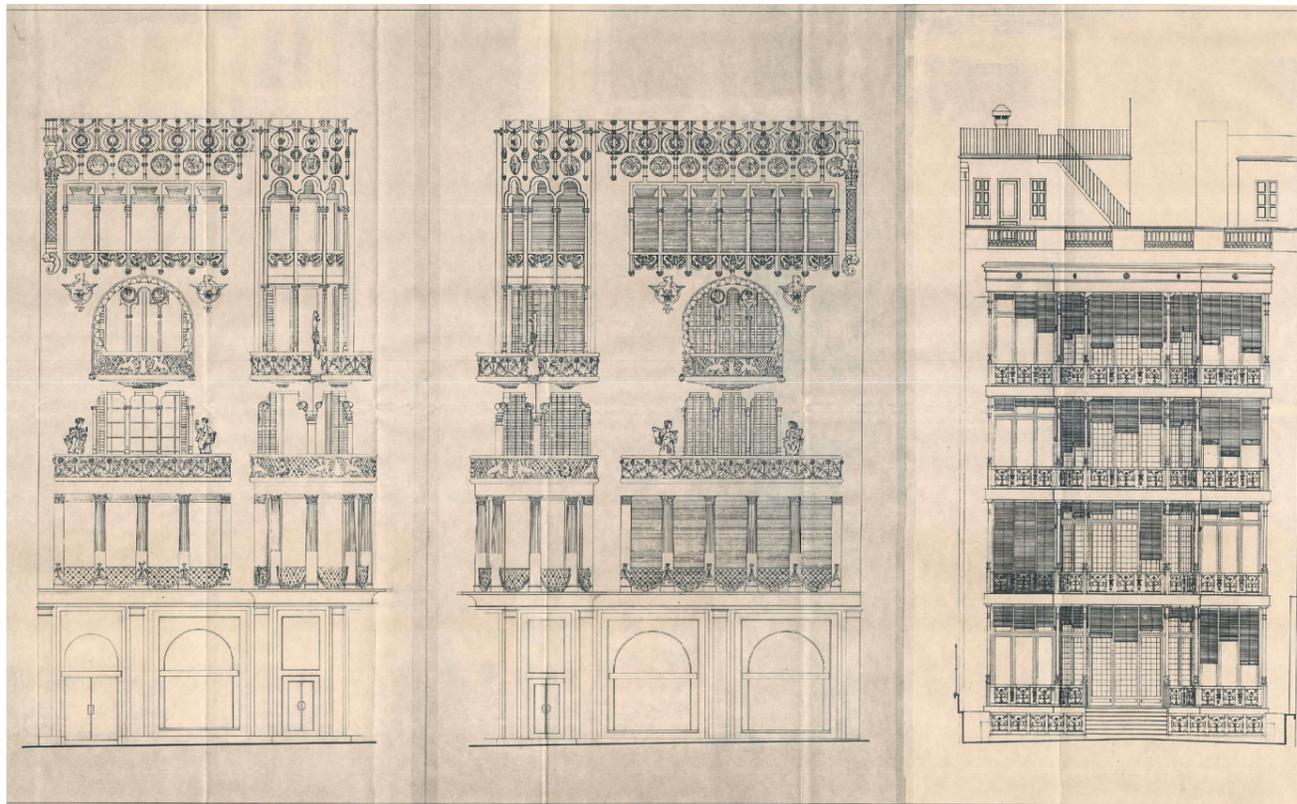
237 Relazione del progetto di restauro della facciata, di riparazione del tetto e di restauro parziale degli interni, 1986, Passeig de Gràcia, 35, AMCB, eix. 861940.



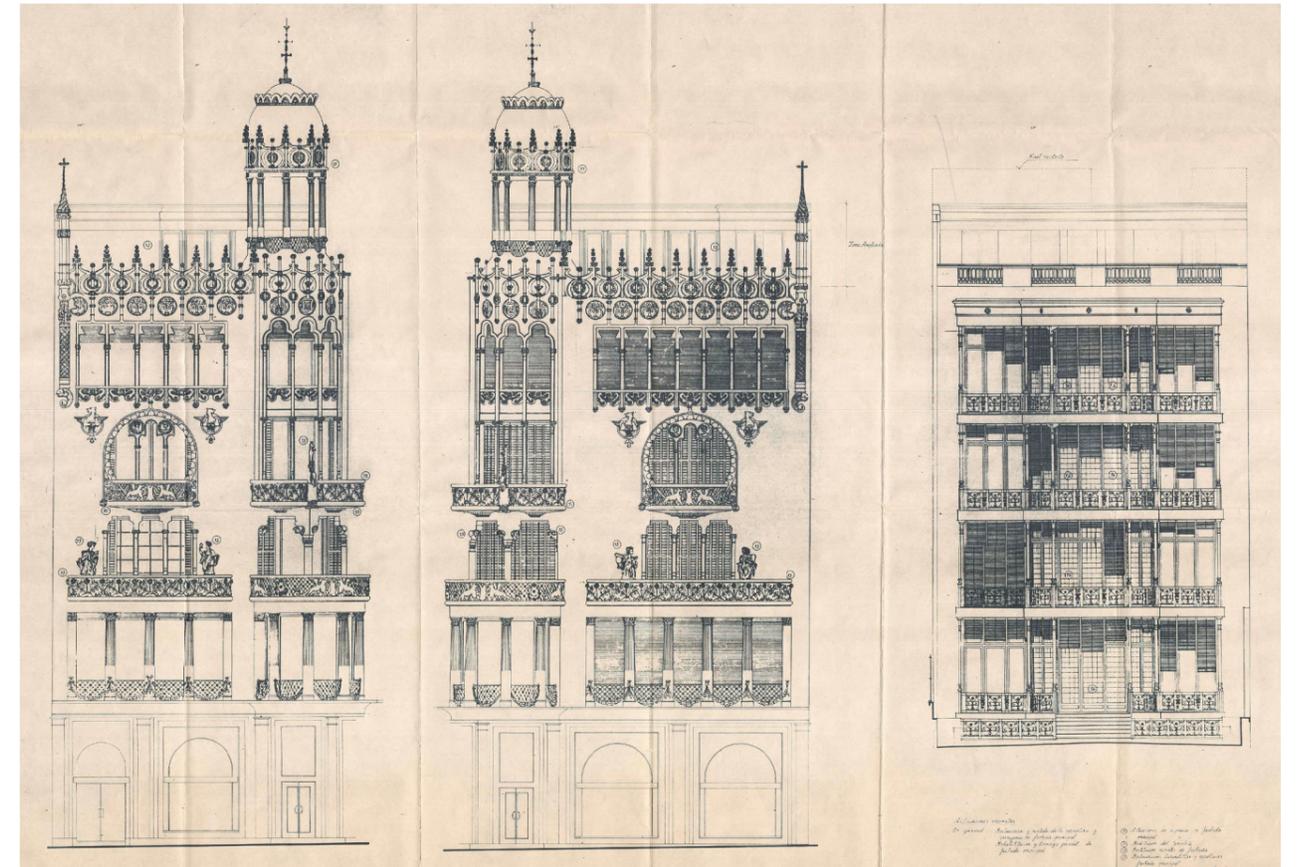
Stato previo, Expedient de permís a Mutualidad General de Previsión de la abogacia per a reforma parcial interior; reparación, azotea, restauración fachada en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1986, ACMB, 861940.



Stato di progetto, Expedient de permís a Mutualidad General de Previsión de la abogacia per a reforma parcial interior; reparación, azotea, restauración fachada en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1986, ACMB, 861940.

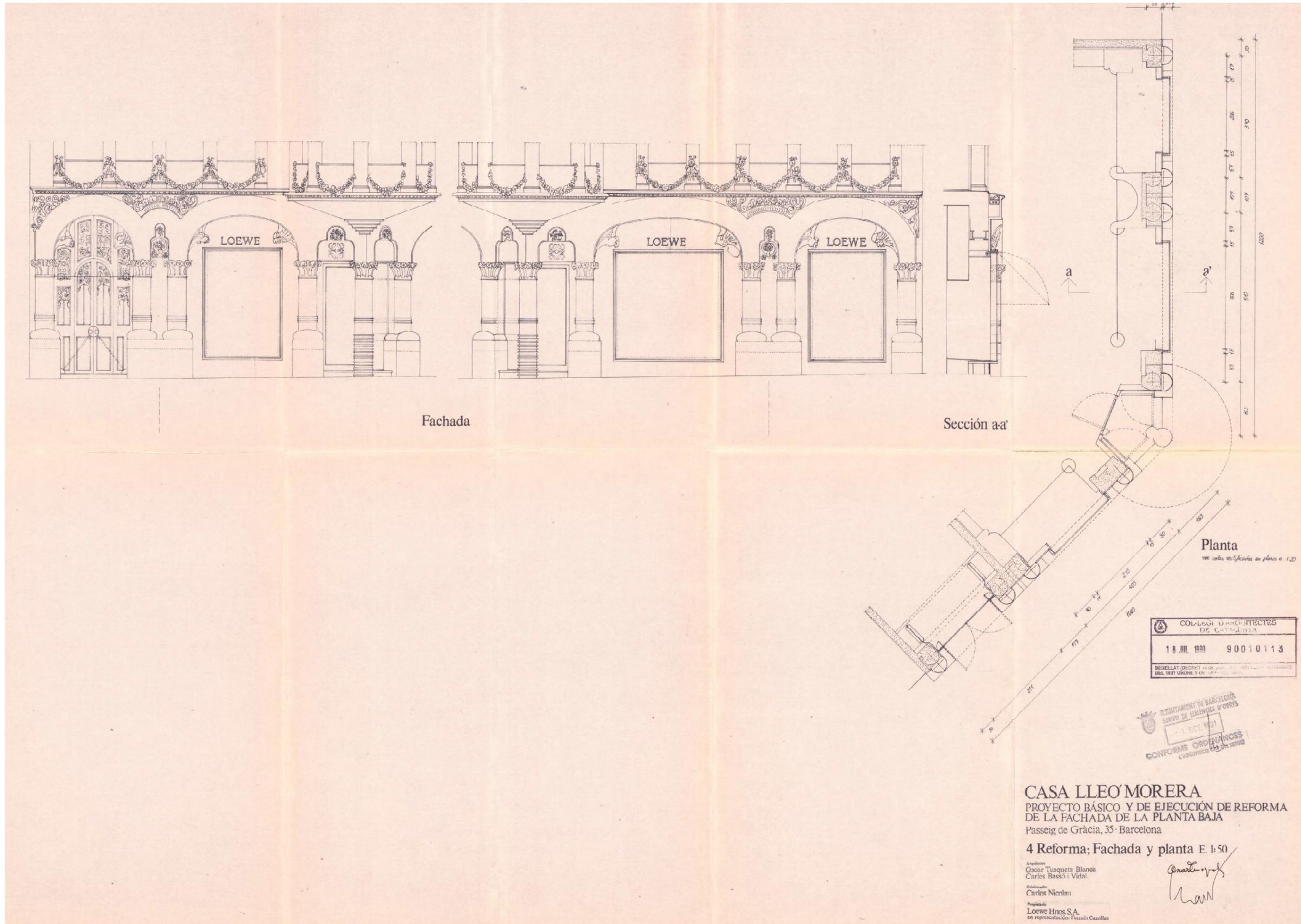


Stato previo, Expedient de permís a Mutualidad General de Previsión de la abogacia per a reforma parcial interior; reparación, azotea, restauración fachada en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1986, ACMB, 861940.

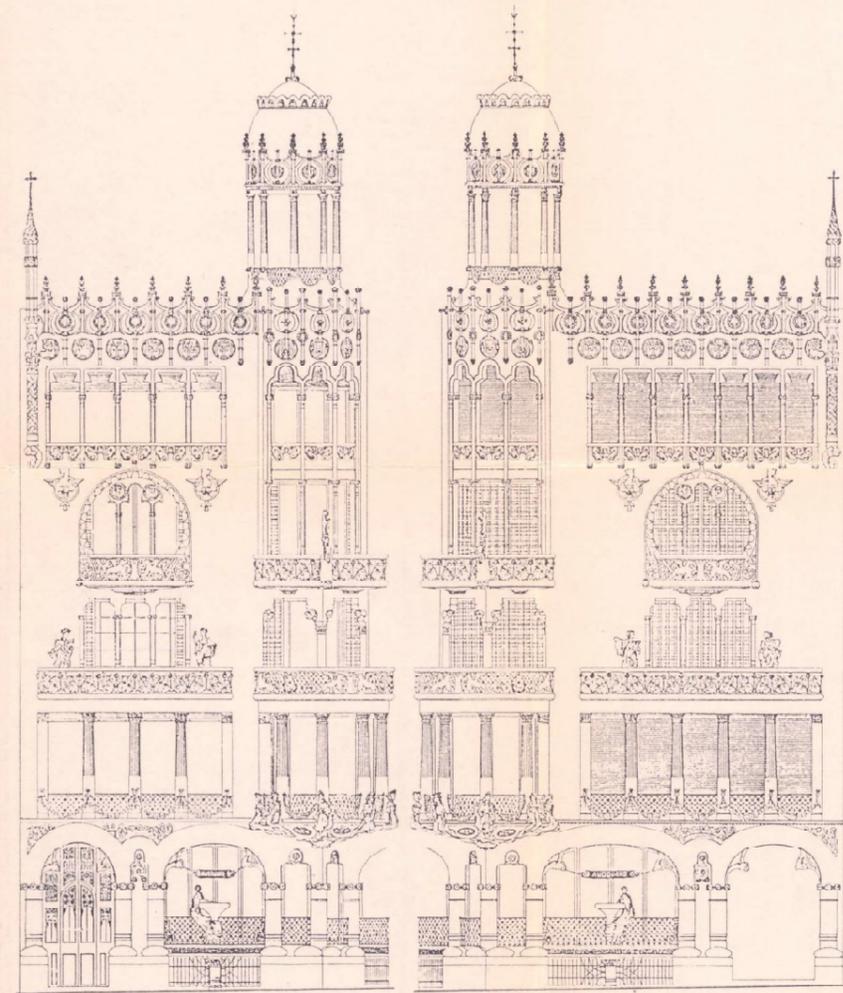


Stato di progetto, Expedient de permís a Mutualidad General de Previsión de la abogacia per a reforma parcial interior; reparación, azotea, restauración fachada en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1986, ACMB, 861940.

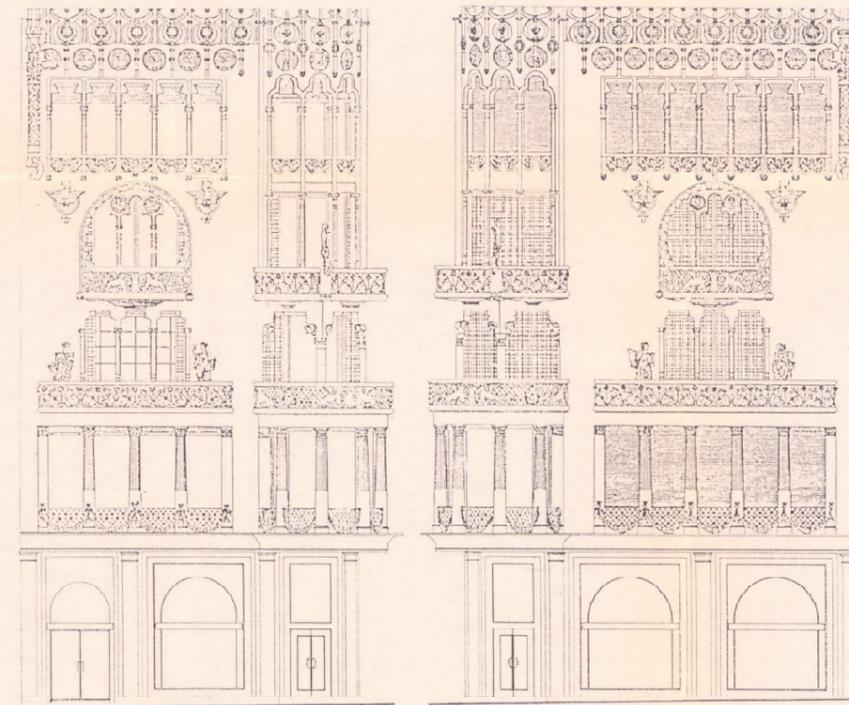
1991



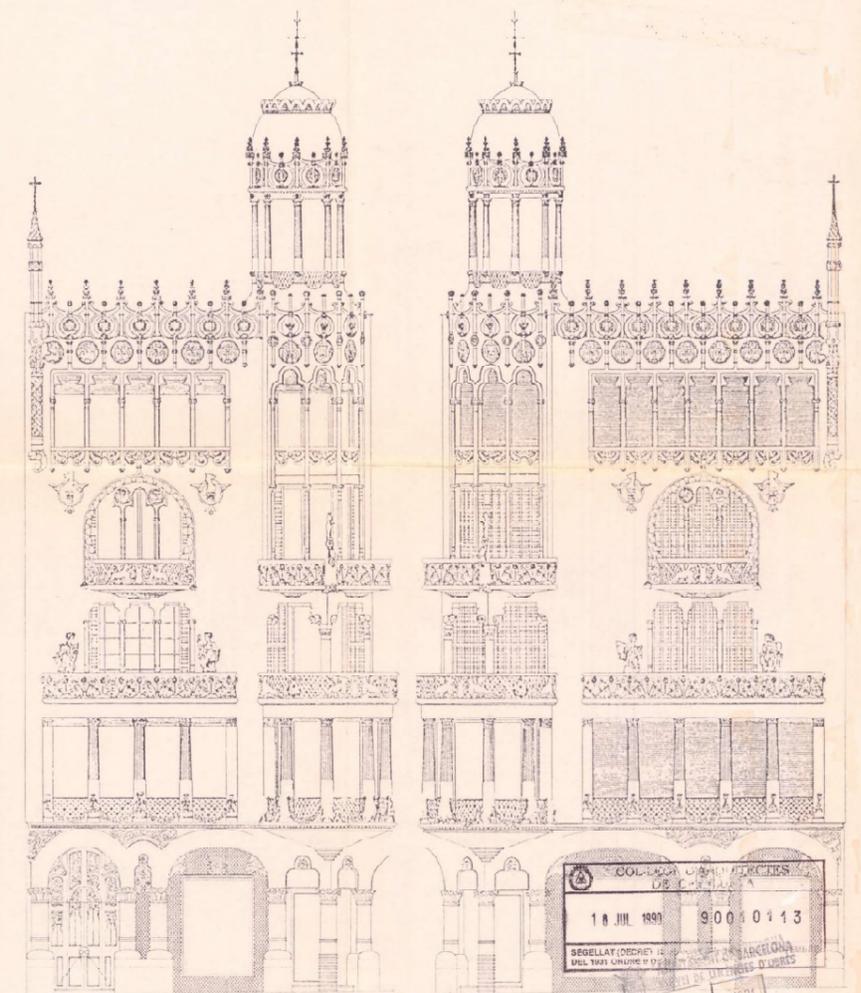
Reforma: fachada y planta, Expedient d'autorització a Loewe.S.A. per a la realització d'obres Reforma de façana en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1991, AMDE, 91-L-0721.



Fachada en el 1905



Fachada antes de la restauración, en 1987



Fachada restaurada en 1988 y reforma para la planta baja en 1990



CASA LLEO MORERA
 PROYECTO BÁSICO Y DE EJECUCIÓN DE REFORMA
 DE LA FACHADA DE LA PLANTA BAJA
 Passeig de Gràcia, 35 · Barcelona

2 Evolución histórica de la fachada E.1-100

Arquitectos:
 Oscar Tusquets Blanca
 Carles Bassó i Vidal

Colaborador:
 Carles Nicolau

Propietario:
 Loewe Hnos S.A.
 en representación de Fermín Cezallan

Carles Bassó i Vidal
Oscar Tusquets Blanca

Evolution histórica de la fachada, Expedient d'autorització a Loewe.S.A. per a la realització d'obres Reforma de façana en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1991, AMDE, 91-L-0721.



Casa Lleó Morera dopo la distruzione del tempietto, 1943-1985, Arxiu Mas, c.67304

1906-1936



Cupola, Exterior de la Casa Lleó Morera, 1904, Autore sconosciuto, Arxiu Mas, C-722.

1986-2021



Tempietto di coronamento sulla terrazza della Casa LLeó Morera, 2021, foto di Maria Chiara Capocotta.

si trovavano in cattivo stato, vennero riparati e i pinnacoli della balaustra della terrazza furono ricostruiti. Vennero inoltre aggiornati tutti gli impianti di elettricità, d'idraulica e di evacuazione delle acque. L'intervento sulla Casa Lleó Morera vinse il *Premi Ciutat de Barcelona* nella categoria "restauro" nell'edizione del 1988, dimostrando che i cittadini ed il governo municipale di Barcellona riconoscevano l'importanza del bene architettonico.

Nel 1991 divenne possibile ampliare il restauro al piano rialzato, che non era stato affrontato nel 1987, probabilmente per il rifiuto del signor Loewe. Nella relazione di progetto del 1991 gli architetti scrivono: "oggi Loewe ha deciso, saggiamente, di riparare il danno (che aveva provocato) e ci ha affidato la responsabilità di questo *pientimento* [...]"²³⁸. Tuttavia, dopo aver estratto il rivestimento in granito nero svedese e l'elemento che ricopriva la parte inferiore del bow-window del primo piano, gli architetti si trovarono di fronte a quel che restava della facciata originale prendendo atto dei puntellamenti strutturali che erano stati fatti, di impossibile modifica e irrispettosi dei vuoti preesistenti. Le conseguenze del rimodellamento del 1943 si dimostrarono definitive e "tornare indietro all'opera originale di Domènech sembra impossibile, artisticamente e tecnicamente inattuabile"²³⁹.

Non potendo recuperare le aperture originali, modificate irreversibilmente, gli architetti dovettero trovare una soluzione nuova per riportare in vita la facciata modernista. Essi svilupparono il progetto di una seconda pelle che riproduce il disegno della facciata di Domènech i Montaner per quanto riguarda gli archi, le colonne e le loro rispettive basi. Vista l'impossibilità di ricollocare le sculture di Eusebi Arnau nel loro luogo originario, a causa del loro deterioramento, per decorare le campate degli archi optarono

238 *Expedient d'autorització a Loewe S.A. per a la realització de Reforma de façana en la finca num 35 del Passeig de Gràcia*, 1991, Passeig de Gràcia 35, AMDE, eix. 91-L-0721.

239 *Expedient d'autorització a Loewe S.A. per a la realització de Reforma de façana en la finca num 35 del Passeig de Gràcia*, 1991, Passeig de Gràcia 35, AMDE, eix. 91-L-0721.

per delle vetrine attorniate da un rivestimento musivo di granito. L'ingresso venne mantenuto in corrispondenza dell'angolo, come da modifica del 1943, tuttavia, per rievocare il progetto di Montaner, di fronte alla porta venne collocato un pilastro metallico in ricordo dell'originale colonna di pietra che dava inizio alla composizione assiale. In cima al nuovo pilastro, sulla base della tribuna venne collocato un elemento metallico per segnalare il punto in cui si trovava l'insieme scultorio originale di Eusebi Arnau.

Durante gli anni '90 nella Catalogna la protezione del patrimonio artistico e architettonico fece ulteriori passi in avanti. La *Generalitat de Catalunya* elaborò, il 30 settembre 1993, la *Legge del Patrimonio Culturale Catalano* che aveva come oggetto la protezione, la conservazione, la ricerca e la diffusione del patrimonio culturale. La nuova legge stabilì tre categorie di protezione, comuni a beni mobili, immobili e immateriali. Esse sono: i beni di interesse nazionale (che corrispondevano ai beni di interesse culturale definiti dalla Ley del Patrimonio Español del 1985), i beni di interesse locale, e il resto di beni integrati nell'ampio concetto di "patrimonio culturale". Al governo della *Generalitat de Catalunya* spettava il compito di stabilire quali beni fossero di interesse nazionale, mentre sui municipi ricadeva la decisione che riguardava i beni di interesse locale. La legge stabilì le azioni permesse per ogni tipo di catalogazione, le sanzioni per le infrazioni e l'esigenza di qualifiche professionali per eseguire interventi sul patrimonio²⁴⁰. La Casa Lleó Morera venne catalogata come bene di interesse locale.

Nel 1999 Loewe presentò al Comune un progetto di adeguamento degli impianti alla normativa vigente. Le foto presenti nel fascicolo mostrano la situazione del cortile posteriore, dove,

accanto al muro che divideva la proprietà con quella limitrofa, si trovava un "apparecchio per l'aria condizionata, di Loewe", secondo quanto annotato. Nella foto si può notare che il mosaico sulla parete si trovava in uno stato di degrado avanzato, al punto che il disegno dell'albero di gelso era quasi scomparso.

Nel 1999 la ditta Inversiones Hemisferio S.L., che figura come la nuova proprietaria della casa, chiese l'autorizzazione di restaurare i parapetti dei balconi del terzo piano, in pietra arenaria, che presentavano un deterioramento dovuto al passare del tempo²⁴¹. Nell'anno 2000 l'impresa chiese di poter restaurare gli interni del piano nobile, con la premessa di voler mantenere l'estetica e la forma originale, e di voler rispettare la tecnologia preesistente. Era necessario riparare il parquet, sostituendo alcuni listelli difettosi; restaurare gli intagli dei rivestimenti parietali in legno e le vetrate della veranda. Il restauro, eseguito dall'architetto Salvador Balcells Molas, prevede anche il rifacimento dei bagni e l'aggiornamento dell'impianto elettrico.

Le misure di protezione della *Legge del Patrimonio Culturale Catalano* del 1993 vennero completate dalle risoluzioni del *Pla Especial de Protecció del Patrimoni Arquitectònic*, elaborato nell'anno 2000 per ogni distretto di Barcellona. Il piano speciale del distretto dell'*Eixample*, a cui appartiene la Casa Lleó Morera, stabilì una classificazione dei beni in 4 categorie: la categoria A per i beni culturali dichiarati di interesse nazionale, la B per beni culturali di interesse locale che devono essere integrati nel Catalogo del Patrimonio Culturale Catalano; la C per i beni protetti urbanisticamente che non compiono le condizioni di A e B, ma che riuniscono valori storici artistici estetici o tradizionali; la categoria D per i beni di cui è necessario

241 *Restauració de baranes de pedra natural dels dos balcones laterals i els dos bessons centrals de la tercera planta*, 1999, Passeig de Gràcia 35, AMDE, 02-1999LO4723.

240 Ley 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimonio Cultural Catalán, p.18

conservare la documentazione descrittiva. La Casa Lleó Morera venne catalogata nell'insieme B dei beni di interesse locale.

Nel 2005 la compagnia *Nuñez y Navarro* acquistò l'edificio al *Grupo Planeta*²⁴² ed iniziò un processo di restauro che durò fino al 2007. Gli interventi si concentrarono sul fronte posteriore dell'edificio, ed ebbero come oggetto la veranda, che venne restaurata pianta per pianta, e la parete del cortile di cui venne recuperata la decorazione murale a sgraffito che rappresentava un albero di gelso (*morera*). All'interno della casa furono risanati i mosaici delle anticamere e dei bagni di ogni pianta. Anche i pavimenti interni ricevettero un trattamento di riparazione, specialmente i parquet, i rivestimenti e gli infissi in legno. Nel 2006 venne eseguita la ristrutturazione dell'attico²⁴³. Infine, conclusi i lavori di restauro nel 2007, la compagnia mise in affitto l'edificio. Nel 2009 per conto di Peromoinver S.L. (poi unitasi, dal 2016, alla compagnia *Nuñez y Navarro*), venne eseguito il restauro del fabbricato chiamato "badalot"²⁴⁴, contiguo alla parete del cortile posteriore della casa, il quale anticamente serviva da lavanderia e posteriormente divenne un magazzino.

Nel 31 marzo del 2011 venne elaborato un secondo progetto di restauro che modificò nuovamente l'immagine del piano terra dell'edificio. L'intervento, elaborato da Ferrán Tortosa Vallvé e da Ernest Boronat Teixidó, aveva l'obiettivo di avvicinarsi ancor di più al progetto originale di Montaner rispetto a quanto era stato fatto dal restauro del 1991 di Oscar Tusquets e Carles Bassó. Inizialmente si eseguirono delle demolizioni per analizzare in profondità lo stato della facciata, e successivamente venne presentato il progetto di "adeguamento dell'interno del locale per uso commerciale e recupero dell'immagine esterna"²⁴⁵. Gli

architetti scrissero, nella relazione di progetto: "l'idea del progetto consisteva nel riportare la facciata al suo stato iniziale: restituire la profondità degli archi, recuperare le figure che li adornavano, ripristinare l'angolo in pietra e riportare l'accesso nella sua collocazione originale. Tuttavia, una volta realizzati i lavori di demolizione e di pulizia del locale, e una volta analizzati gli interventi precedenti, si osservò che (nel 1943) erano stati realizzati degli interventi strutturali importanti sulla facciata originale che impedivano il suo recupero. [...] nell'intervento del 1943 venne completamente distrutta la struttura dell'angolo; inoltre vennero sezionati alcuni dei pilastri originali che reggevano gli archi e si inserirono nuove travi per sorreggere la facciata. Suddette travi, supportate da nuovi pilastri, alterano le dimensioni originali dell'arco (riducendone la luce), fatto che impedisce il recupero della dimensione totale che questo aveva all'inizio"²⁴⁶.

Nonostante l'impossibilità di recuperare gli elementi originali, gli architetti tentarono di riportare l'immagine del piano terra ad una situazione più simile a quella del progetto di Domènech i Montaner. Spostarono nuovamente l'ingresso in corrispondenza del primo arco su *Passeig de Gràcia*, dov'era situato originariamente, eliminando il più recente ingresso in corrispondenza dell'angolo. La profondità della facciata venne ricreata arretrando il piano degli infissi rispetto al piano degli archi, ricostruiti a imitazione di quelli originali. In corrispondenza dell'angolo venne riprodotta la composizione delle tre colonne su basamento elaborata da Montaner, seguendo il suo disegno di progetto del 1903. Le nuove vetrine vennero realizzate con la parte superiore curva, in modo da minimizzare la tensione negli angoli superiori. Il mosaico di marmo nero che ricopriva le parti

242 <https://www.nyn.es/es/rehabilitacion/casa-lleo-i-morera>

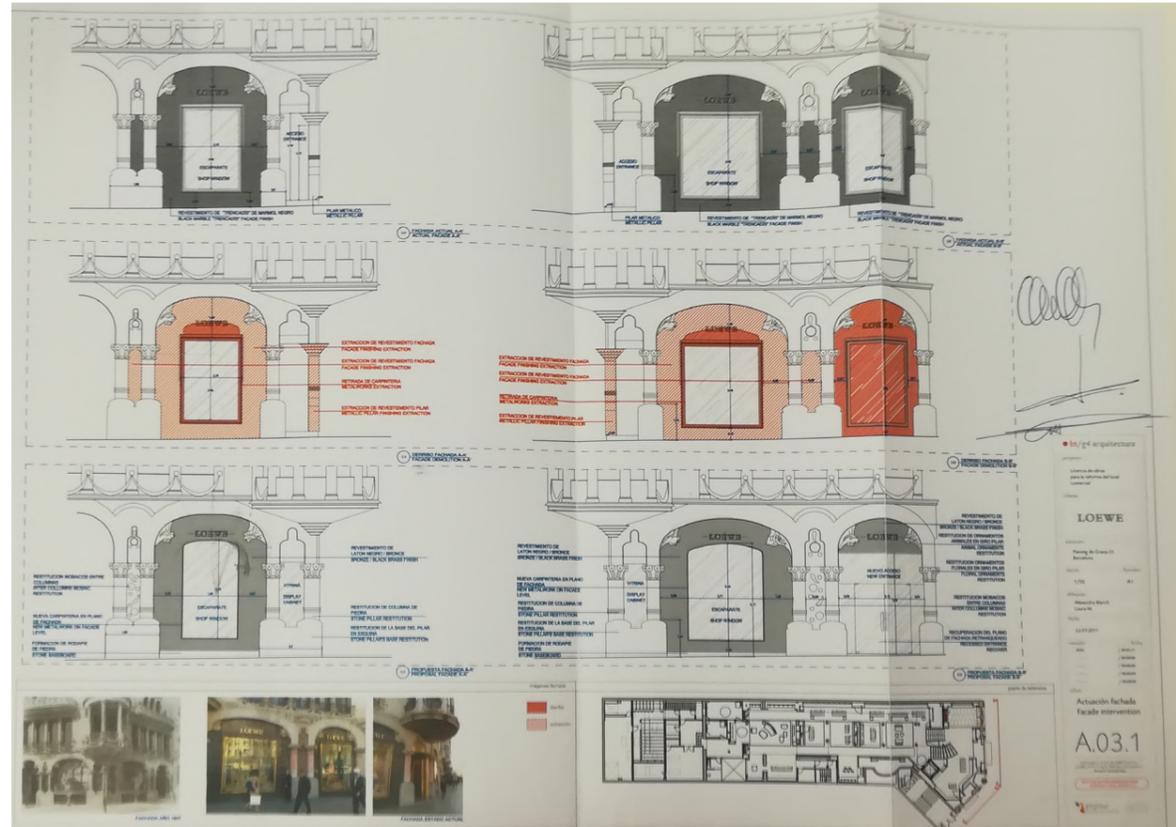
243 *Projecte de reforma interior d'un àtic sense afectació d'estructura ni envans per a convertir-se en despatx*, 2006, P.de Gràcia 35 àtic, AMDE, eix. 02-2006L24733.

244 *Rehabilitación del exterior de la caja de escaleras de salida a la terraza posterior de la planta principal del edificio de Passeig de Gràcia 35*, 2009, Passeig de Gràcia 35, AMDE, 02-2009L13484.

245 *Adequació interior del local per a ús comercial*, 2011, Passeig de Gràcia 35, AMDE, 02-2011L17990.

246 *Adequació interior del local per a ús comercial*, 2011, Passeig de Gràcia 35, AMDE, 02-2011L17990.

2011



Pg. de Gràcia, 35 Adequació interior de local per a ús comercial, 2011, AMDE, 02-2011L17990.

1991-2011

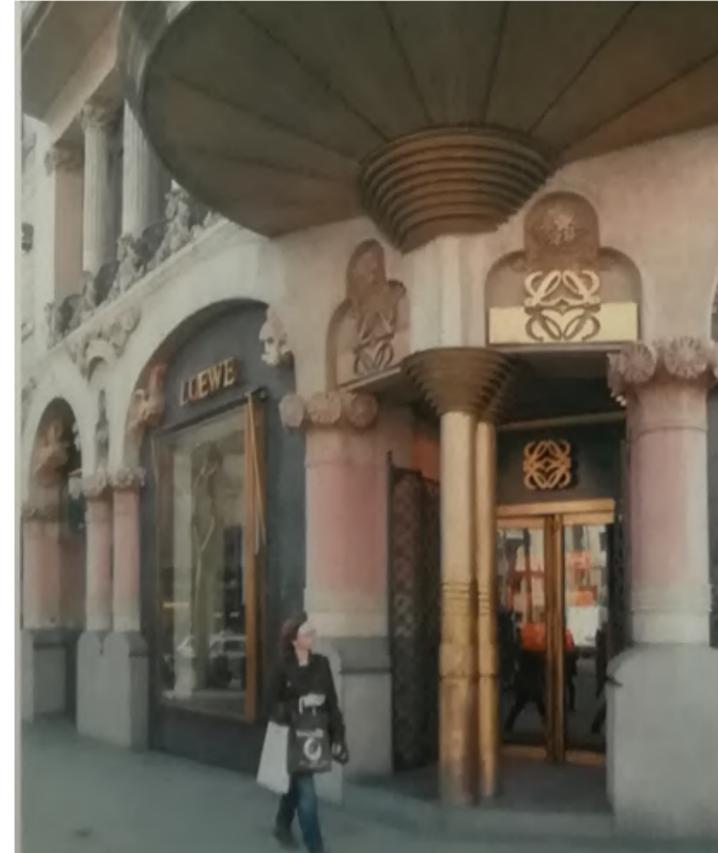
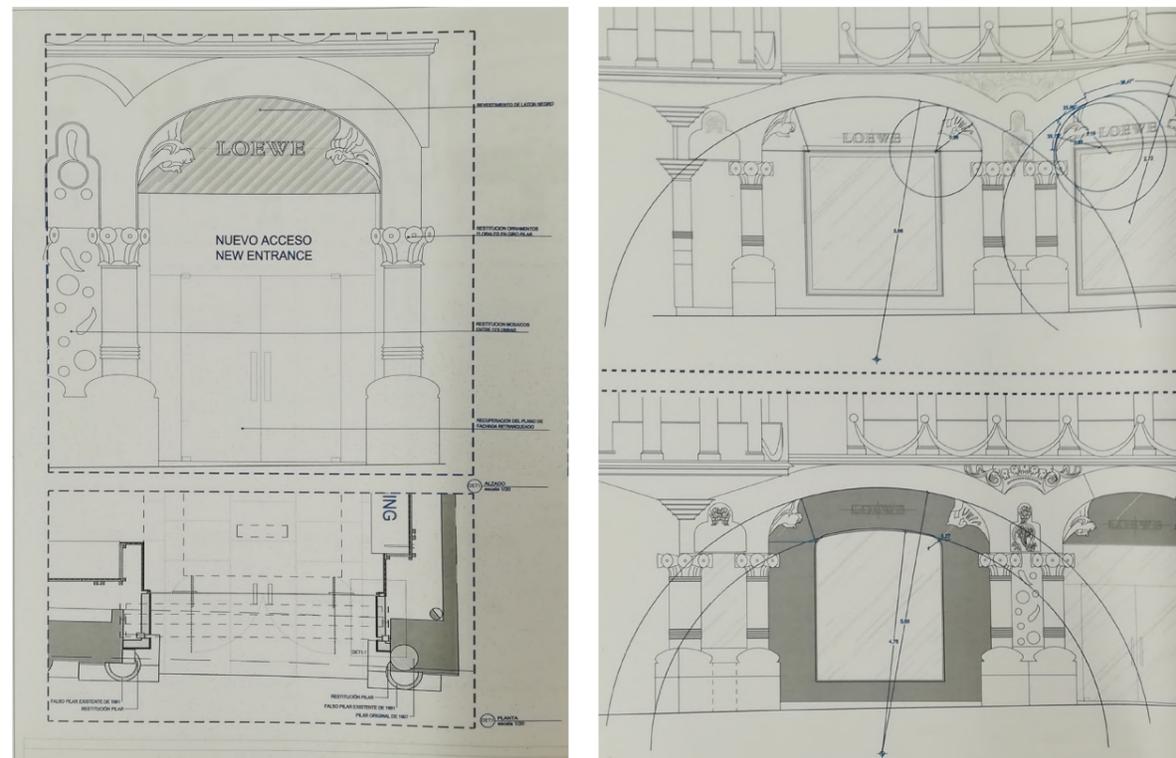


Foto dello stato di fatto anteriore alla riforma, 2011, Pg. de Gràcia,35 Adequació interior de local per a ús comercial, 2011, AMDE, 02-2011L17990.

2011-2021



Pg. de Gràcia,35 Adequació interior de local per a ús comercial, 2011, AMDE, 02-2011L17990.

Pg. de Gràcia,35 Adequació interior de local per a ús comercial, 2011, AMDE, 02-2011L17990.



Casa Lleó Morera dopo il restauro del 2011, autore sconosciuto, www.10decoracion.com.

247 *Rehabilitació paviment terrassa posterior*, 2012, Passeig de Gràcia 35, AMDE, 02-2012LL36237.

248 *Rehabilitació de la façana posterior*, 2013, Passeig de Gràcia 35, AMDE, 02-2013LL44493

opache venne sostituito con un rivestimento metallico patinato.

Infine, gli ultimi fascicoli presenti nell'AMDE riportano che nel 2012 Jaime Perez Gutierrez eseguì il restauro del pavimento del cortile posteriore e del rivestimento ceramico dei muretti²⁴⁷, per conto della compagnia *Nuñez y Navarro*, e nel 2013 si occupò del restauro della facciata posteriore²⁴⁸.

L'intervento distruttivo del 1943 dimostra che, sprovviste di tutele, le architetture di interesse collettivo soccomberebbero di fronte alla speculazione dei privati. Lo sviluppo degli strumenti di protezione e di conservazione del patrimonio artistico, nati grazie ad una crescente coscienza collettiva riguardo al ruolo e all'utilità dei beni culturali, permisero la sopravvivenza della Casa Lleó Morera fino ad oggi e fecero da scudo contro l'interesse dei privati che fin dai tempi di Cerdà minacciava il salubre sviluppo della città.

5.3 La Casa Lleó Morera, specchio di una città e di un'epoca

Delle tre case moderniste situate nell'isolato "della discordia", la Casa Lleó Morera riunisce, nella sua storia, diversi aspetti riguardanti la storia dell'architettura e della città. Nella conformazione della casa sono leggibili la struttura urbana della Barcellona ottocentesca, l'identità del popolo catalano interpretata da uno dei maggiori esponenti del Modernismo, le trasformazioni di una *casa de renda*, vincolate all'ascesa della classe borghese.

La ricerca storica sulle trasformazioni dell'isolato e della casa mi ha portata ad approfondire la struttura dei territori della piana di Barcellona a inizio '800, ad analizzare l'importanza del *Pas-*

seig de Gràcia inizialmente come cammino esterno e poi come asse interno alla città, e a ripercorrere il difficile iter di demolizione delle mura ed il conseguente concorso per il progetto di ampliamento. Attraverso lo studio dei documenti d'archivio relativi all'isolato nell'ambito del *Plan Cerdà* ho potuto approfondire la prima fase costruttiva dell'*Ensanche*, condizionata da una regolamentazione edilizia antiquata, e la seconda fase costruttiva, caratterizzata dall'evoluzione della normativa e dall'avvento del Modernismo. All'interno del movimento architettonico, è emerso il ruolo chiave svolto da Domènech i Montaner, importante architetto, erudito e politico della seconda metà dell'800, che aderì alla *Renaixença* catalana e diresse la ricerca di un'"architettura nazionale" e la rivitalizzazione delle arti applicate. Raggiunto un livello di maturità nell'ambito architettonico, progettò la Casa Lleó Morera che divenne un edificio chiave per il Modernismo e un esempio dell'architettura nazionale che aveva teorizzato.

Gli aspetti sopracitati portarono alla formazione della Casa Lleó Morera, la cui planimetria è il risultato delle decisioni urbanistiche a grande e piccola scala; la cui conformazione dipende dalle tecniche costruttive adoperate nel primo *Ensanche*; e le cui caratteristiche compositive e ornamentali sono figlie dell'ideologia dell'autore e dei desideri di ostentazione della committenza.

Lo studio dei documenti di archivio posteriori alla realizzazione della casa ha messo in risalto i cambiamenti dell'edificio dovuti all'accoglienza che ricevette il Modernismo durante il XX secolo. La casa porta i segni dell'affermazione del Novecentismo e degli interessi dei privati che mutarono la preesistenza, come avvenne per molte facciate moderniste. Il successivo sviluppo, nel corso del 1900, della normativa atta a protegge-

re il patrimonio ha ostacolato nuovi interventi distruttivi ed ha promosso la manutenzione ed il restauro del bene architettonico. La Casa Lleó Morera è dunque un edificio importante per la città di Barcellona perché racchiude, nel suo patrimonio artistico e nelle sue cicatrici, le trasformazioni della stessa città.

BIBLIOGRAFIA

Carles Sàiz i Xiqués, *La influència de l'art gòtic en l'arquitectura de Lluís Domènech i Montaner. A la recerca de l'art nacional*, <<Domenechiana>>, Vol. 18, Aprile 2021, pp. 56-112.

Gemma Martí Rey, *La simbologia animal en l'obra de Lluís Domènech i Montaner. El palau Montaner*, <<Domenechiana>>, Vol. 18, Aprile 2021, pp. 128-155.

Laura Gómez, Lobo Hernaiz, *Proceso de innovación arquitectónica en la Sagrada Familia de Gaudí*, Universidad Politecnica de Madrid, Madrid, 2020.

Rosa M. Folch Vasquez, *L'evolució de l'Illa de la Discòrdia. La casa Lleó Morera com a símbol d'aquesta evolució*, <<Domenechiana>>, VIII, 17, 2020, pp. 78-135.

Sergi Alcalde Vilà, Maite Carbonell Martínez, Gemma Martí Rey, Xavier Mas Gibert, Carles Sàiz i Xiqués, Pilar Salmerón Sanchez, Miquel Terreu Gascon, *Lluís Domènech i Montaner (1849-1923): Obra arquitectònica raonada*, CEDIM, 2016.

Isabel Vallè Audouard, Laura Pastor Durán, *Cases singulars, personatges singulars*, Albertí Editor, Barcelona, 2015.

Judith Urbano (a cura di), *La Mansana de la Discòrdia*, Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, 2015.

Juan Bassegoda i Nonell, Jaume Sanmartí Verdaguer, *Casa Batlló: llum i color*, Triangle Postals, Barcelona, 2012.

Marina López Guallar (a cura di), *Cerdà y Barcelona La primera metrópoli, 1853 – 1897*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2010.

Enric Serra, Eulàlia Gómez, *12 tesis sobre el Ensanche*, Edicions ETSAB-UPC, Barcelona, 2010. Ajuntament de Barcelona, *La razón en la ciudad: el Plan Cerdà*, <<Barcelona Metropolis>>, nº 76, 2009.

R. Espel, J. Gomez, R. Grima, A. Aguado, *La evolucion de la construccion del Templo de la Sagrada Familia*, Informes de la Construcción Vol. 61, octubre-diciembre 2009.

L.F.Borull, M.Guardia, J.M.G. Fuentes, R. Graus, J. Rosell, A.P. Casademunt, M. Rossellò, *El Ensanche, genesis y construccion*, Lunwerg, S.L., Barcelona, 2009.

Robert Hughes, *El palau de la Música Catalana*, Editorial Triangle, Barcelona, 2009.

Manuel de Solà-Morales, *Deu lliçons sobre Barcelona*, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2008.

Antoni Paricio Casademunt, *Els secrets d'un sistema constructiu: l'Eixample*, 2a ed., Edicions UPC, Barcelona, 2008.

Agustín Còcola Gant, *El modelo ensanche, Pere Falqués y la casa Rocamora. O sobre la propiedad, ordenanzas y elementos estructurales en Barcelona a finales del siglo xix* in *Espais interiors. Casa i art des del segle XVIII al XXI*, atti del convegno (Barcelona 2006), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

Miquel Corominas y Ayala, *Los orígenes del Ensanche de Barcelona: Suelo, técnica e iniciativa*, Edicions UPC, Barcelona, 2002.

Guido Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Laterza, Urbino, 2001.

Juan Bassegoda Nonell, *Gaudí, la arquitectura del espíritu*, Salvat Editores S.A., 2001.

Eva Gimeno, *La gestació de l'eixample de Barcelona: el concurs municipal de projectes de 1859*, in *Cerdà, urbs i territori, una visió de futur*, catalogo della mostra (Barcelona 1994), Electa, 1994.

Lluís Domenech i Girbau, Lourdes Figueras, *Lluís Domènech i Montaner*, Centre d'Estudis de Disseny (Clásicos del diseño), 1994.

Lluís Permanyer, *Biografia del Passeig de Gràcia*, Edicions la campana, Barcelona, 1994

Lourdes Figueras, *Lluís Domènech i Montaner*, Santa&Cole, Barcelona, 1994.

Salvador Tarragó, *L'evolució de l'intervies de Cerdà*.

Tres propostes (1855, 1859 i 1863) per a la fundació d'una nova ciutat industrial, in *Cerdà, Urbs i territori. Una visió del futur*; catalogo della mostra (Barcelona 1994), Editorial Electa i Fundació Catalana per a la Recerca, Barcelona, 1994

Ignasi de Solà-Morales Rubió, *Arquitectura modernista: fin de siglo en Barcelona*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1992.

Lluís Permanyer, Melba Levick, *Barcelona modernista*, Polígrafa S.A., Barcelona, 1992.

Nikolaus Pevsner, *Los orígenes de la arquitectura y del diseño modernos*, Ediciones Destino S.A., Barcelona, 1992.

Lluís Permanyer, *Història de l'Eixample*, Plaza & Janés, Barcelona, 1990.

Albert Garcia Espuche, *El quadrat d'or, 150 cases en el centro de la Barcelona modernista*, Tipografia Empòrium, S.A., Barcelona, 1990.

R. Lacuesta, A. González. *Arquitectura modernista en Cataluña*, Gustavo Gili, 1990.

Maria Victoria Lopez Cordon, *La política y la sociedad en la España de 1800/1850: del subdito al ciudadano* in *La España marítima del siglo XIX*, atti del convegno (Madrid 1989), Instituto de Historia y Cultura Naval, Madrid, 1989.

Juan Bassegoda i Nonell, *La arquitectura de Gaudí*, Atlantis, Barcelona, 1989.

Manuel Garcia Martín, *La casa Lleó Morera*, Catalana del Gas, S.A., Barcelona, 1988.

Nikolaus Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici*, Roma Palombi, 1986.

Juan Bassegoda i Nonell, *Puig i Cadafalch*, Nou Art Thor, 1985.

Manuel García-Martín, *Relleus escultòrics de Barcelona*, Catalana de Gas y Electricidad, S.A., Barcelona, 1983.

William J.R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon Press Limited, London, 1982, edizione italiana del 2006.

John Ruskin, *Le sette lampade dell'Architettura*, Jaca Books, Milano, 1981.

Lluís Domenech i Montaner, *Lluís Domenech i Montaner: Arquitecto, 1850/1923*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1981.

André Barey, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, La Gaya Ciència, Barcelona, 1980.

Joan-Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Curial, Barcelona, 1978.

J.E. Hernández Cros, G. Mora, X. P. Solé, *La construcción de la ciudad de Barcelona 1716-1977*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, N°. 122, 1977.

Fundació Carulla, *Lluís Domènech i Montaner en el 50º aniversari de la seva mort*, <<Nadala>>, Barcelona, 1973.

Roberto Gabetti, voce *Ecclettismo*, in *Dizionario Enciclopedico Architettura e Urbanistica* (Paolo Portoghesi a cura di), 1969.

Oriol Bohigas, *Arquitectura Modernista*, Editorial Lumen, Barcelona, 1968.

Oriol Bohigas, *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, Editorial Lumen, Barcelona, 1968.

A. Cirici Pellicer, *El Arte Modernista Catalan*, Aymá, Barcellona, 1951.

Ruben Dario, *Viajes y crónicas in Obras completas*, Vol. III, Editorial La Casa del Libro, Madrid, 1950.

J.F. Ràfols, *Modernismo y modernistas*, Ediciones Destino, 1949.

Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya, 1908-1909.

Puig i Cadafalch, *Don Lluís Domènech i Montaner*, <<Hispania>>, Barcelona, 30 dicembre 1902.

Lluís Domènech i Montaner, *En Busca de una arquitectura nacional*, <<La Renaixença>>, 1878.

Ildefons Cerdà, *Cuatro palabras sobre el Ensanche*, Barcelona, N. Ramírez, 1861.

Dr. D. Pedro Felipe Monlau, *Abajo las murallas!!! Memoria sobre las ventajas que reportaria Barcelona, y especialmente su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*, Imprenta del constitucional, Barcelona, 1841.

SITOGRAFIA

María Luz Villarruel, *Josep Puig i Cadafalch en la Exposición de Barcelona (1913-1924): ¿un Beaux-Arts mediterráneo para el Palacio del Arte Antiguo?*, in *Congreso internacional Beaux-Arts*, atti del convegno (Buenos Aires 2019), <<http://ocs.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CBA/1CBA/paper/viewFile/4319/1099>>

Maribel Rosselló, *La casa i la ciutat en Josep Puig i Cadafalch. De la casa Amatller (1898-1900) a la casa Casarramona (1921-1924)*, <<Locvs amoenvs>>, vol. 16, 2018, p. 207-228, <<http://hdl.handle.net/2117/125419>>

Antoni Ramon Graells, *L'hotel internacional de Lluís Domènech i Montaner: arquitectura moderna i nacional*, <<Biblio 3W>>, Vol. XVI, n.966, 15 marzo 2011, <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-966.htm>>

Salvador Tarragó, *La casa Amatller. Quilòmetre zero del Modernisme planetari*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, N°. 258, 2009, págs. 84-95.

Francesc Magrinyà, *Les propostes d'Ildefons Cerdà, 1854-1875: l'expressió urbanística i territorial d'un projecte de modernització*, <<Barcelona quaderns d'història>>, Núm. 14, 2008, <<https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/128464/218961>>

Javier García-Bellido García de Diego, Sara Anna Mangiagalli, *Pascual Madoz y el derribo de las murallas en el albor del Ensanche de Barcelona*, <<Barcelona quaderns d'història>>, Núm. 14, 2008, <<https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/128468/218965>>

Javier García-Bellido García de Diego, *Ildefonso Cerdà y el nacimiento de la urbanística: la primera propuesta disciplinar de su estructura profunda*, <<Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales>>, Universidad de Barcelona, n° 61, 1 de abril de 2000, <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-61.htm>>

J.E. Hernández Cros, G. Mora, X. P. Solé, *La construcción de la ciudad de Barcelona 1716-1977*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, N°. 122, 1977, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/article/view/121828/243537>>

Salvador Tarragó i Cid, *La arquitectura del primer ensanche*, <<Cuadernos d'arquitectura y urbanismo>>

(La posible Barcelona de Cerdà), num. 101, marzo-aprile 1974, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/article/view/111817/169950>>

Salvador Tarragó i Cid, *La urbanización de los terrenos de la “ominosa” Ciudadela*, <<Cuadernos d'arquitectura y urbanismo>> (La posible Barcelona de Cerdà), num. 101, marzo-aprile 1974, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/article/view/111819/161052>>

A. Cirici, *L'arquitectura de Puig i Cadafalch*, <<Cuadernos de Arquitectura>>, Núm. 63, anno 1966, p. 49-52, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110042>>

Josep Puig i Cadafalch, *Domènech y Montaner*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, n. 52-53, anno 1963, pp.3-5, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110554/162718>>

Oriol Bohigas, *Vida y obra de un arquitecto modernista*, <<Cuadernos de arquitectura>>, Núm. 52, 1963, p. 67-92, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110564>>

Pere Domènech i Roura, *El arquitecto que fue mi padre*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, n. 52-53, anno 1963, pp.6-7, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110555/162719>>

Josep Martorell, *El Café-restaurant de la Exposición In-*

ternacional, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, n. 52-53, anno 1963, pp.15-25, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110559/167023>>

Alexandre Cirici Pellicer, *El edificio de la editorial Montaner y Simón*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, n. 52-53, anno 1963, pp.26-33, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110560/162724>>

Josep M. Garrut, *Artes y oficios en el “Castell dels tres dragons”*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, n. 52-53, anno 1963, pp.93-95, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110565/162729>>

A. Cirici Pellicer, *Significación del Plan Cerdà*, <<Quaderns d'arquitectura i urbanisme>>, n° 35, 1959, <<https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/109279/162758>>

ABBREVIAZIONI

ICGC: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

IGN: Instituto Geográfico Nacional

AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHCOAC-B: Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, sede di Barcellona

AHPB: Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona

AMCB: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona

AMDE: Arxiu Municipal del Districte de l'Eixample

ANC: Arxiu Nacional de Catalunya

REGESTO ARCHIVISTICO

Le plan de Barcelonne et de ses environs: Platte grond, der stercke Stad, en Casteel Barcelona, Escala [ca. 1:18.000], 1706, Nicolaus Visscher, IGN, 47-C-1.

Plano de Barcelona, riporta la scritta “Es copia exacta del original que existe en este Depósito”, 1891, Autore sconosciuto, AHCB, C02.02, 02551.

Plano de la plaza de Barcelona; su puerto, Ciudadela y Castillo de Montjuich con el Proyecto general de las Fortificaciones y Edificios militares que se consideran precisos para ponerla en mejor estado de defensa formado en Virtud de Orden de S.M., 1751, Juan Martín Cermeño. AHCB, C02.02, 02973.

Plano de una porción de la plaza y Ciudadela de Barcelona con el puerto en que se manifiesta el proyecto de su muelle y nuevo barriode la Barceloneta, 1753-1770, Autore sconosciuto. AHCB, C0203, 02735.

Plan y proyecto de la Rambla de Barcelona, Escala [ca. 1:930], datato a 1775, Pedro Martín Cermeño. Archivo General de Simancas, AGS04204.

Plan de la Ville et du Port de Barcelone, 1788-1808, diretto da P. Lartigne, disegnato da Ingr. Hidrogr. Moulinier. IGN, 11-C-52.

Plano geométrico de la ciudad de Barcelona, levantado por el

Arquitecto Mayor de la misma Dn. José Mas y Vila quien lo dedica asu Esc.mo Ayuntamiento Const.l, 1842, Ramon Alabern Casas, Josep Mas Vila. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.02, 08100.

Plano de Gracia y de su territorio, febbraio 1845, D. Tomas Sanmarti. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, RL.1710_ftlam1a.

Barcelona. Carrer Princesa. Plànol indicant els edificis que s'haurien d'expropiar per dur a terme l'obertura del carrer, 1850-1860, Josep Mas i Vila, Molina Casamajó, Francesc Daniel. AHCB, AHCB4-202/C02, C02.03, 03219.

Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona, 1855, Ildefons Cerdà, disegno originale in scala 1:10 000. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, RM.267959.

Plano topográfico: Hoja nº 5 [part dels termes municipals de Barcelona i Gràcia entre les carreteres de Sarrià, el Passeig de Gràcia i la Travessera de Gràcia], disegno originale in scala 1:1250, 1855, Ildefons Cerdà, AHCB, AHCB3-254/5D18.

Plano de Barcelona, 1858, Ramon Alabern Casas. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, RM.49231.

Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche, Ildefons Cerdà, 1859, scala 1:10 000, AHCB, C0202, 10055.

Stralcio del Proyecto de Ensanche de la Ciudad de Barcelona

y su puerto aprobado por el Gobierno de S. M. la Reyna, Ildefons Cerdà, 1860, scala 1:10 000, AHCB, C0202, 02947.

Plano particulario. Hoja n° XI: 17 K/N 27, 1860-65, Ildefons Cerdà, AHCB, AHCB3-254/5D18.

Plànol de l'Eixample amb el traçat definitiu de la xarxa viària, 1861, Ildefons Cerdà, scala 1:10000, AHCB, AHCB3-254/5D18.

El Ensanche y Mejora de Barcelona: distribución de una manzana con casas a toda altura y a la inglesa. Calle 30. Calle 31, 1864, Jeroni F. Granell Barrera, scala 1:10 000, AHCB, C02.01, 18107 (1).

El Ensanche y Mejora de Barcelona: distribución de una manzana con casas a toda altura y a la inglesa: fachada de entrada a un jardín-pasaje, 1864, Jeroni F. Granell Barrera, scala 1:10 000, AHCB, C02.01, 18107 (2).

Plano de Ensanche de la ciudad de Barcelona [Secció superior; fins a la via de Reforma], 1860-70, Autore sconosciuto. AHCB, C02.03, 02987.

Scrittura notarile n.101 del 27 Aprile 1863, AHPB, Francesc Belsolell i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/18].

Scrittura notarile n.911 del 20 Febbraio 1864, AHPB, Francesc Belsolell i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/26].

Planimetria del terreno venduto a Juan Mumbrú conservata nella Scrittura notarile n.911 del 20 Febbraio 1864, AHPB, Francesc Belsolell i Mas, Protocolo de los instrumentos públicos, 1867, gener, 1 – 1867, juny, 30, s.f. [AHPB, 1330/26].

Parcel·lari Passeig de Gràcia 35, 1868-82, AMCB, Q100.

Projecte casa de Ramon Comas i Cañas, 1868, Pablo Martorell, in *Passeig de Gracia 93 [actual 37]. Ramon Comas i Cañas. Sol·licitar permís per reformar habitatge*, AMCB, Q127, Eix-3025/1887.

Proyecto de una casa que Dn. Antonio Torruela desea edificar en el Paseo de Gràcia manzana 28 L/LL 29 del Ensanche de esta Ciudad, 1871, Jaume Brossa i Mascaró, in *Passeig de Gràcia 39. Santiago Torruella. Practicar obres de reforma i afegir un pis a la casa*, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.

Passeig de Gràcia illa 28-L-LL-29 [ara 41]. Maria Martorell Peña. Construir una casa [Casa Amatller], 1874-75, AMCB, Q127, Fo-558-D.

Permiso a D. Lluís Sala para edificar en un solar del Paseo de Gràcia, 1875-76, AMCB, Q127, Eix-383-E.

Passeig de Gràcia [35]. José Martí i Fàbregas Tutor dels Menors de Juan Mumbrú. Afegir Un Pis i Construir Galeries en edificid'habitatges, 1884, AMCB, Q127, Eix-2154/1884.

Plano general de Barcelona y sus alrededores

res, E 1:40000, Leopoldo Rovira y Deloupy. ICGC, Col·lecció de la Cartoteca, 1888, RM.2480.

Plano general de la Exposición Universal 1888, 1: 5 000, Leopoldo Rovira y Deloupy. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (ICGC), Col·lecció de la Cartoteca, RM.2480.

Proyecto de la Plaza de Cataluña, escala 1:10 000, 1895, Pere Falqués Urpí. AHCB, C02.03, 10196.

Passeig de Gràcia 101 [ara 41]. Antonio Amatller. Obres dereforma a l'interior i façana del Passeig de Gràcia, i construir taller fotogràfic [Casa Amatller], 1898, Josep Puig i Cadafalch, AMCB, Q127, Eix-7294/1899.

Casa Amatller, a Barcelona, 1898-1900, Josep Puig i Cadafalch, ANC1, JOSEP PUIG I CADA FALCH, ANC1-737-N-10.

Reforma dels baixos i remunta, 1901, Jaume Brossa i Mascaró, in *Passeig de Gràcia 39. Santiago Torruella. Practicar obres de reforma i afegir un pis a la casa*, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.

Secció transversal Escala 1:100 (Pavelló d'Administració), Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Històric del COAC, Domènech Montaner Lluís, Documentació professional. Projectes d'arquitectura i urbanisme. Hospital de la SantaCreu i Sant Pau, 1901-1912, f. H117D/4/34.38.

Plano de urbanización y jardines, Lluís Domènech i Montaner.

Arxiu Històric del COAC, Domènech Montaner Lluís, Documentació professional. Projectes d'arquitectura i urbanisme. Hospital de la SantaCreu i Sant Pau, 1901-1912, f. H117D/2/34.185.

Dibuix decoració porteria, 1903, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís, H117A_2_10-3.

Retrato de Lluís Domènech i Montaner, 1903-1908, Ramon Casas (1866-1932), carboncino e matita su carta. Museu d'Art Nacional de Catalunya, 027294-D

Passeig de Gràcia 39. Santiago Torruella. Practicar obres dereforma i afegir un pis a la casa, 1904, AMCB, Q127, Eix-10190/1904.

Passeig de Gràcia 103 [ara 43]. José Batlló. Enderrocar la casa [Casa Batlló], 1904, Antoni Gaudí i Cornet, AMCB, Q127, Eix-9612/1904.

Perspectiva general exterior, copia in cianotipo, Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Històric del COAC, Fons arquitectes, Domènech Montaner Lluís, Documentació professional. Projectes d'arquitectura i urbanisme. Palau de la Música Catalana, 1905-1908, f. H117A/3/19.12a.

Passeig de Gràcia 35. Francisca Morera. Enderrocar i reconstruir la façana de la casa, col·locar tres tribunes de pedra en el pis principal i practicar obres de reforma interior [casa Lleó Morera], 1906, AMCB, Q127, Eix-10831/1906.

Diploma del premi anual d'edificis i establiments atorgat

per l'Ajuntament de Barcelona a Lluís Domènech i Montaner (25 VII 1906) per la casa LLeó Morera, 1906, AHCOAC-B, Lluís Domènech i Montaner, Documentació personal.

Croce della torre della Casa Batlló, 1908-1952, Juan Matamala Flotats, Càtedra Gaudí, escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Diploma de reconeixement al Sr. Albert Lleó Morera de la Federació Provincial de la Propietat Urbana y Rústica (Pintura de Triadó), 1920, Arxiu Mas, cliché 34416 s.°C.

Solicitud de permiso para la colocación de tres rótulos publicitarios en el piso 1° de la casa n. 35 del Paseo de Gràcia, 1942, in P. de Gràcia 35, Antecedents microfilmado, ACMB, 458.

Permiso a Sr. Francisco Giralt-Valls para reformar los sótanos de la finca n. 35 del P. de Gràcia entre las calles de C/Consejo de Ciento y C/Aragón, 1943, in P. de Gràcia 35, Antecedents microfilmado, ACMB, 458.

Permiso a Dn. Pablo Loewe para practicar 3 lucernarios en la acera y construir cornisa en la casa n. 35 del P. de Gràcia, 1944, in P. de Gràcia 35, Antecedents microfilmado, ACMB, 458.

Camini della Casa Batlló, 1944-1954, Joan Bergós, Càtedra Gaudí, escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Expediente de permiso de Obra en la finca 35 del Pas-

seig de Gràcia (consolidación del techo de un sótano afectado por incendio), 1966, AMCB, 662717.

Expediente de permiso a Loewe Hermanos, S.A. para obras en tienda en la finca 35 del Passeig de Gràcia (proyecto de reforma de la tienda sita en el P. de Gràcia 35 de Barcelona, 1966, AMCB, 663001.

Estat original: Planta soterrani, planta baixa, entresol, mansarda, secció longitudinal. Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.

Estat reformat: Façana Planta baixa, Planta baixa, Aixecaments realitzats per a l'Arxiu de COAC per Xavier Carulla i Ramon Casals, 1969, in AHCOAC-B, Casa LLeó Morera, Domènech i Montaner, Lluís.

Expedient de permís a Mutualidad General de Previsión de la abogacía per a reforma parcial interior, reparación, azotea, restauración fachada en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1986, AMCB, 861940.

Reforma: fachada y planta Expedient d'autorització a Loewe.S.A. per a la realització d'obres Reforma de façana en la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1991, AMDE, 91-L-0721.

Evolución histórica de la fachada, Expedient d'autorització a Loewe.S.A. per a la realització d'obres Reforma de façana en

la finca 35 del Passeig de Gràcia, 1991, AMDE, 91-L-0721.

Pg. de Gràcia, 35, Adequació interior de local per a ús comercial, 2011, AMDE, 02-2011L17990.

RINGRAZIAMENTI

Per concludere, vorrei ringraziare le persone il cui aiuto é stato fondamentale per lo svolgimento della ricerca e per il mio percorso personale.

Innanzitutto vorrei ringraziare la mia relatrice, la professoressa Annalisa Dameri, per avermi seguita nell'elaborazione della tesi con pazienza e disponibilità.

Un ringraziamento di cuore ai miei genitori, che mi hanno sostenuta durante tutti questi anni, supportandomi nei momenti difficili e gioiando dei miei successi.

Un grazie al Politecnico di Torino per avermi dato l'opportunità di fare esperienze di studio all'estero che hanno ispirato questa ricerca e che hanno arricchito il mio bagaglio accademico e personale.

Ringrazio gli archivisti dell'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, gli archivisti dell'Arxiu Municipal del Districte de l'Eixample, dell'Arxiu Historic del COAC e dell'Arxiu Mas per avermi accompagnata nella ricerca con gentilezza e amabilità. Un ringraziamento speciale a Xavier dell'AMCB.

Vorrei esprimere la mia riconoscenza verso la società *Nuñez y Navarro*

per avermi permesso di visitare, in via eccezionale, la Casa Lleó Morera ai fini della mia ricerca.

Ringrazio di cuore Alesandra, Marina, Mercè, Sofia e Leticia per avermi offerto ospitalità e compagnia nei miei viaggi di ricerca a Barcellona, e la famiglia Gil i Bofill per avermi infuso l'amore per la Catalogna.

Grazie a Manuela per avermi ascoltata pazientemente e per i suoi ottimi consigli, e ad Anna per aver letto tutte le mie tesi.

Infine, vorrei ringraziare i miei amici e i miei fratelli per avermi aiutata ad attraversare gli anni di formazione e le difficoltà con un sorriso.

