

colonia
guelli



**Politecnico
di Torino**

colonia gueli

Progetto contemporaneo per la valorizzazione
del patrimonio architettonico, artistico e
paesaggistico

Politecnico di Torino
Facoltà di Architettura

Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città

A.A. 2022/2023
Sessione di Laurea Settembre 2023

Tesi di Carlotta Cossu
Relatore: Prof. Pier Federico Caliarì
Correlatrice: Arch. Benedetta Tagliabue
Tutor: Arch. Sara Ghirardini, Arch. Luca Amath Diatta, Arch. Stefano Tremolada

in d i c e

	Introduzione	11
	Obiettivi	15
1.	ISPIRAZIONE	21
	1.2.1 Evoluzione artistica	45
	1.2.2 Luogo e tempo	62
	1.2.3 Simbologie e processi	77
	1.2.3 Il Nuovo Gaudì	111
2.	MEMORIA DESCRITTIVA	137
	2.1 I Villaggi operai in Europa	140
	2.2 Le industrie in Catalogna	152
	2.3 Art Nouveau e Modernismo catalano	166
3.	COLONIA GUELL	176
	3.1 Storia di Colonia Guell	176
	3.2 Inquadramento sociale	185

3.3	Analisi urbana di Colonia Guell	206
3.4	Caratteristiche morfologiche del tessuto residenziale	214
3.5	Caratteristiche morfologiche del recinto industriale	216
3.6	Architettura per la vita comunitaria	218
4.	PROGETTO	250
4.1	Premesse	250
4.2	Obiettivi dei due comuni	250
4.3	Analisi del Pla Especial	251
4.4	Risultati del processo partecipativo	254
4.5	Conclusioni	263
5.	BOOKLET	267
	BIBLIOGRAFIA	384
	SITOGRAFIA	389
	DOCUMENTAZIONE	390
	IMMAGINI	391

introduzione

Questa tesi deve la sua stesura all'esperienza personale maturata nel corso di sei mesi di formazione presso lo studio EMBT Miralles Tagliabue a Barcellona. Durante questo periodo si è appreso l'approccio progettuale dello studio, la sensibilità verso il contesto e la storia dei luoghi, le strategie e metodologie.

La conoscenza riguardo Enric Miralles, lo studio EMBT e il loro metodo progettuale si sono approfonditi in maniera continua durante gli anni della Laurea Specialistica al Politecnico di Torino perché sono stati punti di riferimento e di ispirazione. Intraprendere questo periodo di sei mesi presso lo studio EMBT ha permesso di conoscere in maniera più accurata e dettagliata la figura dell'architetto Miralles, la sua ideologia, le sue modalità di approccio al progettare e il suo interesse, tra i molti, per Gaudí e i suoi progetti diventati fonte d'ispirazione per Miralles, in maniera particolare Colonia Güell.

Colonia Güell, un importante tessuto urbano nel cuore della regione del Baix Llobregat, a 20 Km da Barcellona, si erge come simbolo di valore architettonico, sociale, culturale e storico.

Visitare Colonia Güell è come fare un salto indietro nel tempo ed è costruita a misura d'uomo, senza dimenticare la necessità di essere circondati dalla natura e dalla bellezza architettonica. Un

luogo pittoresco dove si respira un'idea diversa di impresa e di relazioni tra gli uomini, operai ed imprenditori. Si tratta di un concentrato di storia, arte, cultura e vita quotidiana.

Questo villaggio industriale del XIX secolo, costruito come un grande progetto imprenditoriale e sociale, rappresenta un vero e proprio esperimento non solamente antropologico, ma soprattutto architettonico. Ideata dall'imprenditore Eusebi Güell i Bacigalupi, la Colonia comprende abitazioni, edifici industriali, servizi e strutture ricreative per gli operai della fabbrica tessile con l'obiettivo di rendere soddisfatti i propri operai, farli vivere in tranquillità e in benessere fisico e morale.

Grazie alla partecipazione progettuale di Antoni Gaudí e dei suoi collaboratori, e all'amore per la cultura catalana nutrito da E. Güell, la Colonia è il risultato dell'integrazione tra architettura modernista e nuove costruzioni industriali, un connubio unico tra funzionalità e bellezza artistica. Il susseguirsi di dettagli, cornici, aperture, ha reso questo sito un vero e proprio gioiello, un patrimonio culturale di inestimabile valore.

La sovrapposizione tanto fra diversi strati storici quanto fra contesti naturali è evidente nel suo intero contesto, caratterizzato dalla presenza di edifici industriali, di elementi architettonici modernisti e una ricca vegetazione che si fondono in un tutt'uno affascinante. L'insieme crea un ambiente unico e suggestivo che incanta i visitatori, ma ancora oggi chi ci vive.

Colonia Güell è intrisa di memoria collettiva, che le conferisce un significato profondo di alto valore simbolico. Le famiglie che ne fanno parte e che hanno contribuito a scrivere la sua identità rappresentano un forte legame emotivo con lo spazio e la sua storia. Nel corso del tempo, la Colonia ha attraversato diversi cambiamenti dovuti, prima, alle diverse crisi della fabbrica stessa e, successivamente, a quelli imposti dalla crisi dell'intero settore tessile che hanno portato a eventi che ne hanno segnato la storia, come la chiusura della fabbrica nel 1973. Questi accadimenti hanno influenzato la sua funzionalità e il suo rapporto con l'ambiente circostante. Tuttavia, gli abitanti sono ancora impegnati in un processo partecipativo per preservarne l'unicità e la coesione sociale che caratterizzano le colonie industriali, dove vita e lavoro si intrecciano. Colonia Güell ha ricevuto notevole riconoscimento istituzionale nel corso degli anni.

Nel 1990, l'intero complesso è stato dichiarato Bene di Interesse Culturale e Complesso Storico, sottolineando l'importanza di proteggerne gli edifici e le sue caratteristiche uniche. Inoltre, la Cripta della Colonia è stata inserita nella lista del Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO nel 2005.

o b i e t t i v i

La presente tesi si propone di indagare il concetto di Heritage e la sua relazione con la bellezza come elementi fondamentali nel contesto del paesaggio, sia esso di natura urbana o rurale. L'obiettivo primario è quello di integrare la dimensione storico-architettonica del progetto, considerando la stratificazione contestuale che caratterizza il territorio e la Colonia Güell.

Si intende pertanto approfondire e valorizzare la storia come fonte ispiratrice per il processo progettuale, conferendo un'importante enfasi all'esperienza diretta sul campo e puntando all'ottenimento di risultati estetici di alto valore. Attraverso una prospettiva multidisciplinare, si ambisce a instaurare un dialogo tra la storia, il contesto circostante e le pratiche progettuali, con l'obiettivo di valorizzare la sua singolarità e di creare spazi che incarnino l'essenza poliedrica della bellezza del luogo in tutte le sue molteplici faccettature.

Il lavoro di Tesi è suddiviso in 4 sezioni attraverso un'analisi dell'esistente che porta ad una riflessione progettuale declinata su diverse scale.

La prima parte affronta la personalità dell'architetto Miralles, dalla sua formazione alla maturità. Si approfondiscono le collaborazioni che si sono susseguite durante la sua vita professionale, le sue

fonti di ispirazione, le simbologie da lui utilizzate, la sua poetica architettonica nonché i suoi innumerevoli progetti.

La seconda sezione fornisce un unico quadro generale, le informazioni riguardanti gli aspetti geografici, storici e sociali che permettono di avere una visione approfondita del contesto in cui si è sviluppata, esplorando le caratteristiche del territorio, l'evoluzione storica e l'impatto sociale di Colonia Güell.

Passando da una visione più ampia ad una scala più piccola, la terza parte analizza il costruito della colonia nella sua situazione attuale, riflettendo sui differenti approcci adottati per la zona abitativa e quella industriale. Inoltre, attraverso la realizzazione di un abaco, vengono analizzate le caratteristiche architettoniche dello stile modernista che contraddistinguono i singoli edifici. Questa sezione ha il compito di configurarsi come base sulla quale proporre in quella successiva (la quarta) una risposta progettuale.

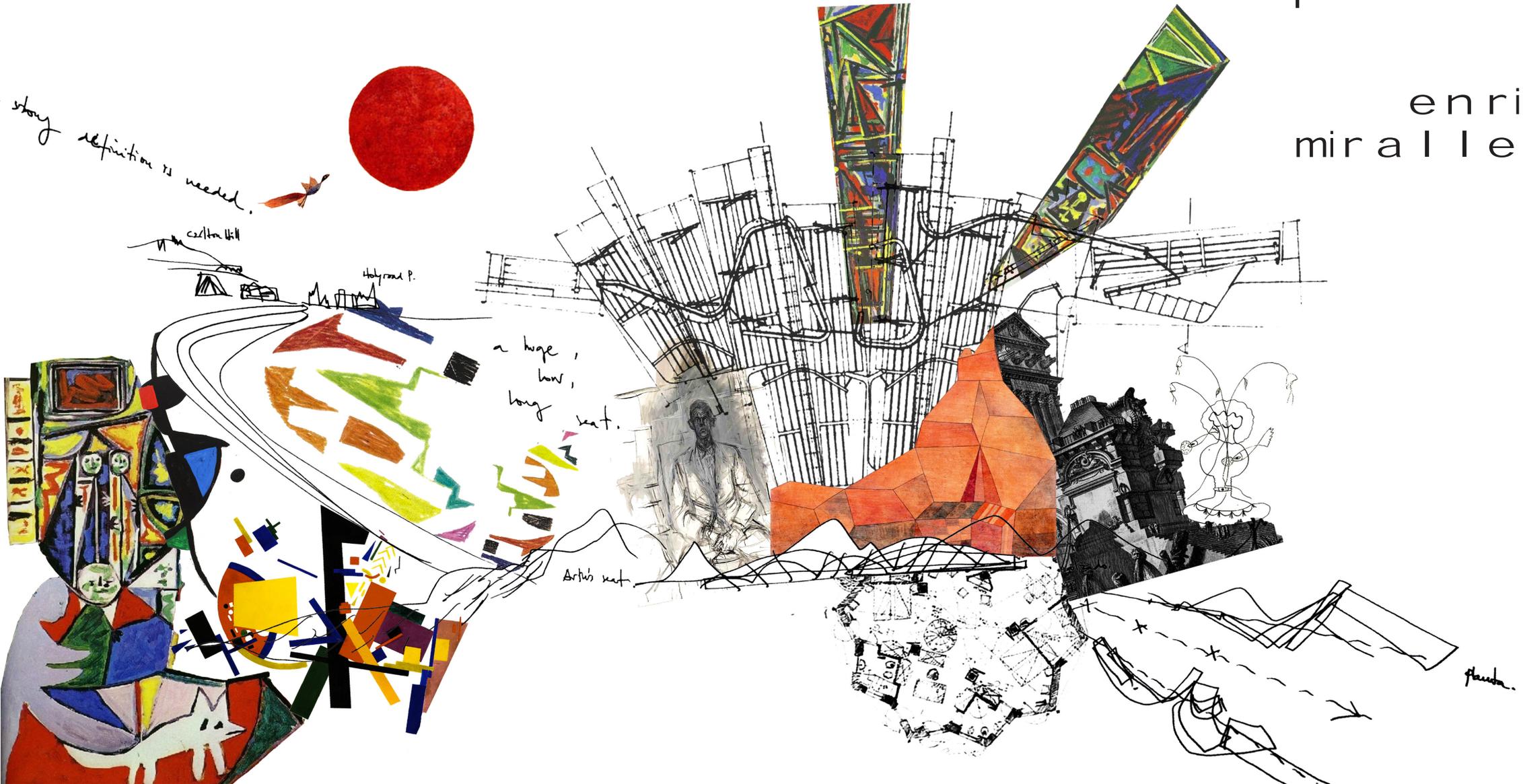
Dopo un'analisi sul patrimonio naturale e architettonico e inseguito a consultazioni con diverse figure, tra cui il Consorzio Urbanistico di Colonia Güell e la documentazione relativa, si sono delineate le esigenze attuali della comunità al fine di definire una proposta progettuale per l'ambiente costruito che ha perso, in parte, la sua funzione originale. Cercando di mantenere il fondamentale rapporto tra antico e nuovo e le relazioni che edifici e spazi pubblici generano con il luogo, si propone il progetto per una nuova realtà, di cui la cittadinanza ha bisogno, che sia in

grado di incoraggiare e promuovere la vita collettiva identitaria di Colonia Güell coniugata alla cultura e all'arte.

L'approccio multidisciplinare alla progettazione è stato ulteriormente arricchito dalla consultazione degli archivi, frequentando la cittadina di Colonia Güell, effettuando numerosi sopralluoghi e dialogando con le persone locali. In particolare, il Professor Jose Padro Margo, una figura radicata nella comunità, le cui generazioni precedenti hanno contribuito alla storia della stessa cittadina, ha fornito preziosi racconti che hanno arricchito il presente lavoro.

is pir a zione

enric
miralles



introduzione

Enric Miralles i Moya, nato il 25 febbraio 1955 a Barcellona, è stato una figura rilevante nel panorama architettonico contemporaneo, noto per la sua inconfondibile creatività e la sua duratura influenza nel campo dell'architettura.

La sua formazione è stata particolarmente influente nella sua evoluzione come architetto.

Dopo aver completato gli studi di architettura presso l'Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), è stato mentore di rinomati professori come Rafael Moneo e Fèlix de Azúa. La sua carriera ha visto ulteriore internazionalizzazione quando ha proseguito la formazione presso la Graduate School of Architecture della Columbia University a New York. Questo periodo di studi è stato fondamentale per la sua crescita artistica, consentendogli di esplorare nuove correnti di pensiero e di entrare in contatto con altri architetti influenti. Questo straordinario progettista e docente ha lasciato un'eredità che si manifesta nei dettagli delle sue opere e nella sua capacità di trasmettere un senso di innovazione e curiosità.

“Con la fluidità dei suoi gesti, articolava un repertorio di frammenti che riapparivano nelle sue opere riformulandosi in continuazione: pergole, muri curvi, e inclinati, rampe, scale, coperture organiche, sbalzi...”

sottolinea Josep Maria Montaner¹, riflettendo sulle qualità di Miralles.

Nel corso del 1978, anno in cui ha iniziato la carriera di architetto, i progetti che ha elaborato hanno preso forma attraverso dialoghi con altre architetture, collaboratori e partner. Il percorso è iniziato con la collaborazione con lo studio Piñón y Viaplana², dal 1978 al 1985, seguita da un'ulteriore collaborazione con Carme Pinós³ fino al 1989⁴ fino all'unione lavorativa con Benedetta Tagliabue⁵ nel 1992. La sua esperienza lavora-

1 Josep Maria Montaner (1954) è architetto spagnolo, professore di Composizione presso la Scuola di architettura di Barcellona nonché autore di numerosi articoli e monografie.

2 Viaplana-Piñón è stato uno studio di architettura catalano minimalista e moderno, rimasto attivo fino al 1997, anno in cui Piñón e Viaplana hanno separato i loro percorsi professionali.

3 E' un architetto spagnolo (1954), ha fondato il suo studio nel 1991 dopo aver ottenuto riconoscimenti internazionali per il suo lavoro con Enric Miralles.

4 Altre figure come Boma, Ove Arup, G3, Se Duch, Eva Prats, Josep Millas e Ricardo Flores, insieme a una lunga serie di collaboratori, hanno arricchito il suo percorso creativo

5 Benedetta Tagliabue (1963) è un'architetta italiana. Laureatasi presso l'Università Luav di Venezia di Venezia nel 1989, ha in seguito studiato e lavorato a New York. Insegna presso l'Università politecnica della Catalogna.

Casualmente la partnership con Enric Miralles è iniziata poco prima dell'inizio dei Giochi Olimpici estivi di Barcellona del 1992, un periodo di culmine di Barcellona e della sua architettura.

Durante la loro collaborazione, Enric e Benedetta hanno avviato progetti come il nuovo edificio del Parlamento scozzese a Edimburgo, il municipio di Utrecht nei Paesi Bassi, la sede di



tiva è sempre stata di squadra sin dall' inizio con lo studio Piñón e Viaplana. È stato principalmente un periodo di apprendimento, in cui il modo di disegnare e di approcciarsi alle sfide architettoniche era in continua evoluzione. Successivamente, E. Miralles ha intrapreso una partnership con Carme Pinós, periodo che è durato altri quattro anni e che ha contribuito a definire ulteriormente le sue intenzioni e il suo stile personale. Questo lasso di tempo è stato costellato di progetti importanti come il Municipio di Hostalets e la scuola Morella, entrambi nel 1986 e la libertà creativa è cresciuta con progetti come il cimitero di Igualada nel 1985, o gli impianti olimpionici di Tiro con l'arco per di Barcellona nel 1989 e le palestre di Huesca e Alicante rispettivamente nel 1988 e nel 1990.

Questo è stato un periodo di grande riconoscimento professionale e di piena definizione dell'approccio inventivo e innovativo che è durato circa quattro anni. Sempre in questo frangente ha avuto le maggiori collaborazioni. La fase successiva, iniziata intorno al 1992 e proseguita fino alla fine della carriera, è stata caratterizzata dalla cooperazione con Benedetta Tagliabue e dall'apertura dello studio EMBT. Arriva quindi l'affermazione internazionale: grazie allo stile e all'approccio innovativo e deciso, numerosi saranno i riconoscimenti e i premi internazionali. In questo

Gas Natural Fenosa, la ristrutturazione del mercato e del quartiere di Santa Caterina, la loro casa nel vecchio città di Barcellona e così via.

Dopo la prematura scomparsa di Enric Miralles nel 2000, marito e socio di Benedetta, ha continuato a condurre lo studio come socio unico, terminando oltre dieci opere incompiute di Enric e iniziandone molte nuove.

Fig. 1
Mercato di Santa Caterina,
Barcellona

contesto, hanno preso forma progetti come il Mercato di Santa Caterina nel 1997, il Parlamento di Edimburgo nel 1998 e l'Università di Vigo nel 1999. Dopo la sua tragica scomparsa, B. Tagliabue ha portato a termine questi progetti, divenuti punti di riferimento per la società stessa e per l'architettura contemporanea, riconosciuti non solo a livello nazionale ma anche internazionale.

Nel corso della sua carriera, l'aspetto fondamentale è stato quello di mantenere costante dialogo e collaborazione con i *compagni di viaggio*, con i quali si è continuamente confrontato, ha dibattuto, elaborato ed evoluto il modo di progettare. In ogni fase del suo percorso Enric Miralles ha introdotto innovazioni e ragionamenti che hanno contribuito a definire concetti e tappe costruttivo-architettoniche allo stesso tempo diverse, rendendo imprescindibile il contributo dei suoi collaboratori⁶. Oltre alle influenze dei coadiutori e partners, il suo modo di vedere e pensare, attinge da figure di riferimento nell'ambito architettonico ma anche letterario e artistico sin dai tempi in cui era studente.

Solo per citarne alcuni, perché la sua era una ricerca in continuum, esplorò l'idea del potenziale laboratorio come procedura creativa, considerando il ritorno ai testi di Foucault⁷ per organizzare il pensiero grazie alla collaborazione con Perec e Quenau⁸. La sua scrittura incorporava la

6 Joan Callis, Elena Rocci, Karl Unglaub, Makoto Fukuda, Josep Ustrell.

7 Paul-Michel Foucault (1926 – 1984) è stato un filosofo, sociologo, storico della filosofia e della scienza francese. Fu una delle personalità di spicco della corrente filosofico-antropologica strutturalista e post-strutturalista tra gli anni sessanta e i primissimi anni ottanta.

8 Perec è stato uno scrittore francese, membro dell'OuLiPo, le cui opere sono ba-

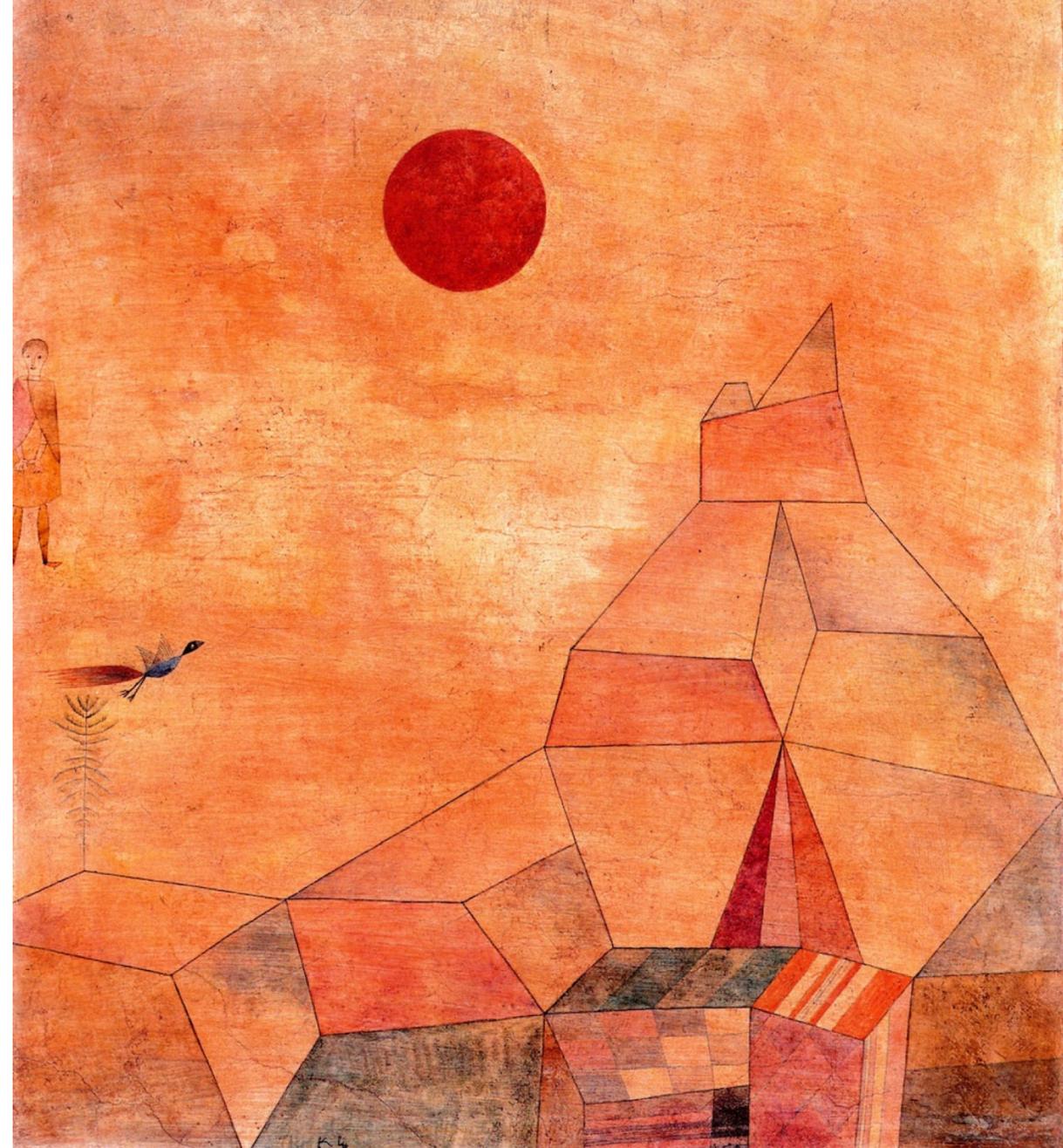


Fig. 2
Fiaba,
Paul Klee, 1929

scrittura automatica e il surrealismo di Breton, dove la mano a volte agiva indipendentemente dal pensiero cosciente. Anche la musica di Satie e Cage, come evidenziato dal titolo della sua tesi di dottorato, influenzò il suo pensiero. L'arte plastica è stata un'altra fonte di ispirazione, con ascendenze di Miguel Angel e le sculture della Pietà che hanno guidato il suo lavoro, nel Centro di Ginnastica Ritmica di Alicante nel 1990 e nell'installazione per la Pietà di Rondanini nel Castello Sforzesco di Milano nel 1999. Miralles ha incorporato il cubismo di Picasso, abbandonando la prospettiva tradizionale per un approccio bidimensionale che si riflette nella sua progettazione. Con l'ispirazione derivata da Duchamp e dal costruttivismo russo di Lisitsky, ha creato il tetto del Centro di Ginnastica Ritmica di Alicante nel 1990. Dall'arte di Paul Klee, ha applicato l'astrazione e l'uso dei colori nei suoi progetti più recenti, come le case Borneo ad Amsterdam e il tetto di Santa Caterina. Ha trovato ispirazione in Matisse, per la sintesi delle macchie, e in Joan Miró per la *famiglia* di progetti chiamata "La nascita del mondo". Max Bill⁹ gli ha mostrato la matematica della geometria che ha applicato al concorso per il cimitero di Venezia nel 1998. Da Joseph Beuys¹⁰ ha imparato l'intersezione delle discipline artistiche e da Alberto Giacometti il valore del processo creativo. Con l'uso del collage, Miralles ha fuso queste influenze per creare

sate sull'utilizzo di limitazioni formali, letterarie o matematiche. Quenau è stato uno scrittore, poeta e drammaturgo francese.

9 E' stato un architetto, pittore, scultore, designer e grafico svizzero.

10 E' stato un pittore, scultore e performance artist tedesco. A lui si deve il concetto di scultura sociale.

un'architettura de-frammentata e multidimensionale. Per garantire che la sua architettura fosse autentica e solida, ha fondato il suo lavoro su basi architettoniche universali, senza evocazioni dirette. La sua metodologia riflette la ricerca di punti di contatto senza dipendere dalle spiegazioni analogiche formali della sua formazione. Egli stesso dichiara, descrivendo il suo approccio all'architettura:

“Quello che mi interessa è una specie di incorporazione, di integrazione infinita...”¹¹

Ed è proprio legato al tema del disegno e all'importanza che assume nel suo progettare, che scriverà la sua tesi di dottorato. In essa, riflette sull'uso dei quaderni di viaggio dei famosi viaggi di formazione prima della Rivoluzione francese, ponendo particolare enfasi sulla variante del viaggio legata all'apprendimento. Nel corso del tempo, egli riconosce il forte legame tra il viaggio, il movimento e la professione dell'architetto, definendoli come portatori di idee da un luogo all'altro.

Non sapere cosa si disegna o si pensa, né come si pensa, né come si disegna o si pensa. Invece ne siamo coinvolti. Il risultato delle linee che definiscono la barca ci riconcilia con quel pennino in acciaio bianco, molto flessibile. Le linee ci parlano dell'inconscio di ciò che viene disegnato. Quello, il foglio meravigliosamente bianco, perché su di esso non c'è nulla che sia stato disegnato, è la realtà vissuta. Scegliamo di vivere

11 Tratto dall'intervista realizzata per la rivista El Croquis, n.72, 1995.

con queste strane creature. Svelare i riferimenti elementari che esistono dietro il disegno significherebbe rovinarlo. Non deve essere fatto. Non è niente di grave. Non è un ricordo. Non è un'idea. Non è qualcosa che potrebbe svilupparsi. Non è un sogno. Non sono nuvole... In ogni caso è qualcosa che manteniamo. È qualcosa che riavviare, accompagna. Svelare i riferimenti elementari che esistono dietro il disegno significherebbe rovinarlo, come quello che c'è dentro la calligrafia è nascosto tra le piante, tra le onde... il fiume non è altro che una penna che scrive in tedesco con una calligrafia gotica.

Miralles si ispira ai disegni di Schinkel del gennaio 1800, prima del suo viaggio in Italia (partito nel maggio 1804). Sono disegni raccolti e pubblicati sotto il titolo di aforismi e appunti, pubblicati postumi. Nulla di quanto contenuto in quegli appunti apparirà più tardi nell'opera di Schinkel. Trasformerà la vista in panorama e la penna in tecnica. Indubbiamente qui troviamo ancora quelle forme che compaiono per la prima volta e le cui leggi nessuno chiederà. I tratti seguono forme sconosciute alle quali non si sovrappone alcun motivo noto. Le linee vanno oltre il tentativo di descrivere con precisione un profilo nell'eco di due linee quasi parallele, in una serie di movimenti che non rimandano a nulla e che, di conseguenza, non possono essere interpretati.

Il titolo stesso della tesi, *“Cose viste da sinistra a destra, senza occhiali”*,¹²

¹² La musica di Erik Satie e John Cage ha ispirato Miralles per il titolo della sua tesi riprendendolo da una Suite in tre movimenti, per violino e pianoforte, intitolata “Chosesvues

suggerisce un modo di lettura con un andamento a zig-zag tra testo e disegni, simulando il movimento di scorrimento tra parole e illustrazioni che hanno il solo scopo di spiegare il suo approccio alla visione e alla pratica architettonica attraverso i suoi stessi disegni. L'atto di annotare e disegnare diventa una modalità di pensiero e di apprendimento, nonché un modo per cristallizzare le idee su carta. La tesi, presentata nel 1987 presso l'Università ETSAB e supervisionata da Tomás Llorens, Albert Viaplana e Enric Steegman viene, da parte della giuria, composta da José Rafael Moneo Vallés (presidente), Félix De Azúa, Josep Muntañola-Thornberg, Juan Navarro Baldeweg e Josep Quetglas Riusech, reputata inizialmente insufficiente. Quest'ultimo disse: *“Accetto che la scrittura sia illeggibile (...) non si tratta che il testo sia mal scritto piuttosto che non si possa leggere perché non scritto. Non è stato fatto per essere letto”*.

La tesi inizialmente era costituita da due quaderni, nei quali l'autore faceva riferimento a vari scrittori e fumettisti, come Paolo Valéry, Vila Matas, Octavio Paz e William Blake, tra gli altri. Il suo intento era quello di sfruttare il disegno come modo di esprimere il pensiero attraverso la scrittura. Inoltre, l'autore voleva trasmettere l'idea che il testo scritto in forma calligrafica avesse anch'esso una natura di disegno. Le pagine avevano l'obiettivo di raccontare l'origine del concetto secondo il quale, il disegno, questo particolare modo di scrivere fosse quasi assimilabile a una forma di scrittura stessa, che emergesse dalla scrittura tradizionale

à droite et à gauche (sans lunettes)” invertendone l'ordine e introducendo diversi ritratti di Satie nella tesi stessa.

e si fondesse con essa.

L'autore cercava di raggiungere un disegno spontaneo e immediato, considerato una sorta di annotazione, attraverso il quale sarebbe stato possibile trovare soluzioni specifiche a problemi architettonici. Il secondo quaderno, che consisteva in 65 illustrazioni, era un riassunto visuale che cercava di chiarire ulteriormente i concetti espressi nel testo. Come anticipato, questa formula di presentazione della tesi non corrispondeva al format stabilito dall'istituzione e Miralles si vedette costretto a rivederlo e riscriverlo in maniera più formale e meno innovativa, anche se, secondo lo stesso architetto, perdeva l'intenzione originaria di oscillare tra i disegni. Questi, non potrebbero mai stare tra le pagine di un libro: sono fogli, solo che sono al tempo stesso realtà. Se poiché la maggior quantità di inchiostro solitamente accompagna l'inizio di una riga, nemmeno seguendo quella traccia si arriva da nessuna parte. Dobbiamo accettare che venga tracciato senza un obiettivo preciso, se non l'imitazione del proprio pensiero che è ancora quasi inesistente. Quelle linee sostituiscono quelle che non vogliamo tracciare. È un foglio bianco... Curiosamente possiamo avvolgerlo. Possiamo pensare, a partire da queste linee, a fantasie architettoniche in cui un sistema di visioni si trasforma in altri siste-

mi, dove una serie di piani si susseguono e si aprono verso l'infinito, uno dopo l'altro, e trascinano il nostro sguardo verso profondità sconosciute. E le scale, gradino dopo gradino, lo prolungano verso il cielo: in una cascata opposta, verso il basso...sono costruzioni complete di un pensiero.

«Una cosa sopra le altre, sovrapposte come nei pittori giapponesi» disse Miralles.

La tesi consegnata definitivamente, venne strutturata in tre parti: "Coralhipocrita", "Fuga a tientas" e "Fantasia muscular".

Il primo volume, intitolato "Coralhipocrita", contava 94 pagine in cui si alternavano testo e immagini. In questa sezione, l'autore sviluppava il suo argomento tramite un intreccio di testi e illustrazioni, esplorando il concetto di scrivere attraverso il disegno. Questo modo di scrivere quasi si fonde con l'atto stesso dello scrivere, nascendo dalla scrittura e fondendosi con essa. Questa idea derivava dalla scrittura spezzata che consentiva una lettura simultanea della pagina, creando una simultaneità dello sguardo su tutto il foglio. Questo approccio sostituiva la lettura

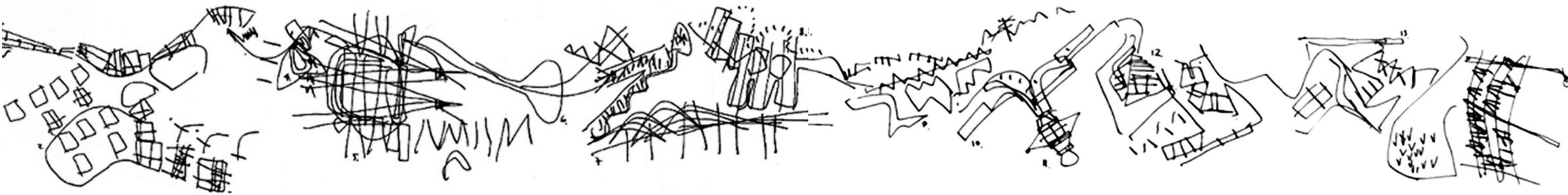


Fig. 3
Disegni di Enric Miralles,
la tesi di dottorato.



lineare tradizionale, dove occorre spostarsi da un capo all'altro della pagina per affrontare la parola simultanea.

Il secondo volume, chiamato " Fuga a tientas ", più ampio, contava 262 pagine. Questo secondo viaggio attraverso disegni, comprendeva lavori di Juvarra, Flaxman, Robert Adam, Friedrich Gilly e Piranesi. Tra questi, Piranesi rappresentava il carattere che Enrico secondo Moneo, sentiva più affine e tracciava un percorso che avrebbe infine condotto a Matisse. Trovava un modo di disegnare caratterizzato da linee sintetiche, prive di ombre e retorica. In contrapposizione, i disegni di Alexander Cozens e il paesaggio evocavano una nostalgia per catturare la natura attraverso i suoi contorni essenziali, creando una versione particolare della scena. Enrico annotava costantemente questi paesaggi nei suoi diari di viaggio.

Tale approccio, partendo dalla *scrittura*, si sviluppava principalmente attraverso il disegno e i testi che esploravano pensieri e azioni. I disegni dei viaggiatori selezionati del XVIII secolo erano fondamentali in questa trasformazione nel modo di intendere il pensiero attraverso l'immagine. Questi appunti raffiguravano osservazioni della realtà e pensieri di creazione, creando una forma di notazione che ricordava la scrittura automatica, dove la mano scorreva in modo ripetitivo e la forma emergeva quasi senza sforzo, lasciando che la mano agisse.

Nel foglio Miralles spiega ciò che ha scoperto: l'edificio deve essere una foresta. Enrico comincia scrivendo delle masse boschive che vede, della loro dimensione, della visione fugace che lasciano se visti dalla strada. Alcune righe illustrano queste impressioni. Non si aspetta che possano essere generatori di qualcosa di positivo o di emozionante. L'istinto è

Fig. 4
Carceri VII,
G.B.Piranesi, 1745.



Fig. 5
Paesaggio a Colliure,
Matisse. 1905.

un'altra cosa. Vuole manipolare questo paradiso prezioso e unitario finché non diventi realtà.

"Bisogna fare ciò che non è mai stato visto" ha detto Picabia.

Quando tutto dovrebbe essere possibile, si può pensare a una foresta-costruzione perché ci hanno insegnato che tutti sono tutto, perché lo abbiamo deciso come gesto di libertà. Ha fiducia che nella lunga strada che lo attende per materializzare i suoi sogni, questi non svaniranno. Se la bellezza è la gioia che un'opera umana suscita nella libertà, Enric inizia a lavorare dalla libertà. Enric Miralles riteneva che la funzione del disegno architettonico derivasse dal rapporto con il disegno che non si basa su nessuna idea. È un rapporto personale, di apprendimento innanzitutto, di sperimentazione, di comunicazione, di confusione con la scrittura. Raccontava che aveva iniziato a disegnare all'età di tredici anni quando entrò alla Escola d'Arts i Oficis de la Llotja, dove trascorrevva allegramente i pomeriggi disegnando classici calchi in gesso. Decise però di studiare architettura perché si divertiva molto quando disegnava osservando i progetti di Mario Ridolfi.¹³ La sua convinzione era che il disegno fosse assimilabile alla scrittura, che il disegno fosse la parola dell'architetto. Era un metodo di conoscenza. È il vero, non attraverso il disegno, ma attraverso l'osservazione dettagliata dei documenti

13 Architetto italiano (1904-1984) fu interessato alla "poetica delle piccole cose" e divenne simbolo di una architettura introspettiva e poco incline al cambiamento che invece attraversava gli Anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.

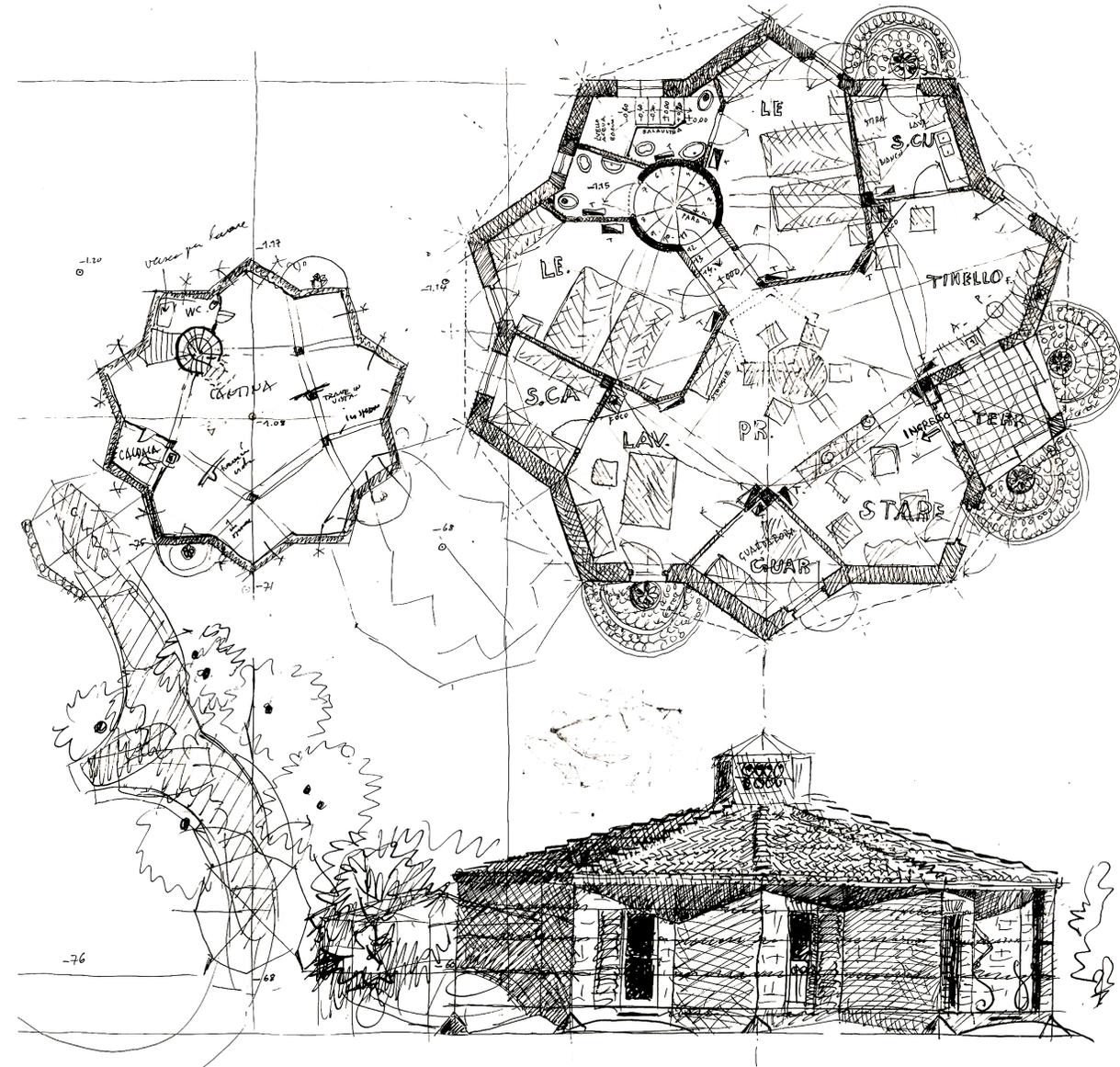


Fig. 6
Disegni per Casa Lina,
Mario Ridolfi, 1966.

che servono per pensare, costruire, comunicare, creare. È forse il modo migliore per iniziare a presentarsi. Sono documenti completi, personali. Commentano molte più cose - o cose diverse- rispetto alla costruzione stessa. La tesi non solo presentava un metodo, ma esprimeva un desiderio, rivelando l'intimo legame tra *"l'occhio e il caso"*, che scompariva sulla pagina, spostandosi dall'occorrenza alla macchia, all'atto di osservare. Il tracciato quasi automatico sulla carta diventava tangibile, e questa notazione diveniva il fondamento di ciò che veniva costruito, servendo come veicolo di trasmissione tra il mondo esterno e interno. Il terzo capitolo della tesi, denominato "Fantasia muscular", contava 52 pagine ed era una raccolta di suoi disegni. Prima di ciò, vi erano alcune vignette di Ramón Gómez de la Serna¹⁴ rappresentato come un eroe disegnato su sfondo bianco, seguite da testi esplicativi per le immagini che seguivano. Questa sezione costituiva una sorta di esemplificazione delle annotazioni fatte, continuando la tesi scritta precedentemente e portandola al livello di un disegno che poteva essere considerato architettura in sé.

Attraverso questo intento, Enric condivideva ciò che lo appassionava nel disegno e come lo considerasse parte integrante della sua architettura, da una prospettiva molto personale. Queste idee avrebbero dato origine allo stile che successivamente avrebbe sviluppato. Esprime il suo desiderio di condividere il suo metodo di procedere attraverso disegni

¹⁴ E' stato uno scrittore, giornalista, aforista, saggista, drammaturgo e biografo spagnolo, generalmente ascritto alla generazione del '14, altresì nota come Novecentismo, e considerato l'inventore del genere letterario conosciuto come greguería.

e testi che esplorano pensieri e azioni. Il suo approccio personale al disegno e all'architettura diventa evidente in questa tesi, fornendo le basi per lo sviluppo del suo stile architettonico futuro. La tesi è stata valutata con il massimo dei voti, essendo considerata una dichiarazione di principi e un'espressione del suo concetto di architettura. Anche con il completamento del lavoro, è chiara l'importanza dei disegni di viaggio nell'apprendimento dell'architetto e nell'evoluzione del modo di disegnare, pensare e creare architettura.

Durante un viaggio in India nel 1992, insieme a un gruppo di colleghi, esplorò l'architettura di Le Corbusier e Louis Kahn¹⁵ a Chandigarh e Ahmedabad. I viaggi in India non solo stimolarono i sensi, con odori e colori diversi, ma crearono in lui un'atmosfera tangibile, unica nel suo genere. Enric ripeterà in successive occasioni: "Si impara molto durante i viaggi". Miralles traduce direttamente questa esperienza paesaggistica in disegni architettonici, catturando l'essenza di luoghi e oggetti che si trasformeranno in diverse forme architettoniche nella sua carriera. I suoi disegni catturano non solo ciò che è visibile, ma anche ciò che potrebbe emergere nella sua mente come nuova realtà. Le fotografie da lui scattate afferrano una realtà differente da quella dei suoi disegni, creando così una doppia lettura e reinterpretazione. Questi disegni rappresentano atti di trasformazione verso una nuova realtà che Miralles identifica direttamente. Le forme e i contorni catturati nei suoi disegni diventano parte integrante della sua futura architettura. Si ritiene che i disegni dei suoi

¹⁵ E' stato un architetto statunitense, di origini ebraiche.

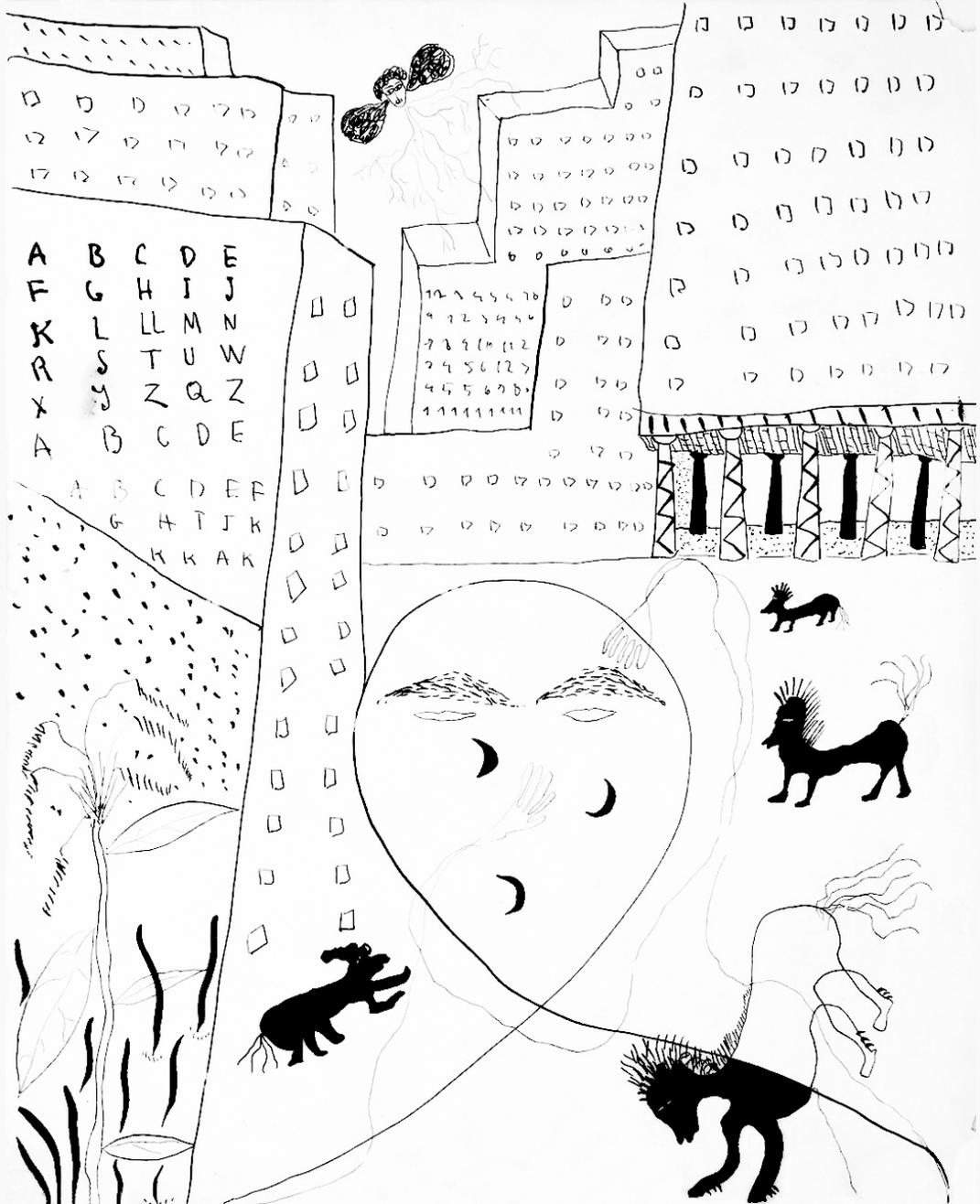
viaggi potrebbero aver influenzato le sue opere successive. Un tratto peculiare che le caratterizza è la sua inarrestabile volontà di abbracciare l'ambiente circostante e di fonderlo con l'essenza stessa della sua architettura. Questa particolare connotazione si manifesta chiaramente in progetti come il Cimitero di Sant Pere a Klippan, in Svezia.

“Sono attratto dalla potenziale capacità degli elementi di catturare una vasta gamma di condizioni materiali...” riflette Miralles, gettando luce sul suo profondo approccio all'architettura. Le selezioni dei materiali e l'armonica disposizione degli elementi testimoniano la sua profonda comprensione dell'ambiente naturale e del suo impatto sull'esperienza spaziale. Un apice nella sua carriera è indubbiamente il progetto del Parlamento della Catalogna, un'opera emblematica della sua abilità nel coniugare rispetto per la tradizione locale e sperimentazione formale. Questo edificio, con le sue masse scultoree e i molteplici intrecci di linee, dà voce all'identità catalana attraverso una forma contemporanea e intrinsecamente miralliana.

“Sento che questo aspetto è strettamente collegato alla convinzione profonda che i progetti non giungano mai a un punto di chiusura, ma si sviluppino attraverso successive fasi, spesso oltre il nostro diretto controllo...” riflette Miralles sulla mutevole natura in continua evoluzione delle sue creazioni.

La scomparsa prematura di Enric Miralles il 3 luglio 2000, all'età di 45 anni, ha interrotto bruscamente la sua carriera. *“È difficile pensare ad un muro senza pensare alla possibilità di un vuoto che riveli la profondità del muro stesso...”* afferma Miralles, evocando la sua prospettiva sull'ar-

chitettura unica e ineguagliabile. Tuttavia, il suo lascito persiste attraverso le sue opere, che continuano ad ispirare professionisti e studenti di architettura. La fusione tra natura e architettura, l'integrazione della tradizione con l'innovazione, insieme alla passione nell'esplorare forme e materiali, hanno lasciato un'impronta indelebile sulla disciplina architettonica e sottolineano l'importanza di affrontare l'architettura con una mente aperta e creativa.



1.1 evoluzione artistica

Negli anni '80, Enric Miralles si è immerso nella fase iniziale della sua carriera, influenzato da Albert Viaplana e Helio Piñón. Durante questo periodo, i suoi disegni illustrativi sono stati eseguiti principalmente in prospettiva, sfiorando l'astrazione e l'immaginario. Questi disegni riflettono chiaramente le disposizioni prospettiche delle incisioni di G. Battista Piranesi, oltre alla linea adottata da Henri Matisse nelle sue fasi finali e la sintesi concettuale di K. Friedrich Schinkel. Miralles ha esaminato in dettaglio i concetti fondamentali del disegno e della linea che lo affascina, evidenziando il ruolo di questi elementi nel dare forma all'architettura stessa. Attraverso la sua tesi di dottorato, basata sui fumettisti di viaggio del Settecento, ha sviluppato ulteriormente questi concetti. La sua enfasi sul disegno prospettico sottolinea l'idea che questi disegni siano una chiave per comprenderne l'architettura, non tanto per la precisione dei dettagli, quanto per la creazione degli spazi e la strutturazione dei volumi. In altre parole, il disegno di Miralles è intriso di intenzionalità.

Dopo la sua collaborazione con lo studio Piñón-Viaplana e l'avvio della sua partnership con Carme Pinós, Enric Miralles ha continuato ad adottare questo approccio al disegno e alla progettazione. Un esempio tangibile è il Centro Civico di Hostalets de Balenyà, realizzato nel 1986 o il progetto della piazza della Costituzione di Girona. In questo progetto, i disegni a mano erano caratterizzati dall'essenzialità, e le prospettive rappresentavano l'intero progetto con una minimalista quantità di linee, concentrando l'attenzione sull'essenza degli edifici. Nelle sue rappresentazioni, Miralles utilizza trasparenze per rivelare gli strati e i processi

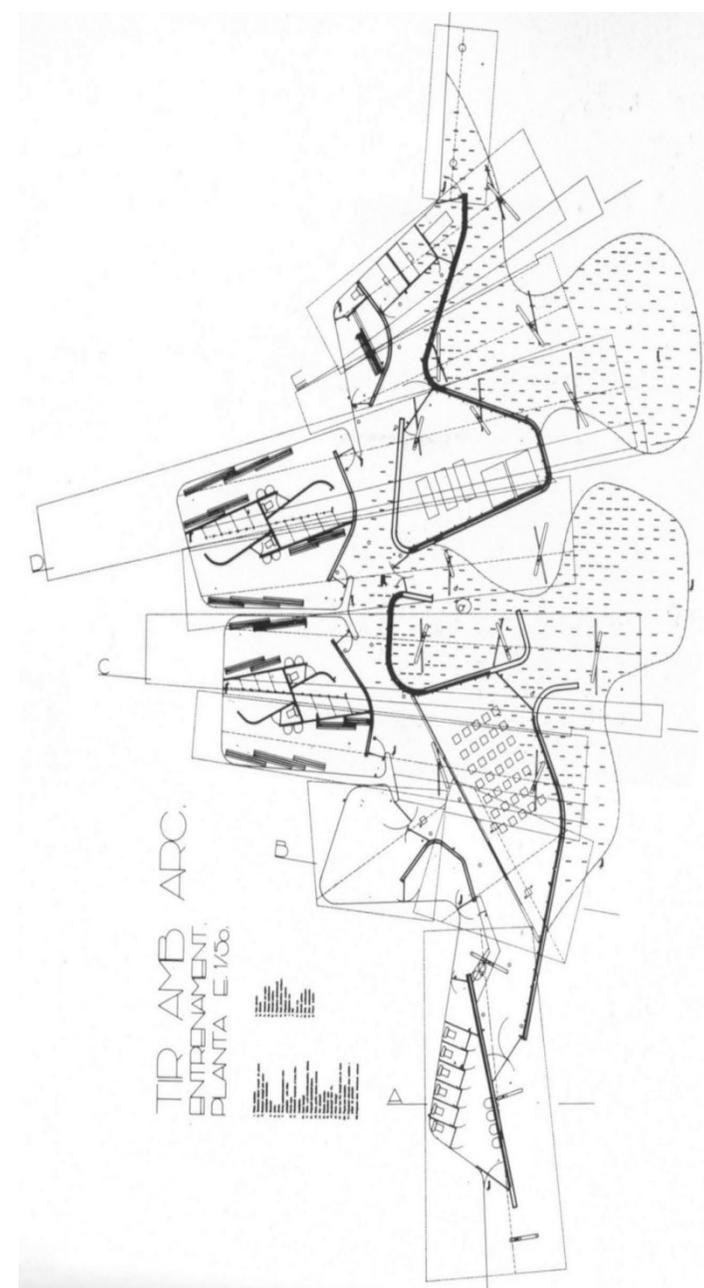
Fig. 7
Autoritratto,
Poeta a New York
F.M.Garcia 1936.

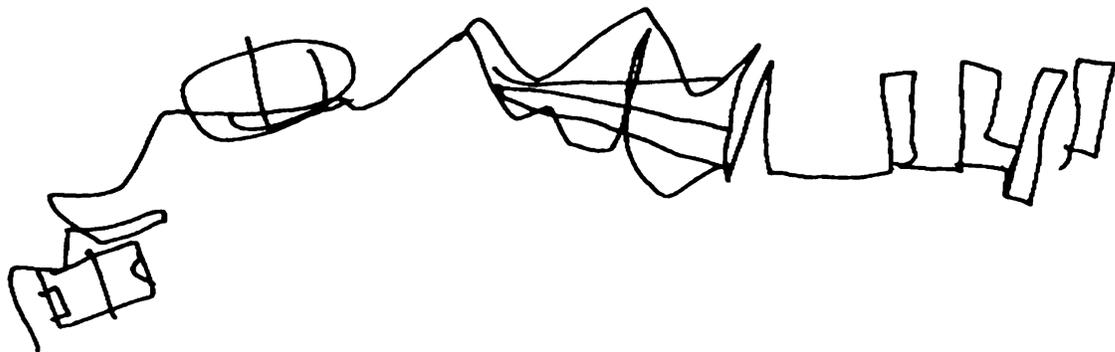
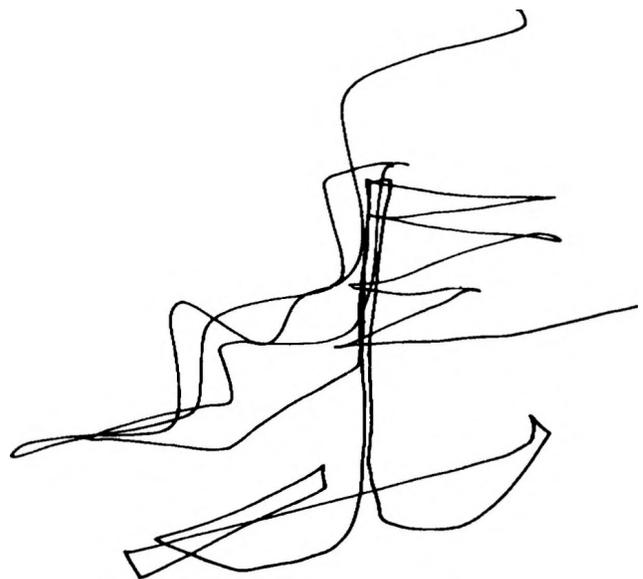
costruttivi, mostrando attenzione per l'evoluzione degli spazi interni, che prendono forma attraverso una successione di elementi che definiscono la prospettiva. Nonostante ciò, queste prospettive non sono semplici rappresentazioni bidimensionali; al contrario, i contorni si sfumano per enfatizzare l'importanza di ciò che è presente.

Una volta terminata la sua collaborazione con Carme Pinós e, soprattutto, dopo aver intrapreso la sua carriera da solista intorno al 1989, Enric Miralles ha continuato a sottolineare l'importanza dei disegni in pianta, conferendogli la stessa rilevanza delle rappresentazioni prospettiche e tridimensionali. Nel progetto del Cimitero di Igualada, ad esempio, emergono prospettive spaziali, come quelle della *cappella sepolta*. Queste prospettive, sebbene non siano basate su paesaggi esistenti come nei disegni dei viaggiatori, rappresentano piuttosto nuove idee architettoniche che prendono vita attraverso i suoi disegni. Inoltre, il ruolo delle piante disegnate manualmente ha assunto un'importanza paritaria rispetto alle rappresentazioni tridimensionali. Questi disegni, sempre astratti e schematici, ma caratterizzati da purezza e tratti concisi, hanno contribuito alla sua visione architettonica complessiva. Verso la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, Enric Miralles fu profondamente influenzato dalle concezioni di spazio ridotto presenti nei disegni piani di Federico García Lorca.¹⁶ In quel periodo, cominciò ad abbracciare l'astrazione dello

¹⁶ Federico García Lorca, poeta di squisita sensibilità plastica, coltivò l'arte del disegno con grande semplicità e usando una varietà di mezzi tecnici, ma con la stessa capacità di raffinata invenzione e di ricerca del concreto che rende grande la sua poesia.

Fig. 8
disegno della pianta
dell'Impianto olimpico
di Tiro con l'arco, Bar-
cellona, 1991
E. Miralles e C. Pinós.





spazio ridotto attraverso i disegni a pianta, mettendo in discussione l'approccio prospettico tradizionale in favore di una nuova enfasi sui disegni di piante. Questa trasformazione fu guidata non solo da García Lorca, ma anche dalla visione di Mario Ridolfi nei suoi disegni di composizioni di piante, nonché dall'estetica dei disegni piatti di Paul Klee, in particolare la sua serie di disegni degli angeli. Enric Miralles aveva l'abitudine di lavorare ispirandosi a libri che teneva vicino a sé, sfogliandoli sia per farsi guidare che per condividere il processo creativo con gli artisti che amava. Paul Klee era uno di questi artisti ispiratori, e si può individuare una connessione tra i suoi disegni di angeli e il lavoro di Miralles, soprattutto nei disegni delle piante di vari siti architettonici.

Questo nuovo orientamento verso il disegno delle piante si rifletteva chiaramente nel progetto dell'impianto olimpionico di Tiro con l'Arco a Barcellona (1990-1992). In esso, le prospettive tradizionali vengono abbandonate a favore di una rappresentazione quasi esclusivamente basata sui disegni in pianta. Miralles sembrava desiderare dall'astrarsi completamente dalla struttura del lotto e concentrarsi unicamente sulla progettazione del suo lavoro. Osservando i disegni di Miralles, emerge un senso di profonda riflessione e pianificazione. Le prospettive sembrano essere l'emanazione diretta dei suoi pensieri architettonici, caratterizzate da tratti chiari e precisi che lasciano pochi dubbi sulle sue intenzioni. Questi disegni avevano il ruolo di comunicare chiaramente il suo pensiero agli altri, rappresentando una forma di linguaggio visivo per spiegare il suo processo creativo.

Nella trasformazione artistica, alla fine degli anni '80 e all'inizio dei '90,

Fig. 9
Schizzi per il Centro
di Ginnastica Ritmica,
Alicante,
E. Miralles, 1993.

emerse una nuova direzione, la terza. Ispirato dalla scrittura automatica di André Bretón, abbracciò il disegno libero come un'alternativa alla sua pratica precedente. La sua mano non disegnava alla cieca, ma piuttosto lasciava fluire liberamente la penna, separando la mente dai preconcetti architettonici e permettendo una connessione più diretta tra la creatività e la carta. Questo approccio si tradusse in disegni più spontanei, fluidi e meno definiti nei primi tratti.

Enric intraprese questa sfida con l'obiettivo di trascendere i vincoli mentali, trovando nell'atto del disegno un riflesso delle cose. A volte guidato dal suo pensiero progettuale, altre volte da un impulso quasi spontaneo, cercava di rintracciare l'origine delle cose attraverso i tratti delle sue mani. Questa nuova pratica si rifletté nel suo lavoro, ad esempio nel progetto del Centro di Ginnastica Ritmica di Alicante nel 1993. Qui, il disegno a pianta guadagnò risonanza come forma astratta strettamente legata al processo creativo. Nel tentativo di catturare la profondità del suo approccio, trovò ispirazione nei metodi di Alberto Giacometti che influenzò la sua prospettiva sul processo artistico. Una citazione dello stesso Miralles rispecchia il suo desiderio di cogliere ciò che appare:

“È l'iterazione nelle sue linee quasi intuitive che lo porta a quel risultato che non si cerca in modo imperioso ma, piuttosto, si trova nell'evoluzione delle linee sulla carta.”

L'arrivo della collega Benedetta Tagliabue nel 1993 portò una nuova evoluzione nella carriera di Enric. Questa collaborazione diede vita allo studio Miralles-Tagliabue, EMBT. Un esempio di questa nuova fase espressiva fu il progetto di intervento nel Municipio di Utrecht. Qui i dise-

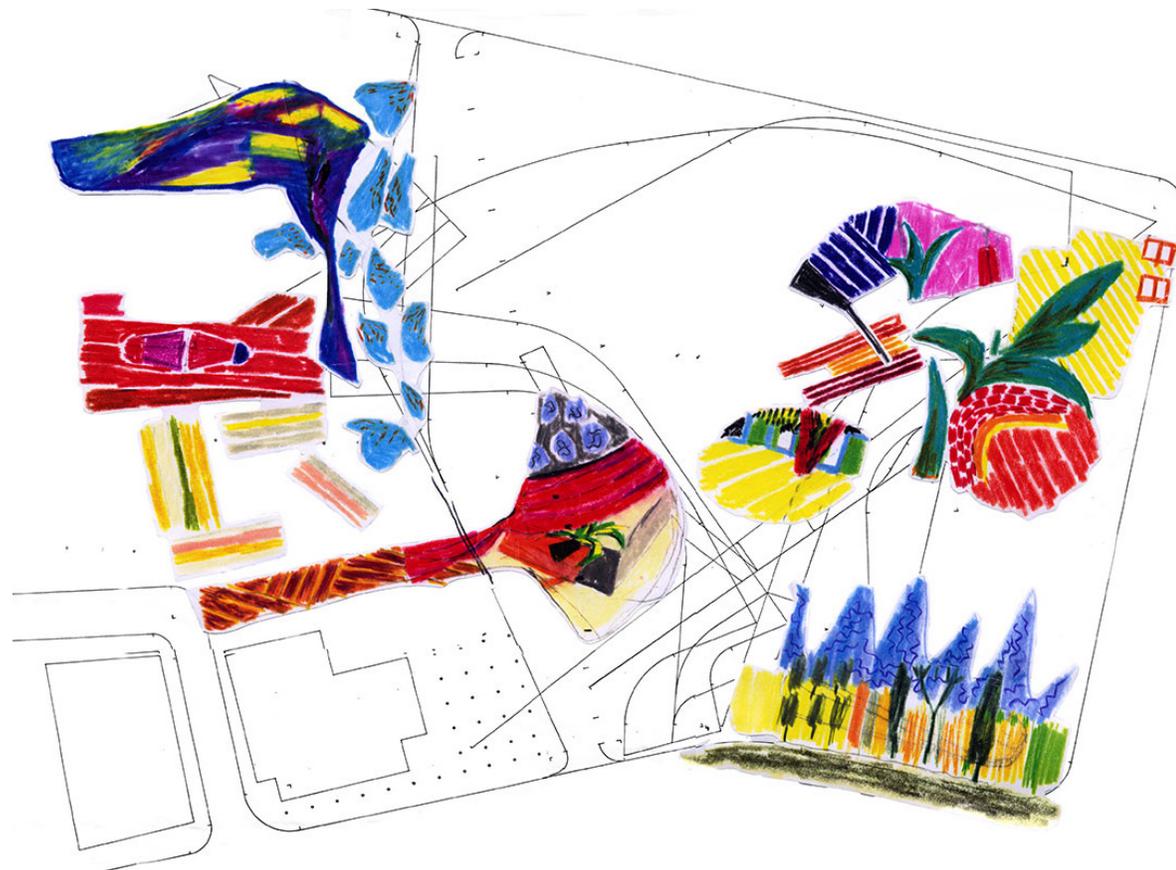
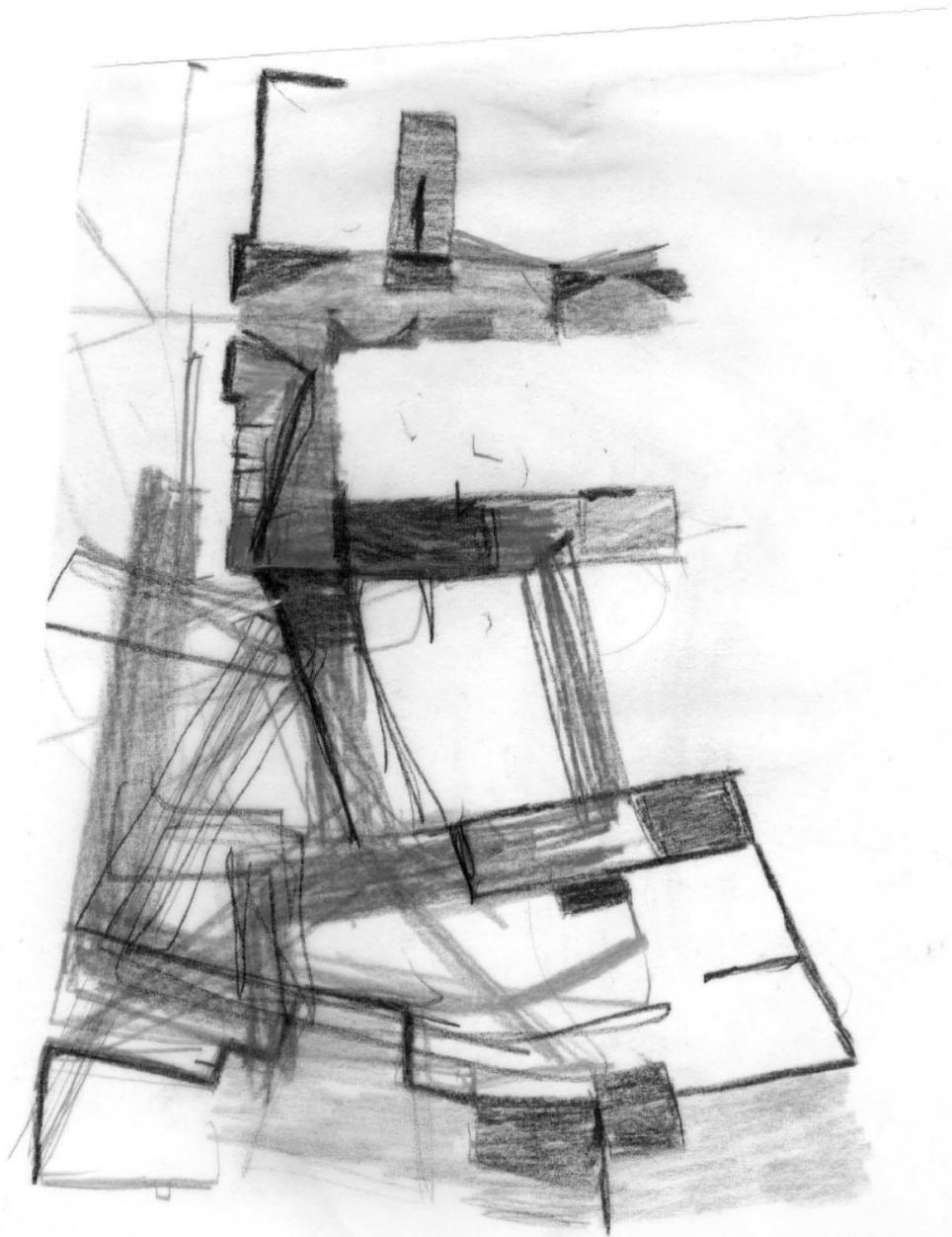


Fig. 10
Collage e disegno per
el Parc dels Colors, Mol-
let del Vallès, Barcelo-
na
E. Miralles.



gni esibirono un'intensità che derivava dalla ripetizione e dal dettaglio, riflettendo il processo di stratificazione concettuale che caratterizzava il progetto stesso.

Le linee disegnate da Enric sembravano cercare un'esistenza autonoma, così come nella fase iniziale del suo percorso. Proprio come cercava di catturare l'essenza attraverso l'arte, ora sembrava cercare di rivelare l'identità delle linee stesse, trasformandole in spazi e elementi architettonici, tanto vitali quanto le strutture stesse che avrebbero dato forma alle città e agli edifici.

Nella fase successiva del suo percorso artistico, Miralles attraversò una quarta tappa di evoluzione che vide l'influenza di riferimenti artistici diversi, con David Hockney¹⁷ in primo piano. Questo artista aprì nuovi orizzonti al concetto di colore come parte ineludibile dell'espressione creativa. Affrontando questa sfida con audacia, Miralles combinò, nei suoi disegni, l'uso di matite colorate con la tradizionale matita di grafite, scoprendo così un nuovo veicolo per affrontare le sfide progettuali. Questa commistione tra linee e colori arricchì di espressività i suoi lavori, trasformandoli in uno strumento attraverso cui l'architetto poteva plasmare e concepire le sue opere. Questa nuova fase di esplorazione cromatica conferì una maggiore profondità all'espressione di Miralles, aprendo la strada a un approccio innovativo nel modo di concepire l'architettura. Tale trasformazione non cancellò il suo passato fatto di prospettive sin-

17 E' un pittore, disegnatore, incisore, fotografo e scenografo britannico.

Fig. 11
Disegno per il Municipio
de Utrecht, Paesi Bassi
E. Miralles, 2000.

tetiche e linee nette, bensì ne arricchì lo stile con una nuova profondità e intensità. Nei disegni per il Municipio di Utrecht del 1997, possiamo cogliere chiaramente questa evoluzione. In quest'opera, adottò un approccio che potrebbe essere definito "disegnare per progettare e pensare", trasformando il processo creativo in una modalità di interpretare l'architettura stessa.

Riflessi di questo nuovo approccio emergono dai disegni del Municipio di Utrecht. Ogni tratto approssimativo costituiva un passo verso la soluzione di problemi specifici dell'architettura. Questo si tradusse in disegni intrisi di espressività, caratterizzati da un susseguirsi di linee che sovrapponevano informazioni sulla pianta. La sovrapposizione di concetti e geometrie divenne una via per modellare lo spazio architettonico, fondendo informazioni in un intricato insieme senza dipendere solamente dalla connessione diretta tra forma e funzione. La pianta stessa si trasformò in un paesaggio di strati e sovrapposizioni, ciascun tratto contribuendo a creare un tessuto di significati architettonici.

Le sezioni di progetto non sono la risultante di una concezione iniziale, bensì emergono dalla convergenza dei diversi livelli dell'edificio, sviluppati su una prospettiva piatta. Esse sono il risultato tangibile dell'operazione di sezionare uno spazio specifico, piuttosto che essere definite a priori. L'idea di spazio non è vincolata da una struttura tridimensionale, ma è scolpita dal flusso spaziale che scorre sulla pianta. Le sezioni, pertanto, assumono un ruolo eminentemente pratico e costruttivo. Questi piani si presentano come un intreccio di geometrie frammentate e spostate, un riflesso dell'impulso di decostruire e poi ricostruire, dando

vita a un fluire di visioni spaziali in sequenza. Questa metodologia di progettazione, radicata nella concatenazione di visioni spaziali nel tempo, diviene un segno distintivo, riconoscibile e intrinseco del lavoro di Enric Miralles.

Parallelamente a questi sforzi manuali, egli confezionava i piani necessari per il progetto esecutivo. Anche questi disegni erano frutto del suo tocco artigianale e tracciavano il percorso delle informazioni sulla pianta. Questo si trasformava in composizioni a piani densi di dettagli e sfumature. L'approccio di base di Miralles per la maggior parte delle planimetrie era una linea uniforme, con ogni tratto che portava lo stesso peso e intensità. Questa visione grafica si ispirava a pittori come Paul Klee e architetti come Alvar Aalto. Enric ha menzionato la sua iniziazione nel mondo del disegno, riferendosi all'influenza dei piani di Mario Ridolfi in un'intervista del 1995. Sebbene all'inizio appaia che il tratto distintivo e vivace di questi disegni possa rendere la comprensione difficile, a uno sguardo più attento rivela la ricchezza di progetto nascosta tra le linee.

Questi disegni, che a tratti sembrano semplici linee, ritmi e ombre, rivelano in realtà un carattere di trasparenza. Ciascun segno può trasmettere una trave, una penetrazione nel muro o un'indicazione di ciò che si cela dietro. L'intreccio tra gli elementi in primo piano e quelli nelle sezioni più remote dà vita a ritmi di forma che arricchiscono ulteriormente la profondità dell'opera.

Incarnano la sua essenza e il suo approccio distintivo. Attraverso questo linguaggio visivo unico, Enric Miralles cerca di esprimere il suo pensiero in ogni tratto, condividendo il suo modo autentico di concepire e comu-



nicare. I disegni non rappresentano solo uno strumento di comprensione, ma anche un veicolo per esplorare dettagli nascosti nei documenti che guidano il processo progettuale, la costruzione e la comunicazione. Queste elaborazioni personali non soltanto riflettono l'aspetto costruttivo, ma svelano anche strati di significato che vanno oltre la mera realizzazione.

Come evidenziato anche nella sua tesi, le composizioni di Enric Miralles non sono estranee all'uso del testo, poiché per lui il disegno e la scrittura erano quasi sinonimi: *Disegnare*, dichiarava,

“è come mettere su carta un pensiero o scrivere quel pensiero”.

I suoi taccuini e le planimetrie erano intrisi di illustrazioni e annotazioni scritte, coesistenti con uguale valore sia come informazioni che a livello estetico. Questa sinergia si manifesta nelle composizioni delle piante, dove testo e disegno si intersecano, si completano: la linea del disegno si fonde con le parole e viceversa. Il testo diventa la linea di un disegno, convertita in scrittura. I confini tra queste sfere si sfumano, quasi a diventare una cosa sola. Questo concetto trova evidenza nelle composizioni del progetto della biblioteca Palafolls a Barcellona del 1997. Era naturale che scegliesse un carattere tipografico unico e personale; Enric aveva il proposito di trasformare i piani architettonici burocratici degli anni '80 in un'architettura che non solo costruisse edifici, ma li animasse di emozione. I disegni e le composizioni delle piante dovevano essere essi stessi architettura, capaci di emozionare, non solo di rappresentare dati. Ha disegnato, ridisegnato e continuato a disegnare, sfruttando ogni possibile tecnica. Questo è stato il suo metodo per aprire strade, fare il primo

Fig. 12
Padiglione Finlandese,
Expo 1939 New York,
Alvar Aalto.



passo e poi i successivi, guidando la realtà dei suoi progetti attraverso il frenetico ritmo dei suoi disegni.

Nel corso della sua carriera, i disegni di Enric Miralles si sono evoluti e hanno delineato le diverse fasi del suo percorso professionale. Da disegni sintetici monocromatici e linee pulite in prospettiva delle prime fasi, come nel progetto del cimitero di Matched nel 1989 o nel piano del padiglione di ginnastica ritmica ad Alicante nel 1991, si è passati a disegni in pianta colorati ed espressivi, caratterizzati da molteplici linee di approssimazione nelle fasi successive. Questo stile si manifesta chiaramente in progetti come il Municipio di Utrecht nel 1997, la biblioteca Palafolls nel 1997 o il Parlamento di Edimburgo nel 1998. Simultaneamente a questi disegni manuali, elaborava i piani destinati al progetto esecutivo, anch'essi creati a mano. In quest'ambito, il suo rapporto con le linee e il testo era fortemente influenzato dalla sua tecnica di disegno. Le composizioni planimetriche dei suoi progetti non rappresentano una mera somma di dati, bensì una sovrapposizione di informazioni. Questi strati comprendono ricerche sulla storia del luogo, condizioni geografiche, il programma e i suoi riferimenti. Dopo essere stati manipolati attraverso un processo creativo che coinvolge giustapposizioni, traduzioni, distruzioni e ricomposizioni, emergono disegni compositi in pianta che costituiscono l'essenza stessa del progetto. Sebbene le composizioni delle piante di Enric Miralles possano apparire enigmatiche a prima vista, uno sguardo attento rivelerebbe che contengono tutte le informazioni cruciali del progetto. Queste piante non sono semplici rappresentazioni dell'architettura, bensì, almeno concettualmente, costituiscono essa stessa architettura.

Fig. 13
Disegno per la Biblioteca di Palafolls, Spagna,
Enric Miralles.

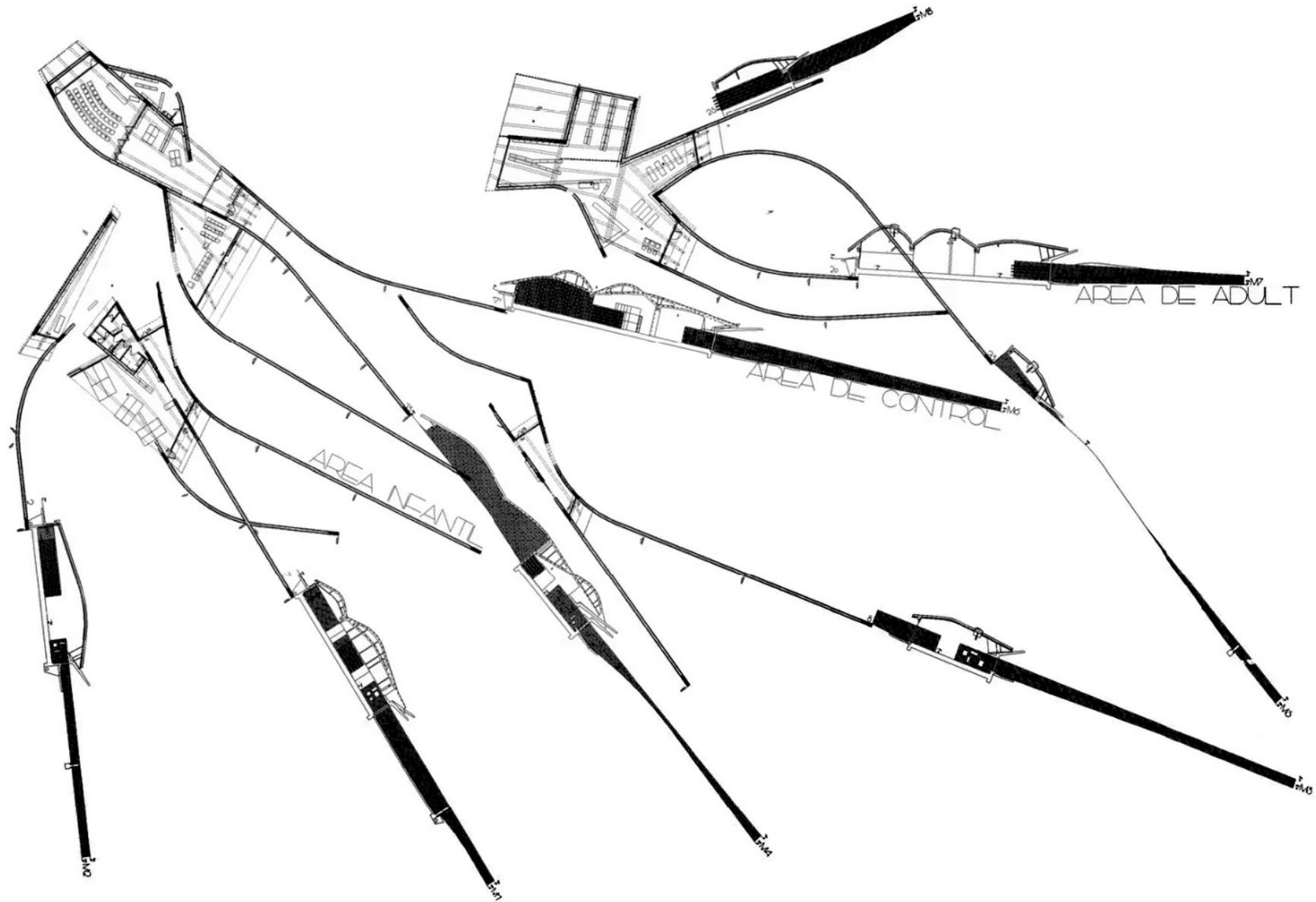


Fig. 14
Plante e sezioni della
Biblioteca di Palafolls,
Enric Miralles.

1.2 Luogo e tempo

“Una buona parte del lavoro si genera per sovrapposizione, per ripetizione. Ogni disegno che faccio lo ripeto trenta volte, ed i miei collaboratori altrettanto. Credo che la ripetizione sia finalizzata a trovare la struttura precisa delle condizioni fisiche del luogo, la scala, le dimensioni...”

Il concetto di ripetizione, che sarà uno dei punti chiavi della ideologia di Miralles, viene elaborato dopo aver letto il testo di James Lord, appassionato scrittore d'arte americano, amico di Alberto Giacometti che nel Settembre 1964 si trova a Parigi e viene invitato dallo stesso Giacometti a posare per un paio d'ore. Le sedute si estendono per diciotto pomeriggi, durante i quali Giacometti parla, agisce e si esprime con ansia e disperazione. Lord registra le conversazioni ogni sera dopo le sedute. Durante ogni sessione di posa, il ritratto prende forma, ma viene cancellato sotto il pennello il giorno successivo. Lord decide di fotografare il ritratto prima di ogni seduta. Il libro contiene quindi diciotto conversazioni e diciotto ritratti, fermati dalla fotografia ma scomparsi dalla tela, proprio come le parole di Giacometti sarebbero svanite se Lord non le avesse documentate.

“Dopo la prima posa, quando ho capito che il ritratto sarebbe esistito in più di uno stato, ho pensato che sarebbe stato interessante fotografare tutte le sue metamorfosi e le note. Così ogni pomeriggio portavo in studio la mia vecchia macchina fotografica e, prima di iniziare a lavorare, fotografavo il quadro nel cortile. Giacometti osservava questa attività con apparente indifferenza. Un giorno disse: non vale la pena fotografare quel quadro tutti i giorni.”

Ogni tappa di questo processo non rappresenta semplicemente un momento isolato, bensì costituisce un lavoro distinto in sé, una sorta di ripetizione che si sviluppa sempre nello stesso contesto, creando un iter affascinante di creazione artistica. Mentre James Lord narra le diciotto sessioni che coinvolgono il dipinto del ritratto, emergono evidenti parallelismi con la tipica progressione nel processo artistico, passando da momenti di incertezza e frustrazione a momenti di rilassamento e addirittura paura di non poter portare a termine l'opera. Nonostante queste oscillazioni, un aspetto affascinante risiede nell'evoluzione fisica del volto sulla tela, un lavoro che costantemente sembra rinnegare quanto fatto in precedenza.

Fin dalla prima seduta, Alberto Giacometti si dimostra ossessionato dall'idea di stabilire la distanza perfetta tra lui e il suo soggetto. Attraverso approfondite conversazioni con Lord, decidono di marcare sul terreno le rispettive posizioni. Questi pensieri sul processo artistico si riflettono in modo inaspettato nelle successive sessioni. La seconda, per esempio, potrebbe essere riassunta con una singola parola: “impossibile”. Tuttavia, già alla terza seduta, emerge un metodo, una sorta di “fenomenale” processo in cui l'immagine sorge e svanisce in modo vertiginoso. La condivisione quotidiana e l'intimità tra Giacometti e Lord diventano sempre più naturali, tanto che i loro colloqui sembrano scontati. Tuttavia, le domande di Lord sul biglietto di ritorno suscitano preoccupazioni circa la conclusione dell'opera.

Eppure, nella sesta seduta, emerge un paradosso intrigante: la testa di Lord, ritratta e con la quale lui stesso inizia a identificarsi, assomiglia

incredibilmente a quella di Diego Giacometti, fratello di Alberto. Questa scoperta svela l'implicazione di Alberto nel dipingere una testa che ha ripetutamente ritratto, tanto da conoscerla profondamente. L'artista afferma che sia necessario cancellare tutto e di dover ricominciare da capo. In questa fase, l'intera relazione tra il modello e il dipinto si confonde, evidenziando come l'atto di dipingere sulla tela sia equivalente a dipingere direttamente sul volto di Lord. Qui, il ritratto diventa una testimonianza dell'intimità straordinaria che può svilupparsi tra artista e soggetto, un processo che, con il tempo, conduce alla dissoluzione dell'opera stessa, dove la linea tra dipinto e realtà si confonde. Dopo la sesta sessione, il lavoro si consolida attraverso la ripetizione degli elementi noti, dando all'opera una base stabile. Da qui inizia un'indagine più profonda del processo artistico. La volontà di lavorare in modo più serio e senza aggiungere inutili dialoghi, emerge nel settimo giorno. Arriverà alla fine di questa seduta la sensazione di poter completare l'opera. Guardando il dipinto, Lord rileva con soddisfazione che, nonostante la massa di linee nere che copre il volto, ora queste linee sono dotate di precisione e solidità.

Una svolta interessante avviene quando Giacometti inizia a preferire l'oscurità per lavorare. Nonostante la luce pomeridiana scompaia gradualmente, la concentrazione di Giacometti e la sua creatività rimangono invariate. Questo ambiente buio contribuisce a definire le successive sessioni di ritratto, dando vita all'ottava seduta. Le sessioni successive portano ulteriori riflessioni sulla tecnica e sul significato del processo artistico tanto che l'artista esprime la sua insoddisfazione per l'imprecisione.

L'approccio "do/undo"¹⁸ diventa parte integrante del suo metodo, così come la necessità del rischio nell'arte. Mentre il quadro prende forma, emergono nuove idee sulla natura dell'opera stessa perché egli lavora senza idee preconcepite e senza sapere in anticipo come la tela diventerà. Il volto ritorna nel buio sulla tela, dando l'opportunità a Giacometti di lavorare con il suo colore preferito: il nero.

Lord stabilisce una data di conclusione, consolidando così il progresso. Eppure, la conversazione continua e si mescola con il ritratto di Annette, insieme ad altri lavori come i piccoli busti e le litografie. Nella quattordicesima sessione, emerge un'interessante riflessione sulla natura dell'opera stessa: essa non appare un'opera astratta. Tuttavia, nonostante i quindici momenti di rimpianto per non essere riuscito a catturare completamente il modello, il lavoro deve procedere. La sedicesima sessione segna una fase in cui l'opera diventa nuovamente oscura, solo per riapparire successivamente. All'uscita dal laboratorio, alla fine della diciassettesima sessione, Alberto Giacometti sperimenta una sensazione nuova: qualcosa dentro di lui si è aperto. Questa scoperta lo spinge ad approfondire come la tela inizi a funzionare, attraverso una ripetizione che potrebbe sembrare senza senso ma che rivela l'essenza di ciò che si vede. La visione stessa viene ignorata, mentre il ritratto inizia a perdere importanza. L'attenzione si sposta solo su ciò che appare nuovamente nell'opera.

La diciottesima seduta si apre con l'uso attento dei migliori pennelli di

18

Annullare, dissolvere



Alberto e una vernice grigiastra e bianca, focalizzandosi principalmente sulla testa. Questa sessione continua a riflettere l'idea di ripetizione, ma questa volta l'attenzione si concentra sul "come" invece che sul "cosa". Il quadro viene rifatto, sovrapponendo le azioni e analizzando ogni dettaglio attraverso un intricato processo: fare e rifare esattamente come fosse il primo giorno e le azioni si ripetono per poi nel ripetersi trovare una nuova essenza. La ricerca del significato in questa fase non risiede tanto nel risultato finale, ma piuttosto nel processo stesso del lavoro. I momenti attraversati, ripetuti e analizzati uno sopra l'altro, compongono un'esperienza unica, in cui la tecnica necessaria è riconosciuta come un elemento indipendente e gli strumenti diventano essenziali per catturare la visione dell'artista.

Questo processo di ripetizione è ciò che definisce la successione di stati diversi nello stesso dipinto, un'esperienza che si fissa nel tempo e che rivela una costante insistenza sugli stessi movimenti della mano. Nonostante l'apparente immobilità del soggetto, l'intimità tra l'artista e il modello cresce costantemente, al punto che i due si confondono con la stessa pittura. Solo alla fine, quando tutto sembra arrivare al suo culmine, emerge una nuova opportunità, un imprevisto che il processo di ripetizione ha portato alla luce. Questa apertura segna l'inizio di un nuovo lavoro, in cui la ripetizione diventa il fondamento del nuovo inizio.

In definitiva, il ritratto non è solo l'immagine finale, ma piuttosto un frammento di tempo catturato sulla tela. È un luogo in cui l'intensità del lavoro è depositata, mentre il significato si sviluppa attraverso il processo stesso. Questa riflessione sul metodo di Giacometti trova una risonanza

Fig. 15
Ritratto di James Lord,
Parigi,
Alberto Giacometti, 1964

nei progetti di Miralles, specialmente in quelli in cui il disegno approssimativo e vago svolge un ruolo cruciale. Nel corso del processo creativo, all'inizio del lavoro, emergono fattori chiave che conducono a un risultato incerto. Questi fattori danno origine a varianti e opportunità che si dispiegano nel percorso e sarà il discernimento dell'architetto a tracciare la via da seguire, eliminando le direzioni che non si adattano.

Nell'ambito architettonico, la vera sfida sta nell'identificare cosa escludere da ogni progetto, prima ancora di individuare cosa inserire. È proprio nel definire ciò che si desidera realizzare che le idee si materializzano. È la variazione delle opzioni a "plasmare il progetto". Enric aveva una convinzione salda: l'ispirazione non scende dal cielo né sboccia all'improvviso. Piuttosto, è il lavoro stesso a generare sensazioni e a indirizzare le idee verso una forma definitiva. La sinergia tra il processo di lavoro e l'ispirazione fa sì che le informazioni elaborate prendano forma. Questo è in linea con il detto di Picasso:

"L'ispirazione esiste, ma devi trovarla mentre sei al lavoro"¹⁹.

Questa affermazione trova eco anche in questo contesto. Come abbiamo osservato, i primi passi del processo creativo ruotano attorno a fattori chiave legati all'ambiente circostante e alla struttura stessa dell'edificio: il programma, gli utilizzi, le aree, e così via. Enric si discosta dalla ten-

¹⁹ È una delle frasi di Pablo Picasso che più spesso viene citata. Con questa massima trova soluzione a un vecchio dibattito sull'esistenza o meno della musa. Se il lavoro artistico si basi sull'ispirazione o no.

denza di partire dalla funzione per generare idee, preferendo invece un dialogo tra tutti i fattori determinanti. Questo metodo permette di creare un punto di partenza più ampio e includente rispetto a una visione limitata alla funzione.

"Personalmente, sono dell'opinione che l'atto di costruire non debba essere guidato esclusivamente dalla funzione di un edificio. Preferisco adottare il termine "programma" anziché "funzione". Il concetto di "programma" rappresenta una base da cui partire, permettendo al pensiero di esplorare diverse direzioni in modo tangibile."

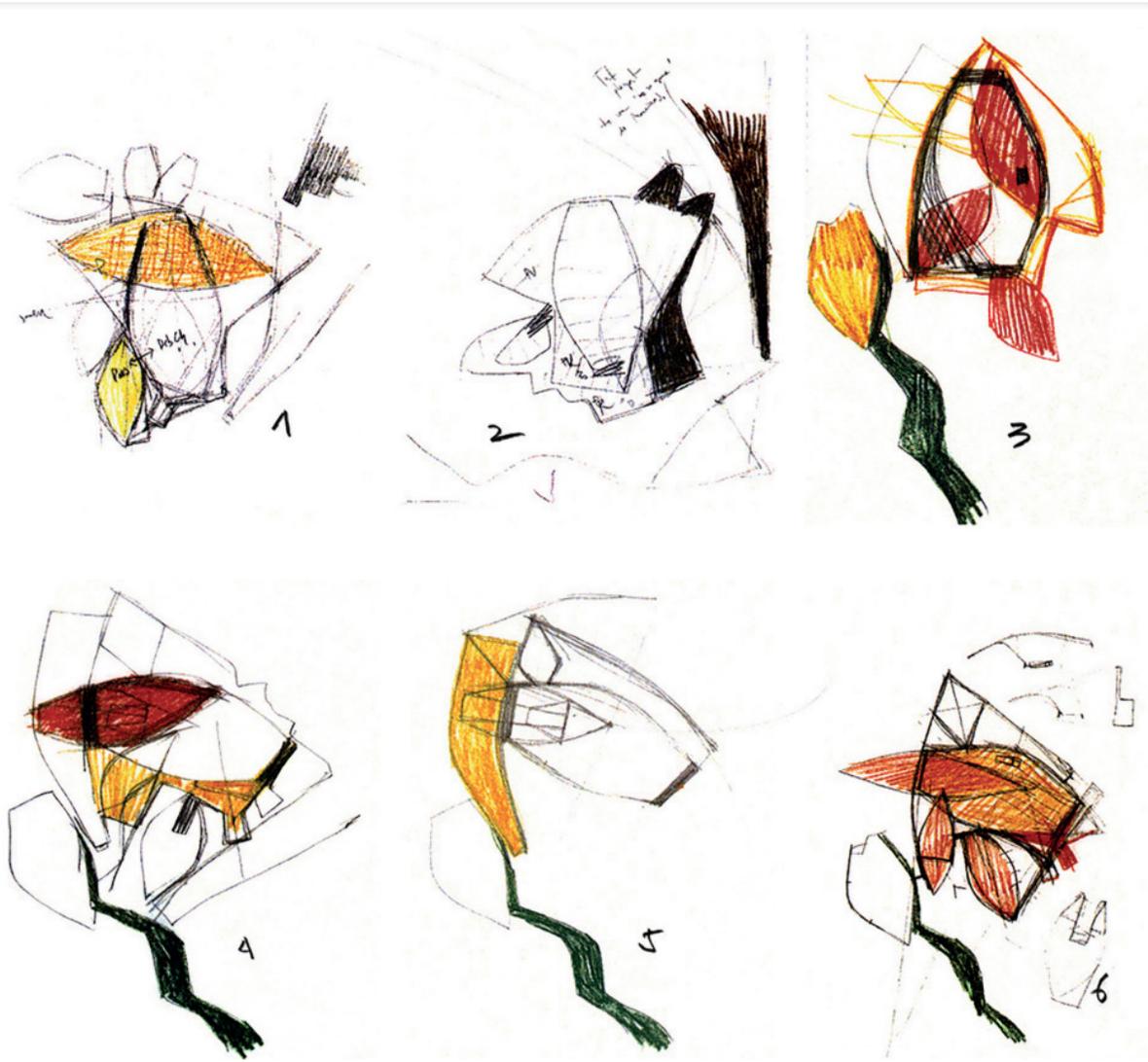
L'approccio di Miralles consisteva nel liberarsi da archetipi preconfezionati, spesso derivati da convenzioni standardizzate. Questo implicava superare le limitazioni di pensiero che presupponevano, ad esempio, che una casa dovesse obbligatoriamente presentare un tetto a due falde, una finestra e una porta sulla facciata principale. Invece, egli si immergeva nel processo di esplorazione, accettando di buon grado i segnali che emergono fin dalla fase iniziale di raccolta dati. L'architetto era attento a catturare quei segnali che avrebbero poi ispirato soluzioni per le sfide poste. L'avvio di un progetto trova la sua radice nelle condizioni e nel contesto che lo circondano, che si tratti di un luogo con specifiche caratteristiche fisiche, un edificio storico da riqualificare o un ambito da plasmare ex novo. Questo luogo funge da fulcro di precisione, un punto di ancoraggio cruciale su cui si concentra l'attenzione, un punto fermo da cui non ci si discosta facilmente. L'opera di Enric Miralles segue un filo conduttore, un tessuto che connette ogni progetto all'altro, in un continuum creativo che mira a formare un discorso senza inizio né fine. L'ele-

mento centrale che conferisce unicità a ciascuna realizzazione è il luogo stesso in cui essa si insedia e con il quale interagisce in modo imprescindibile. Ogni passo lungo questa strada creativa rappresenta un rapporto costante e interconnesso nel tempo, un percorso di sviluppo perpetuo che collega il passato al futuro. Ogni progetto è parte di un processo che inizia con le opere precedenti e prosegue nei nuovi lavori. Le idee scaturite dalla fervida mente dell'autore si fondono con le peculiarità del nuovo luogo, da cui intraprendono un viaggio di definizione e sviluppo, acquisendo identità lungo la loro traiettoria. In tal senso, il luogo, con tutta la sua carica di significati, emerge come elemento chiave che ha profondamente influenzato Enric Miralles nella sua pratica architettonica. L'ispirazione è una posizione adottata nelle relazioni tra il sé presente e il sé creativo e nell'operare, è un'azione che non richiede fretta. Lavorare inizia a diventare l'ispirazione stessa, un'azione che costruisce e crea, anziché attendere passivamente un dono divino. La creazione si mantiene sotto il controllo dell'artista, permettendogli di guidarla secondo la sua visione.

Il concetto di "luogo" non si limita a una mera locazione geografica. Esso racchiude un insieme di circostanze, sia tangibili che sottili, come il territorio, il paesaggio, la cultura, la tradizione e la storia. Questi elementi costituiscono il fondamento su cui si sviluppa l'architettura. In tal modo, il legame con il luogo fornisce alla creazione architettonica un punto di partenza solido, capace di guidarne lo sviluppo. L'identificazione con il luogo non nasce in modo superficiale; al contrario, è frutto di un processo riflessivo e approfondito. Questo processo implica una serie di condizioni che non si rivelano subito evidenti, ma emergono attraverso

l'immersione nel lavoro stesso. L'approccio al luogo è lontano da una semplice imitazione dell'ambiente circostante; piuttosto, richiede un processo di continuo ripensamento, un ciclo di distruzione e ricostruzione che contribuisce a creare un'architettura ricca e complessa. Le circostanze specifiche del luogo, insieme alle esigenze del cliente e al tipo di programma del progetto, costituiscono la base da cui partono le ipotesi e le prime idee. La "carta bianca" non fa parte del vocabolario dell'architetto; ogni progetto inizia con chiavi e vincoli che guidano il processo creativo. Mentre molta architettura contemporanea è improntata a un principio di "forma segue funzione", Enric Miralles ha adottato un approccio differente, più complesso. Secondo lui, l'idea di un programma iniziale costituisce il punto di partenza per esplorare e realizzare soluzioni architettoniche tangibili.

Il luogo, oltre alle sue caratteristiche fisiche, è influenzato dalle condizioni sociali, economiche e culturali delle persone che lo abitano. Questi fattori sono tessuti insieme a elementi storici e culturali che costituiscono l'impalcatura su cui poggiano le idee e le proposte architettoniche. La concretezza di queste circostanze guida il progetto e ne costituisce la vera essenza. Lo stesso Miralles, nel momento in cui gli è stato chiesto per una pubblicazione in quale modo avrebbe suddiviso i suoi lavori degli ultimi anni ha capito che il filo era l'approccio al luogo. La sovrapposizione dei temi e le sfumature dei progetti hanno reso difficile la classificazione, portandola talvolta a tralasciare alcuni progetti per l'incertezza su quale gruppo fosse più adatto. Alla fine, è riuscito a raggrupparli in tre famiglie.



La prima famiglia comprendeva progetti in cui la topografia circostante giocava un ruolo determinante, come il Parlamento di Edimburgo, in cui il terreno e l'edificio sono strettamente interconnessi. La seconda famiglia includeva progetti in cui preesistenze storiche o condizioni esistenti influenzavano profondamente il design, come il municipio di Utrecht e il Mercato di Santa Caterina a Barcellona. Infine, la terza famiglia rappresentava progetti in cui il luogo o la mancanza di condizioni fisiche offrivano maggiore libertà di esplorazione concettuale, come il Campus Universitario di Vigo del 2003 e la proposta per la biblioteca del Kansai in Giappone.

Il luogo è stato identificato come il punto di svolta nel lavoro di Miralles, fungendo da trampolino di lancio per ogni progetto. Quindi, è qui che un progetto prende forma, si stabilisce ed evolve, arricchito da elementi aggiunti nel corso del tempo. Questi componenti possono essere frutto della sua immaginazione, del processo stesso di sviluppo o della materialità concreta del progetto stesso, contribuendo alla transizione verso l'opera successiva. Le idee prendono forma e si fondono nel corso del processo creativo, spesso attingendo da sfere al di fuori del campo architettonico. Solo chi possiede una profonda comprensione delle tecniche architettoniche può amalgamare queste informazioni eterogenee in un progetto coeso.

Questo processo di evoluzione delle idee va oltre la pura concezione concettuale, richiedendo l'applicazione di conoscenze, tradizioni e tecniche costruttive per trasformare un'idea astratta in una realtà tangibile. L'idea iniziale agisce come la radice che dà origine alla forma, e una vol-

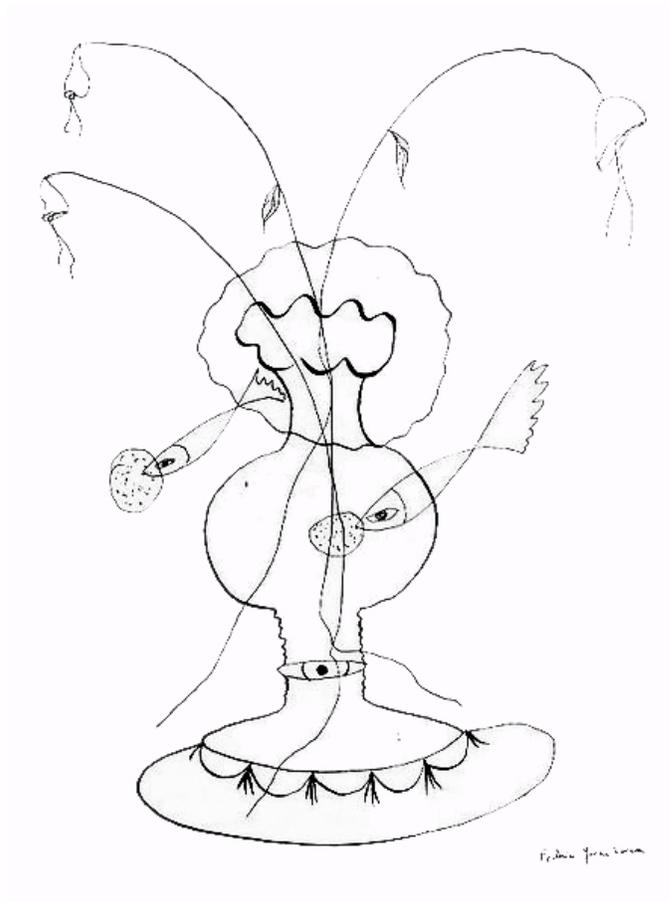
Fig. 16
Disegni per il progetto
del Parlamento di Scozia,
Edimburgo.
Enric Miralles, 1998.

ta che l'idea ha preso solidità, la forma emerge naturalmente. Sebbene esistano principi guida e un approccio di lavoro sottostante, il processo creativo non può essere rigidamente standardizzato. Tuttavia, è essenziale evitare di presentare il processo come una procedura predeterminata. Per generare qualcosa di nuovo ed entusiasmante, è necessario sperimentare, ma, come ha saggiamente sottolineato Enric, senza correre rischi eccessivi.

Il destino delle idee innovative, e la loro rilevanza nell'ambito architettonico contemporaneo, verranno valutati nel corso del tempo. Molte volte, le conclusioni a cui si arriva per generare tali idee condividono radici comuni legate a luoghi e modi di vita simili. Ciò che è ancora più affascinante è che queste idee, dopo essere state riviste attraverso un dialogo con il contesto circostante, possono riapparire nel processo creativo, fluendo da un progetto all'altro, adattandosi in maniera unica e originale a nuovi luoghi e scenari.



Fig. 17
Schizzo per il progetto
per l'università di Vigo,
Enric Miralles 1999.



1.3 simbo logie e processi

Il primo e fondamentale compito di un architetto, è concepire progetti intrinsecamente creativi. Questa idea si riflette nelle parole di Bergson, che nel suo lavoro “Le due fonti della morale e della religione” del 1932, argomenta che l’origine delle grandi creazioni artistiche risiede in una nuova emozione. In sostanza, la creazione è un veicolo per suscitare emozioni. Per Enric Miralles, oltre a considerare fattori quali il luogo, il contesto socio-culturale e il programma che hanno definito e circoscritto i suoi progetti, l’obiettivo ultimo e predominante del suo approccio creativo è stato il perseguimento dell’emozione all’interno della sua architettura.

Come lui stesso afferma: *“L’architettura autentica è quella che suscita emozioni”*.

Nel processo di realizzazione dell’architettura emergono intenzioni che vanno oltre la mera ricerca di soluzioni per problemi specifici. Queste intenzioni si collegano al mondo dell’arte, con preoccupazioni plastiche che talvolta sono soggettive, altre volte spontanee o persino non premeditate. Tuttavia, queste finalità suscitano emozioni in coloro che interagiscono con l’opera. I suoi progetti, arricchiti dalla convinzione della poesia nelle cose, diventavano chiari grazie ai simboli, divenendo un registro del suo percorso creativo. Questi simboli erano gli indizi che Enric Miralles lasciava dietro di sé in ogni suo progetto, e la loro traccia doveva essere seguita come un filo conduttore. Questo filo congiungeva non solo alcuni progetti ad altri, ma anche direttamente al suo pensiero, alle sue idee e al suo mondo immaginario. Attraverso questi simboli, si

Fig. 18
Fiori con Pesci,
Federico Garcia Lorca,
1926.

dischiudeva verso gli altri, aprendo le porte della simbologia. L'utilizzo dei simboli era un meccanismo che Miralles introdusse inevitabilmente, nonostante le molteplici influenze e condizionamenti. Potrebbe aver assunto da guida tra le molteplici direzioni possibili, un modo per scegliere con chiarezza la via da seguire. Si ispirava a figure come Raymond Queneau, André Bretón e Max Ernst, che utilizzavano il simbolismo del pesce per esprimere il movimento surrealista e svelare significati nascosti al di là della ragione. Paul Klee associava il pesce all'essenza spirituale celata dietro le apparenze, un concetto intrecciato alle visioni simboliche di Federico García Lorca, la cui poesia trasmetteva significati attraverso simboli e allegorie.

Miralles adottava l'immagine del pesce dai disegni di Lorca in progetti come il Círculo de Lectores a Madrid nel 1991 e i parchi a Mollet del Vallés nel 1993 e Diagonal Mar nel 1997, in collaborazione con Benedetta Tagliabue. Il concetto de "l'acqua in movimento è vita che scorre liberamente" di Lorca si rifletteva in progetti come la riabilitazione del porto di Bremerhaven del 1993 o il molo di Salonicco del 1995, dove le proposte di Miralles si legavano ai flussi delle maree e al movimento dell'acqua. La sua ricerca di cambiamento verso l'architettura ideale influenzava i suoi lavori, con un impatto che si estendeva all'architettura dell'epoca.

Enric Miralles utilizzava, inoltre, il concetto del labirinto come allegoria delle relazioni e delle scelte complesse nei suoi progetti. Questo principio rappresenta sia la coesistenza che la negazione di idee nei suoi lavori. Il labirinto simboleggia un viaggio iniziatico e la ricerca di un percorso tra varie opzioni, con ogni decisione che influisce sulla traiettoria



Fig. 19
Schizzo per il progetto
del Meditation Pavillion,
Unazuki, Giappone,
Enric Miralles 1993.



Fig. 20
Foto del Meditation Pa-
villion, Unazuki,
Giappone.

futura. Nei suoi progetti, Miralles crea spazi labirintici che portano a scoperte inaspettate, riflettendo i labirinti mitologici greco-romani. Questo approccio si manifesta in progetti come il Meditation Pavilion a Unazuki e il concorso dell'Università di Architettura di Venezia IUAV. Egli cerca deliberatamente momenti labirintici nei suoi progetti, creando l'esperienza di perdersi per poi trovare nuove prospettive. Anche le strutture preesistenti giocano un ruolo importante, come nel caso del ponte sul fiume Kurobe. Questo concetto di labirinto è una parte cruciale del suo metodo, in cui si immerge nelle complessità del progetto per emergere con una chiara visione. Questo approccio dà un significato al viaggio, al luogo e al progetto stesso. Enric Miralles era affascinato dal concetto di giganti e testoni fin dal 1976. Durante un viaggio a Vicenza per un corso sull'architetto Palladio, guidato da Vicente Mestre, il suo ex insegnante di storia, Miralles ebbe una rivelazione. In visita al Palazzo Te a Mantova, disegnato da Giulio Romano, rimase colpito dall'architettura manierista, in particolare dagli affreschi e dalla rappresentazione dei giganti. Questa esperienza influenzò la sua visione dell'architettura e dei giganti come simboli storici e mitologici.

Miralles collegava i giganti e i testoni alla tradizione spagnola e catalana, in cui rappresentavano archetipi e figure popolari di rilevanza storica. Questa tradizione si fonde con la mitologia e la cultura popolare, e li incorpora nei suoi progetti. Ad esempio, per le Olimpiadi del 1992 a Barcellona, Miralles trasformò i giganti in pergolati, riflettendo l'immagine di un quartiere popolare. Nel progetto del padiglione sportivo di Huesca, ha utilizzato rappresentazioni concrete dei giganti attraverso strutture di cemento e acciaio. Questo concetto si è esteso poi ad altri progetti, come



Fig. 21
Schizzo per il progetto
del padiglione sportivo
di Huesca,
Enric Miralles, 1990-94

il tetto galleggiante su Avenida Learia e il padiglione sportivo. Ha creato spazi pubblici che evocano la storia collettiva della città attraverso la sua interpretazione di giganti e testoni, unendo mitologia e cultura popolare all'architettura contemporanea. L'intreccio emerge come un tema pervasivo attraverso vari progetti dell'EMBT, acquisendo una doppia valenza sia come caratteristica formale, in cui i materiali si fondono in intricate trame, sia come sovrapposizione di segni inestricabilmente intessuti che conferiscono sostanza all'intero progetto. Questa celebrazione dell'arte dell'intreccio, frutto di un'analisi approfondita, sfrutta le possibilità offerte da tecniche affini legate all'intreccio di vimini e all'artigianato che fa uso di fibre naturali. Tali tradizioni sono state già condivise da diverse culture e in varie epoche. Dalla semplicità di ceste e pannelli di vimini ai dettagli più elaborati come letti, sedie, abiti e tessuti, queste fonti di ispirazione guidano la concezione di tali progetti. Attraverso collage stratificati, tali ispirazioni sono poi ridefinite in strategie di sviluppo, dispositivi figurativi e dettagli architettonici. Un simile processo trasforma l'intreccio in una forma d'arte architettonica, unendo passato e presente, cultura e creatività in un'unica trama di espressione.

Enric Miralles, noto per la sua creatività e profonda riflessione, arricchiva i suoi progetti con analogie e riferimenti. Nel caso del palazzetto dello sport a Huesca, ha introdotto tre analogie significative per dare maggiore profondità al suo lavoro. Innanzitutto, ha richiamato l'immagine di Atlante, il titano che reggeva il mondo sulle spalle. Questo concetto è stato reinterpretato tramite colonne di cemento imponenti, le quali sorreggevano le tribune. Questa rappresentazione simboleggiava dedizione e potenza, trasmettendo l'idea di sostenere un peso rilevante. In secondo

luogo, ha impiegato l'immagine di due titani d'acciaio. Questi sono stati rappresentati tramite pali in acciaio che sorreggevano il tetto. Oltre alla loro funzione strutturale, questi pali diventavano una rappresentazione visibile di forza e resistenza dell'edificio. Successivamente, dopo il crollo e la ricostruzione del tetto, Miralles ha preso ispirazione dalle colonne di terra dei giganti caduti del Palazzo Te a Mantova e dalle colonne di terra della Colonia Güell di Gaudì. Questi riferimenti hanno contribuito a sottolineare la memoria e l'importanza delle colonne di pietra, aggiungendo ulteriore significato al nuovo palazzetto. Le analogie non andavano prese in senso letterale, ma piuttosto come concetti che ampliavano la profondità dei progetti. Miralles attingeva da un vasto spettro di fonti, spaziando dalla mitologia al contesto storico e culturale, per arrivare a sviluppare un linguaggio architettonico personale e profondo. Inoltre, utilizzava riferimenti culturali e architettonici come strumenti per affrontare le sfide specifiche di ciascun progetto. L'architettura, nelle sue varie espressioni, spesso abbraccia l'arte e la creatività come ingredienti fondamentali per suscitare emozioni e stimolare la connessione umana. Enric Miralles e il suo studio EMBT²⁰ hanno abbracciato questa prospettiva in modo

20 La storia dello studio Miralles Tagliabue (abbreviato secondo la sigla EMBT), inizia ufficialmente nel 1994 anno della sua fondazione da parte dell'architetto Enric Miralles e dell'allora collaboratrice e compagna di vita, l'architetto Benedetta Tagliabue. La società, che oggi che è gestita dalla sola Tagliabue, ha sedi anche a Shanghai, oltre che a Barcellona. Lo studio ha esperienza in spazi ed edifici pubblici sia in Europa che in Cina, lavorando per governi statali e locali, nonché per clienti aziendali e privati. I progetti attuali dello studio includono la School of Management dell'Università Fudan a Shanghai, un progetto abitativo



Fig. 22
Sala dei Giganti,
Palazzo Te, Mantova,
Affresco,
Giulio Romano, 1536

profondo e coinvolgente. Attraverso le loro opere, hanno trasformato gli edifici in opere d'arte viventi, intrecciando concetti simbolici, forme audaci e suggestioni artistiche all'interno del tessuto architettonico. Sia attraverso l'uso di simboli evocativi e strategie di intreccio, che attraverso la sperimentazione con il colore, la rotazione e le analogie, Miralles e l'EMBT hanno costantemente cercato di comunicare e catturare emozioni. L'architettura, così interpretata, come veicolo per suscitare emozioni e connessioni, diviene un ponte tra il mondo tangibile e quello emotivo, unendo l'estetica all'utilità e l'espressione all'esperienza. In un mondo in costante evoluzione, Miralles e l'EMBT ci ricordano che l'architettura può andare oltre il semplice spazio fisico, trasformandosi in una forma

a Taipei, gli spazi pubblici di HafenCity ad Amburgo in Germania, il Masterplan per la città costiera di Rimini, la stazione della metropolitana Clichy-Montfermeil a Parigi, Francia (1° premio in concorso) e la stazione centrale della metropolitana di Napoli, in Italia, tra gli altri. Ciononostante, lo studio ha mantenuto il suo nucleo fondamentale: un approccio aperto, pieno di esplorazione ed esperimenti insieme ad un alto livello di pensiero concettuale. A riconoscimento del lavoro svolto negli anni, Benedetta Tagliabue – EMBT Architects ha ricevuto il Premio Nazionale Catalano nel 2002, il Premio RIBA Stirling nel 2005, il Premio Nazionale Spagnolo nel 2006, il Premio Città di Barcellona nel 2005 e 2009, FAD premi nel 2000, 2003 e 2007 e premi WAF nel 2010 e 2011.

Oggi Benedetta Tagliabue – EMBT Architects ha sedi a Barcellona, Shanghai e Parigi, e opera con lavori e commissioni dirette in tutto il mondo. In continua crescita e sviluppo, l'ambiente di lavoro è multiculturale e pieno di giovani aspiranti architetti che lavorano fianco a fianco con i direttori del progetto per produrre nuove idee e progetti innovativi.

di comunicazione visiva e sensoriale che arricchisce la vita di chiunque entri in contatto con le loro creazioni.

Nel contesto dell'EMBT, la rotazione emerge come elemento distintivo in vari progetti. Ispirandosi alla storia dell'architettura, si mescolano forme e idee, che creano una fusione di riferimenti e sovrapposizioni visive legate al concetto di rotazione. Questo tema si manifesta in diverse sfaccettature: dalle cupole rinascimentali alle strutture geodetiche di Buckminster Fuller. Questo concetto si traduce nei modelli realizzati per il Padiglione Italia all'Expo di Milano, la proposta per il Teatro di Firenze, il padiglione presso la Lake Arena e persino nella lampada di Bover. La rotazione trova applicazione come principio generativo nei padiglioni del Museo Zhang Da Qian, dove i volti ritratti nelle opere del pittore prendono forma attraverso la rotazione intorno a un asse. Un analogo approccio si riscontra nelle tavole dell'Officina dei Sogni, che ritraggono i lineamenti di Benedetta Tagliabue e Martha Thorne²¹, rispettivamente designer e ispiratrice del progetto. Questa creatività si espande anche nel mondo dello spettacolo, come evidenziato dalla scenografia per il novantesimo compleanno di Merce Cunningham²². Qui, l'idea della rotazione si fonde con il movimento della danza. Durante uno spettacolo di novanta minuti, la struttura scenica ruota incessantemente, generando una nuova dinamica spaziale che interagisce con luci, riflessi e i movimenti dei corpi dei

21 E' un'accademica, curatrice, editrice e autrice di architettura americana.

22 E' stato un danzatore e coreografo statunitense. Artista poliedrico, è tra i principali interpreti della modern dance americana e tra i creatori della postmodern dance.



danzatori.

Anche il colore emerge come elemento di risonanza, evocando il caleidoscopio, uno strumento ottico che mescola molteplici riflessi in geometrie infinite. Questo concetto di unione di immagini, schemi e tonalità si fonde con l'approccio creativo e non convenzionale dell'azienda all'uso del colore. Nel processo creativo, i materiali di design si trasformano in collage e disegni che catturano l'essenza delle sfumature. Qui, il colore agisce come un vero e proprio strumento di progettazione, aggiungendo dinamismo al mercato coperto di Santa Caterina, con il suo mosaico di ceramica, e alle stazioni della Metropolitana di Clichy e Napoli, arricchite da motivi decorativi. Il colore è intrecciato all'attenzione per la luce e la sua rifrazione, generando un effetto prismatico. Questa dimensione è magistralmente esplorata nella scenografia ideata per Merce Cunningham, in cui un'enorme scheggia di cristallo acquisisce i raggi luminosi per creare un arcobaleno caleidoscopico di colori. Gli strumenti maggiormente adoperati dall'EMBT sono i modelli, costruiti attraverso una complessa interazione di materiali come carta, legno e filo metallico. Queste rappresentazioni tridimensionali costituiscono l'approccio fondamentale per esplorare e concepire le strutture architettoniche. Mediante tagli, incollaggi e plasmature, tali materiali prendono forma e si trasformano in autentiche architetture. La commistione tra struttura e rivestimento conduce alla creazione di involucri scultorei nei progetti, in grado di piegare e modellare i materiali, generando effetti simili alle pieghe dei tessuti plissettati. Di conseguenza, le superfici architettoniche si convertano in forme elaborate, stratificate ed integrate nell'ambiente circostante. Da questa pratica emergono tetti ondulati,

Fig. 23
Foto della scenografia
realizzata per Merce
Cunningham, 2012.

evocativi di onde marine (il mercato di Santa Caterina a Barcellona), oppure raggruppati come petali (nella chiesa di San Giacomo a Ferrara). Strutture costituite da pannelli modulari (il padiglione spagnolo all'Expo di Shanghai) o costruite tramite elementi di congiunzione (le cupole per l'Expo di Milano) rappresentano risultati tangibili di questo processo di manipolazione e ricerca concreta. L'origine di tale processo creativo affonda le radici nei tavoli di lavoro dell'ufficio di progettazione EMBT, là dove le idee prendono forma e le forme diventano realtà.

EMBT si distingue per una sintesi formale che unisce abilmente elementi diversi in un insieme armonioso. Le opere realizzate dallo studio emergono come commistioni di volti, arte e natura, creando composizioni uniche. Ad esempio, la facciata imponente della Taichung Tower si ispira a volti, evocando il concetto di famiglia e la vitalità degli alberi. I giardini di Xi'an traducono i dipinti di Zhang Da Qian in spazi verdi. Le luci natalizie lungo le Ramblas nel 2011 proiettano volti illuminati, mentre il negozio Camper a Barcellona trasforma le sagome delle scarpe in elementi d'arredo. Nel contesto di Hafen City, spazi pubblici si fondono con elementi portuali e storici di Amburgo, mentre i disegni murali richiamano barche e pesci argentati come quelli di antiche cartoline. A Barajas, un progetto residenziale che si basa sul concetto di scatole e libri impilati sugli scaffali, o i lampadari e soffitti dell'Oréal Academy vi è l'ispirazione alle texture dei capelli femminili. Questa sintesi formale, guidata dalla sensibilità artistica, accompagna i progetti EMBT verso una definizione di libertà. A volte, le idee si mescolano naturalmente, poiché il lavoro presente attinge dalle radici storiche. La Taichung Tower, ad esempio, è un'evoluzione della Torre de Gas Natural progettata cinque anni prima. Questa fusione

di forme si riflette nei collage, che emergono come strumenti chiave per combinare elementi legati alla Bocconi e alla storia dell'Università con immagini del sito e citazioni dell'architettura milanese, tessendo un mosaico di creatività.

L'architettura costruita segue una struttura simile a quella di una tessitura complessa. Intrecciare, ruotare, colorare, piegare e ibridare sono azioni che definiscono direzioni diverse, sovrapponendosi e intrecciandosi per formare una pratica intricata. La tessitura è presente sia nei rivestimenti di alcuni progetti che nelle stratificazioni che rivelano nuove identità formali. La rotazione dà vita a cupole, comuni in diversi progetti dello studio, e ad altre forme generative che si sviluppano attorno a un asse. Anche il colore distingue tutti i progetti EMBT, conferendo loro un'identità unica attraverso una vibrante cromatura. L'ibridazione governa e connette le azioni precedenti in un processo creativo continuo, in cui il fare e l'osservare si intersecano per dare forma all'architettura. Riguardo al metodo progettuale, molti osservatori lo definiscono *architettura emozionale*, poiché gli edifici sembrano scaturire dal profondo dell'anima e dei suoi sentimenti. Questo conferisce loro un carattere organico, naturale, spontaneo e coinvolgente in tutti i sensi.

Miralles credeva che in tutto il suo lavoro, anche in quello pedagogico, il motore fosse essere coinvolto nella realtà, cioè essere sempre dentro le contraddizioni, le difficoltà, le incomprensioni. Gli interessava fare architettura non demagogica, cioè quella che è capace di non nascondere la realtà complessa da cui prende le mosse. Enric sosteneva che il vantaggio che l'architetto ha, consista nello sforzo di razionalizzare il pensiero

che costringe al contatto con la realtà. In questo senso, credeva che questa doppia libertà di pensiero esista perché si oltrepassa il confine della razionalizzazione. Per lui non esiste Architettura senza razionalizzazione, ma questo non era il suo metodo ma solo parte della stessa professione. I cinque metodi (tessere, ruotare, colorare, piegare, ibridare) enfatizzano i processi artigianali di EMBT, evidenziando l'approccio empirico al design e l'importanza di sperimentare e adattarsi. Nel suo studio, si respira un'atmosfera di leggerezza e apertura mentale. Le mani sono protagoniste, sfogliano libri, creano modelli e trasformano idee in schizzi dettagliati. Il metodo di progettazione non è basato sull'improvvisazione, ma su una comprensione approfondita del contesto e delle persone coinvolte. La ricerca iniziale conduce a collage, che rappresentano uno strumento essenziale. Questi non sono semplici soluzioni pragmatiche, ma emergono naturalmente dall'indagine e raccontano storie,

trasmettendo l'essenza dell'idea. Questo processo, basato su tentativi ed errori, scava nelle connessioni tra luogo, persona, storia e budget, evolvendo gradualmente in soluzioni adatte a situazioni specifiche. L'approccio è empirico e supera la funzionalità immediata, scavando per rivelare punti di forza. I collage, supportati da schizzi e modelli realizzati a mano, con materiali naturali, rappresentano il processo creativo. L'attenzione alle persone si riflette nei ritratti presenti nei collage e nella considerazione degli spazi pubblici. L'uso dei materiali naturali e riciclati fonde innovazione e tradizione artigiana, coinvolgendo diversi professionisti. Questo è in sintonia con Benedetta, un'architetta italiana con un'identità multiculturale e un approccio inclusivo, che crea architetture uniche tramite un processo creativo appassionato e collettivo.

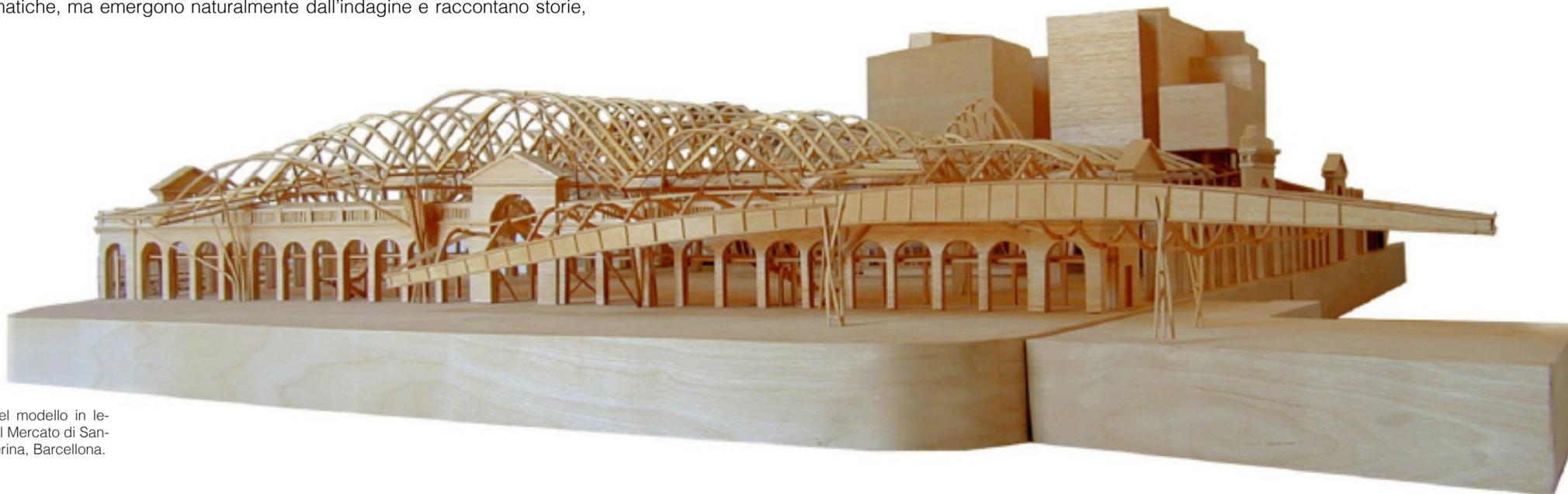


Fig. 24
Foto del modello in legno del Mercato di Santa Caterina, Barcellona.

Parlando della realizzazione di grandi progetti e del consolidamento di un ufficio relativamente grande con progetti non solo in Spagna, ma anche in altri paesi, come il Giappone e la Germania Miralles dichiarò:

“La cosa più interessante del periodo da cui sto uscendo adesso è il fatto di essere riuscito a stabilire una pratica più consolidata che mi ha costretto a lavorare contemporaneamente su problemi diversi. Il mio ufficio è cresciuto parecchio, ma non abbiamo ancora raggiunto la dimensione in cui i team di progetto sono perfettamente organizzati e indipendenti l'uno dall'altro. Si tratta di un ufficio relativamente piccolo, dove il modo di gestire le cose non è frammentario; i progetti si sovrappongono, le persone affrontano più progetti, diversi compiti, a seconda di ciò che è più urgente... L'altra cosa importante negli ultimi anni è stata la possibilità di poter realizzare i progetti. L'opera costruita ti dà un'enorme libertà di interpretazione; la necessità di razionalizzare le cose che esistono al momento dell'avvio di un progetto è molto diversa da ciò che accade durante tutto il processo di costruzione. All'inizio non esiste l'interpretazione, ma solo il puro scopo. La costruzione di un'opera apre possibilità di interpretazione..... costruire le opere ti dà molta più libertà nell'affrontarle, le arricchisce molto. Il tempo dell'opera, in questo tempo, è stato un tempo continuo, dove le cose si aggiungono man mano che la costruzione stessa le ordina. Quando questi grandi progetti sono finiti, ritrovi tutto questo materiale che è cresciuto all'ombra del processo di costruzione, rivelando all'improvviso un processo di ricerca meno direzionale..... Finora i temi su cui ho lavorato sono stati, anche per mia decisione, molto coerenti;

quasi sempre in luoghi periferici dove l'insediamento urbano è qualcosa che deve essere proposto... Quasi sempre legato a programmi pubblici già specificati... Sono stati anche il risultato di quel processo avvenuto in Spagna per la costruzione di opere pubbliche. Questa è una situazione interessante quando il tuo lavoro si inserisce in un progetto più globale: ad esempio, intervenendo nelle infrastrutture di una città, anche se è prodotto solo da una piccola commissione... Il fatto di iniziare ad avere ordini in diverse parti d'Europa o in Giappone ti fa anche riconsiderare le tue modalità operative, il modo in cui spieghi le cose, cosa puoi offrire... Questo è il momento in cui si comincia a mettere in discussione la necessità di iniziare operando in quella che chiami modalità paradigmatica... Ma io non sono del tutto convinto che ciò sia possibile; Non so se sia possibile stabilire con chiarezza delle regole operative valide in ogni situazione... Non credo che si possa anticipare il proprio lavoro, tirandolo, piuttosto che in qualche modo sia il proprio lavoro a condurre le cose attraverso piccole deviazioni.... il fatto di lavorare in periferia ti permette di decidere da che parte della linea ti trovi, se rifai la città o se sei più interessato a modellare quel limite in modo più astratto. Logicamente, questa decisione influisce su altri progetti e forse influisce su altre commissioni, anche se vengono prodotte in un ambiente più urbano... Quando inizi a lavorare in un quartiere storico, senti che non è il luogo ad essere periferico, ma il tempo. Il tempo diventa periferico quando si inizia a lavorare con gli edifici del XVI secolo: sono i limiti dell'attuale. Quello che succede qui è che gli strati temporali sono quelli che non puoi identificare con precisione e devi ridefinirli.”

Negli anni '80 Miralles ha dato origine a un'importante generazione di architetti paesaggisti, in perfetta coerenza con una situazione molto specifica alla ricerca di nuovi riferimenti. Nel suo lavoro erano presenti molte delle tecniche che caratterizzano questa tendenza, come quella di disintegrare le forme, di sfigurare, di operare con texture o ritmi incoerenti tra loro, di delicatezza o instabilità della costruzione, di eliminazione dei referenti spaziali: alto, basso, sinistra, destra, centro, periferia. Egli considerava l'architettura come il passaggio da una situazione circostanziale periferica a una situazione intenzionalmente paesaggistica, quasi una verifica matematica di quell'ipotesi. Enric sosteneva che nei paesaggisti ci fosse una maggiore libertà di intervento, il confronto con una realtà più complessa... Ma, in fin dei conti si ritrovava nel modo di lavorare vicino a quello di un ritrattista. Gli succedeva che le idee non si fissassero partendo da un'immagine della città, dall'idea di strada o dall'idea di centro storico

"in quanto quando si inizia il ritratto di una strada, essa finisce per dissolversi in paesaggio", sosteneva.

Molti dei suoi progetti erano costruiti in questo modo: dialogando con ciò che esiste. È quasi la classica conversazione. Dov'è l'idea e dov'è l'ideale? Sta un po' nei contenuti comuni che queste cose concordano con altre. Il suo modo di pensare era come un processo di accumulazione tra sviluppi simultanei intrecciati che passano informazioni dall'uno all'altro, senza essere in grado di identificare in sequenza l'evoluzione delle idee

o determinarne l'origine e la fine.

Enric Miralles, tornato dagli Stati Uniti, dove era stato convalescente per quasi tre mesi dopo un delicato intervento chirurgico, due giorni dopo il suo arrivo, ottenne il FAD 2000 per l'interior design per la ristrutturazione di una casa a La Clota, nella zona della Vall d'Hebron, che aveva realizzato nel 1999 insieme a Benedetta Tagliabue.

Il quartiere Clota, vicino alla Vall d'Hebron, è uno dei pochi luoghi di Barcellona dove si possono ancora trovare alcuni frutteti ed edifici agricoli al piano terra e al primo piano. Il progetto prevedeva la ristrutturazione e l'accorpamento di due di questi edifici per formare un'unica abitazione. Gli spazi esistenti avevano dimensioni molto ridotte, per questo motivo sono stati aperti dei fori nei vari ambienti ed è stato permesso l'ingresso della luce naturale. La struttura degli edifici esistenti è stata mantenuta, anche se è stato svuotato il solaio di una delle due case per raddoppiare l'altezza della biblioteca, ed è stata realizzata una nuova facciata nel giardino per ampliare un po' la casa. La casa risultante combina elementi preesistenti e nuove aggiunte in modo tale da renderli indistinguibili, simulando la riforma dei nuovi rivestimenti o le rifiniture dei materiali. Le nuove modalità costruttive utilizzate imitano le modalità delle vecchie case e sono visibili alcuni elementi strutturali, come le traverse in legno del getto della biblioteca.

Oggetto dei lavori è stato il restauro e l'ampliamento delle due case, poste tra tramezzi e due piani ciascuna, per trasformarle in un'unica casa con uno studio biblioteca come elemento significativo. L'inter-

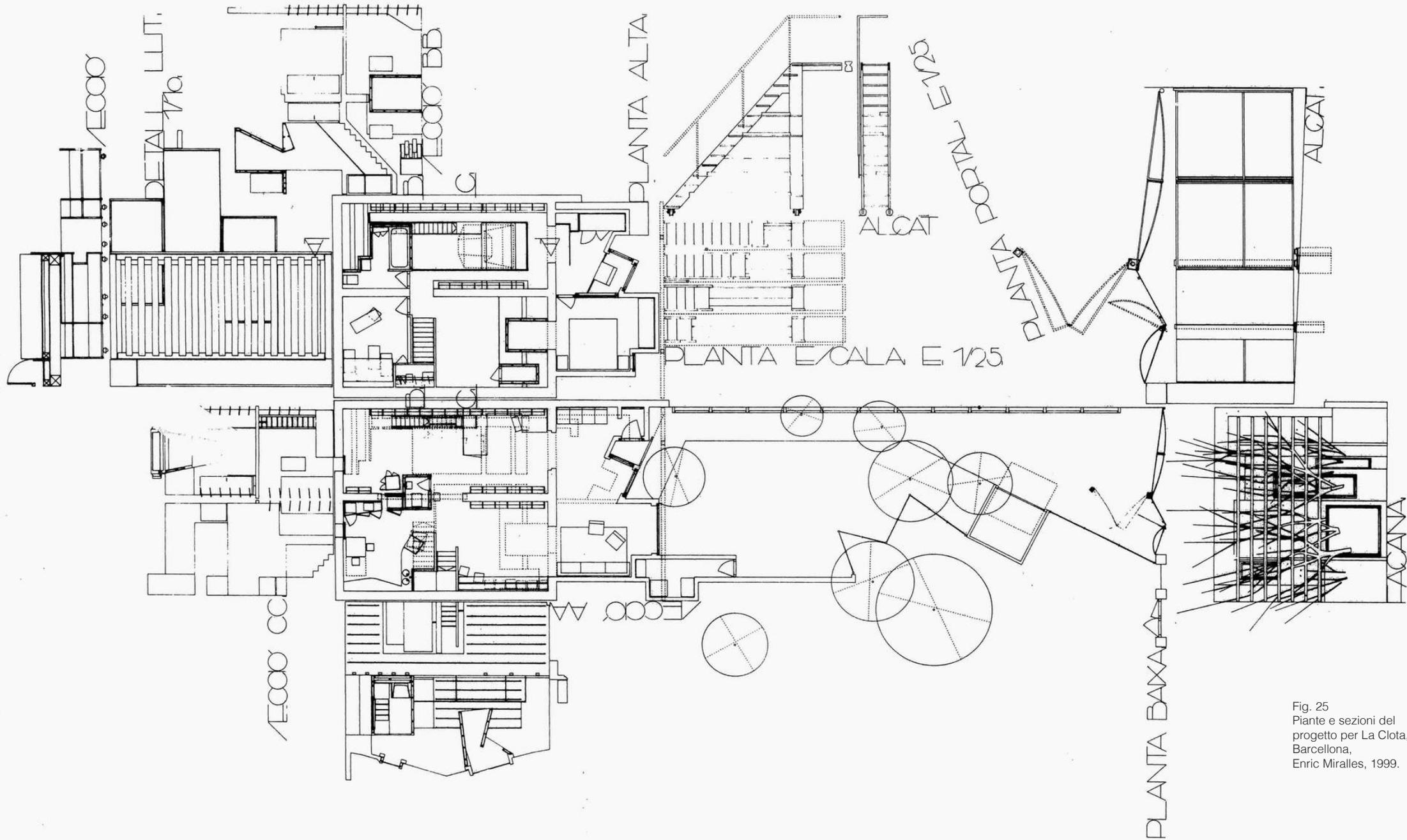


Fig. 25
Pianta e sezioni del
progetto per La Clota,
Barcelona,
Enric Miralles, 1999.

vento ha preservato la struttura generale di uno degli edifici, mentre nell'altro è stato più drastico: è stato parzialmente svuotato il solaio e il tetto del centro del solaio e sono stati realizzati un camminamento e un lucernario. Questo elemento, sospeso al soffitto, permette l'ingresso di abbondante luce zenitale che inonda l'interno. La vernice bianca e una pavimentazione a base di scarti di legni diversi rafforzano questa luminosità. Per preservare lo spirito originario dell'edificio, sono stati parzialmente messi a vista i soffitti, le pareti, le travi e alcuni frammenti di diversi strati di pittura sovrapposti nel tempo. Il suo rapporto con la casata La Clota aveva origini molto antiche. Fu in quella casa che disegnò il progetto di laurea. Era un'epoca in cui questo tipo di case, vicine ai campi, venivano ancora utilizzate per riporre attrezzi e attrezzi. Nella casa vivevano i suoi zii e i suoi cugini. Non l'aveva mai considerato architettonicamente importante. Più tardi, il cugino volle trasformarlo in architettura e lo chiamò e fu il promotore di questo lavoro. L'unico obiettivo della trasformazione era ottenere il miglior posto possibile in cui vivere. Nell'esecuzione di questo progetto Enric e Benedetta non hanno mai avuto in mente i normali termini di intervento. Era semplicemente l'estensione di una casa in termini abitativi. In questo caso nessuno doveva essere ritenuto responsabile di ciò che veniva fatto, poiché l'unica cosa che si trattava di fare era inventare il modo migliore di vivere. Si agiva in completa libertà. Si trattava di utilizzare le priorità in un modo particolare: partendo da ciò che interessava di più, e non da un ordine stabilito. Si trovavano le soluzioni mentre il progetto veniva portato avanti. È stato un intero processo. Alcuni membri della giuria, come Carrilho da

Graça²³, Montero o Bohigas²⁴, hanno descritto l'opera vincitrice come emozionante.

Che cosa era l'architettura emozionante per Miralles? Era l'unica architettura possibile. La grazia di un'architettura emozionante si trovava per lui negli occhi delle persone che la contemplano. L'architettura stessa, non ha la capacità di comunicare soluzioni, ma di trasmettere emozioni.

Nella sistematizzazione dei percorsi a vari livelli si può leggere l'influenza di Antoni Gaudí nel Parco Güell. Park Güell - spiega l'architetto Miralles -

“è un capolavoro pieno di attenzione nel trattare dislivelli e intersezioni visive tra percorsi che non si incontrano mai, tanto da non prenderlo a riferimento in un argomento come questo. Ha una ricchezza spaziale che mi piacerebbe molto riscoprire qui. D'altro canto è un insegnamento del trattamento architettonico del paesaggio, dove l'architettura diviene molto più sottile di un edificio chiuso. Sono molto affascinato, ad esempio, dal modo in cui Gaudí riesce a far scorrere l'acqua nel parco, rendendo la sua apparizione e il percorso di risorgiva, un vero e proprio evento che genera edifici, fontane, statue, serpenti che sputano acqua. Il corso dell'acqua, così sottolineato, riesce a suggerire l'idea di un terreno assolutamente permeabile, di un suolo quasi trasparente. Mi piace

23 E' un architetto e docente portoghese.

24 E' stato un architetto e urbanista spagnolo.



questo di Gaudí al Park Güell! È sapersi appoggiare a linee invisibili: come quelle disegnate dallo scorrere dell'acqua, dal movimento delle ombre, dell'aria. Queste linee invisibili sono un po' come quei prototipi strutturali assolutamente magnifici che Gaudí sapeva realizzare, e che indicano la parte fondamentale dell'architettura che, una volta terminata, non si vedrà più. Così vorrei che venissero letti i nostri disegni: come se fossero prototipi strutturali, supporti trasparenti di un'architettura che, una volta realizzata, si riempisse di eventi naturali, di ombre, di aria, di acqua corrente. Quando un architetto si forma e lavora in una città come Barcellona, dove il modernismo e Gaudí hanno lasciato un segno così profondo, è inevitabile doversi misurare con loro. Immagino che la stessa cosa accada anche in altre città, ad esempio a Glasgow, dove la presenza di Mackintosh è un riferimento obbligato e forte quanto il modernismo in Catalogna. Questo però non significa che da parte mia ci sia un atteggiamento dicopia del lavoro di questi architetti, ma piuttosto un'affinità rispetto ad alcune preoccupazioni o aspetti dell'architettura. E nel mio caso accade la stessa cosa con il lavoro di Le Corbusier nel campo dell'architettura moderna. È un punto di riferimento obbligato con cui a un certo momento non puoi fare a meno di misurarti. Ma – ripeto – non si tratta di un atteggiamento mimetico, ma della necessità di affrontare il nostro passato.”

I gesti che determinavano il lavoro di Miralles nascono da una serie di interessi specifici, indipendentemente dal risultato spaziale che acquisiscono. Una sorta di ripetizione sistematica di certi atti, che danno coerenza alle cose. Buona parte del lavoro veniva prodotto quasi per pura accumulazione, per ripetizione. La convinzione era che la ripetizione fos-

Fig. 26
Foto di Park Güell,
Barcellona.

se mirata a trovare la struttura precisa delle condizioni fisiche del luogo, la scala, le dimensioni.

Diceva *“Capisco benissimo perché Palladio, che non fu un grande teorico ma piuttosto un costruttore e un grande inventore, dovette rifare tutte le trame dei suoi progetti per pubblicarli nei libri di architettura”*.

Il lavoro di ripetizione era per lui molto importante perché avrebbe prodotto l'incarnazione, di un'idea. È l'opera più lunga, dove l'architettura diventa riconoscibile al di là del dato concreto di partenza. Non operava con criteri visivi ma costruttivi, e quindi la ripetizione era molto importante perché ogni nuovo disegno compiva un'operazione di oblio, e le leggi che si generavano erano di coerenza interna. Ecco perché la geometria era fondamentale per Miralles. Essa era uno strumento di articolazione con situazioni molto specifiche, perché gli permette di dimenticare, di rendere le cose meno riconoscibili. Convinto sostenitore che le idee si trovassero nelle cose credeva che il suo modo di lavorare non includesse mai un'idea a priori dello spazio che stava cercando di costruire; lavorava sempre partendo da piante, mai da sezioni o da configurazioni tridimensionali. Da quei primi registri disegnava piante a diversi livelli, che sono quelli che alla fine arrivavano a costruire automaticamente le sezioni. La forma tridimensionale viene prodotta solo alla fine del processo, mai prima della produzione di queste sezioni orizzontali. Questo lavoro di sovrapposizione coerente, è ciò che alla fine dà significato a un'opera. Anche la necessaria registrazione fisica dei diversi livelli è un problema di densità del materiale con cui si lavora ed è il momento in cui si inizia a valutare il materiale con cui lavori: la densità del terreno,

la densità dell'aria, la consapevolezza di essere a 3 metri da terra o a 15. In questo modo del lavoro diventa più astratto, più concettuale che lavorare in sezione.

Diceva *“Una sezione ha un carattere arcaico, delinea le cose, come se lavorassimo ancora con gli ordini classici, la base, il maiuscolo... A me interessa molto di più questo processo di accumulazione produttiva che la profilazione o la lettura stilistica, la scelta di uno stile o di un altro.”*

Per Enric i progetti dovevano essere sempre costruiti in modo che qualcuno che sapesse leggerli. Cercava sempre che in tutti i documenti ci fossero le informazioni necessarie per produrre l'oggetto. Il risultato della comprensione dell'aereo non è nell'aereo stesso ma nella testa della persona che lo legge; non erano per lui piani rappresentativi, ma documenti informativi. Gli piaceva pensare che spesso operasse per empatia, per identificazione con gli oggetti che produceva.

Raccontava che: *“ In molte occasioni immagino le persone che si muovono attraverso l'edificio, attraversando le pareti ed i pilastri quasi come in un campo di forze in cui gli occupanti sono parte integrante dell'edificio. Se registrassimo il peso dell'edificio, vedremmo che a volte un terzo del peso dell'edificio è concentrato nel flusso degli abitanti”*.

Miralles insisteva che per lui un'opera non fosse mai finita; era quasi un modo per l'edificio stesso di mantenere permanentemente, nella sua stessa natura, la propria impalcatura. In quasi tutti i progetti cercava questa esigenza di assoluta accessibilità che finiva per confrontarsi con

un accesso alla struttura, o con gli impianti, con un locale caldaia o con la macchina del condizionamento. A lui interessava quando un edificio permetteva di raggiungere esattamente gli stessi luoghi che sono necessari per raggiungere la sua costruzione. In alcuni edifici classici questo era molto chiaro: la cupola è sempre servita da quattro scale segrete che salgono attraverso l'intradosso, che compongono lo spazio vuoto del caveau. Si sentiva parte di quella tradizione che valorizza il fare, il produrre, come origine del pensiero. Nel suo lavoro le idee sono un prodotto fisico. Per questo sosteneva che un edificio deve essere fisicamente accessibile in tutti i suoi punti. Altrimenti, senza un contatto fisico, le molteplici idee, le variazioni, non hanno ricezione. Sosteneva che fosse necessario rendere fisiche le relazioni:

“ Bisogna saper guardare, raggiungere, toccare... Non mi interessa affatto la realtà allusiva, dove si fanno le connessioni indietro nel tempo, verso la storia, o avanti, verso l'utopia; o verso un certo paradigma o linguaggio... Ciò che mi interessa è una sorta di incorporazione, di integrazione infinita...”.

Il processo creativo di Enric Miralles era guidato dall'idea che iniziare senza paura e abbracciare l'energia del processo fosse essenziale per trovare idee lungo il percorso dell'immaginazione. Questa determinazione era alimentata dalla volontà e dall'energia che attivavano i meccanismi dell'azione. Anche se l'esito non era garantito, riteneva che fosse l'unico modo per progredire. La sua vitalità instancabile lo caratterizzava, guidandolo attraverso la sfida di ogni progetto. Per Miralles, l'inizio del processo creativo era il nucleo essenziale. Questo processo coinvolgeva

la creazione di definizioni astratte, schizzi su carta e la progressiva fusione di elementi esterni, memorie e associazioni.

Lavorando con relazioni e parametri, Miralles elaborava risposte ai problemi e alle sfide imposte dal progetto. Tale metodo di manipolazione del labirinto concettuale forniva la base per le idee che avrebbero dato forma all'architettura. L'integrazione e il dialogo tra questi elementi, insieme all'eliminazione delle opzioni meno convincenti, portavano alla chiara definizione delle forme del progetto. Miralles non cercava ostinatamente risposte, ma piuttosto le trovava attraverso il lavoro, stabilendo connessioni tra domande e condizioni. Accettava i risultati che emergevano, creando una rete di relazioni tra le idee e l'ambiente circostante. Questo approccio, lontano dall'imposizione, gli ha permesso di affrontare sfide in modo flessibile e aperto alle sorprese.

L'iter iniziale di districare il groviglio concettuale era il momento cruciale. In questa fase, Miralles dimenticava la teoria dell'architettura e si concentrava su una comprensione chiara delle opzioni. Questo chiarimento era guidato da influenze e ricordi che lo accompagnavano nel suo viaggio creativo. L'integrazione e il dialogo tra queste ascendenze sono diventati il percorso che ha delineato le forme del progetto. Infine, il luogo stesso era un elemento fondamentale nel processo creativo. Il luogo forniva un ancoraggio da cui partire e un punto di riflessione continua. Un esempio concreto di questo approccio è il Palazzetto dello Sport di Huesca 1993, dove il sito ha definito l'intera concezione dell'edificio, influenzando la disposizione delle tribune e l'uso di elementi mitologici per creare le colonne giganti di supporto.



1.4 il nuovo gaudí

Il legame tra Gaudí e Miralles trascende il puro aspetto estetico, spaziando nei concetti essenziali dell'architettura. Entrambi intuivano l'architettura come una simbiosi con la natura, una forma di espressione dell'identità culturale e territoriale. Gaudí e Miralles, catalani, profondamente legati alla loro terra, cercavano di improntare le proprie opere con la radice delle loro origini.

In Miralles, l'influenza di Gaudí emerge nell'utilizzo dei materiali locali e tradizionali. Questo è chiaramente visibile nel Gas Natural Building di Barcellona, in cui ha introdotto la ceramica e altri elementi tradizionali in forma contemporanea. Questo rispetto per i materiali è strettamente affinato dall'approccio che Gaudí ha avuto all'uso dei trencadís, un elemento architettonico che è divenuto simbolo del modernismo catalano. Un'altra traccia dell'influenza di Gaudí in Miralles risiede nell'approccio alla struttura. Gaudí si distingueva per l'uso delle catenarie e la capacità di tradurre le forze naturali in forme architettoniche uniche. Questa direzione strutturale ha impatto diretto su Miralles, che ha proseguito nell'indagine e nella formulazione di queste idee nei suoi progetti. La fissazione per le forme strutturali non ordinarie e l'apertura all'esplorazione della distribuzione degli elementi, in accordo con le leggi della gravità, sono fattori condivisi che attraversano le opere di entrambi gli architetti. È fondamentale mettere in evidenza che, malgrado l'evidente influenza gaudiniana nel suo lavoro, Miralles ha saputo sviluppare una

Fig. 27
Foto di Enric Miralles,
realizzata da Benedetta
Tagliabue a Colonia
Guell, Barcellona.



voce e un'identità architettonica propria. Da questa influenza, infatti, ha ampliato e riformulato i principi di Gaudí, adattandoli alle sfide e alle opportunità del suo tempo.

L'influenza di Antoni Gaudí su Enric Miralles andava al di là delle concezioni estetiche, approdando nelle basi concettuali del suo lavoro. Il modo in cui entrambi gli architetti si sono immersi nella natura, hanno interagito con i materiali, affrontato le strutture e abbracciato il contesto culturale, ha dato vita a un panorama variegato di espressioni architettoniche, un patrimonio che perpetua l'ispirazione e l'impatto nell'architettura contemporanea.

Enric Miralles, figura di spicco nell'architettura contemporanea, è stato profondamente impregnato dall'influenza di Antoni Gaudí, lasciando un'orma indelebile nelle sue realizzazioni. L'esplorazione dell'interconnessione tra questi due architetti getta luce sulle relazioni e l'evoluzione dell'architettura catalana, dal modernismo ai nostri giorni. Antoni Gaudí (1852-1926) emerse come il perno del modernismo catalano, sgretolando le barriere delle norme architettoniche della sua epoca. Pioniere nella fusione di elementi naturalistici e organici nella sua architettura, si distinse nell'applicazione rivoluzionaria di tecniche e materiali. L'architettura unica di Gaudí attingeva ispirazione principalmente dalla natura, concretizzandosi in forme e strutture che evocavano elementi naturali, come colonne a forma di albero o cupole simili a conchiglie e spine marine. Durante il percorso formativo, Enric Miralles, ebbe l'opportunità di immergersi nell'opera e nella filosofia di Gaudí. Questo si verificò in un periodo in cui l'architettura contemporanea stava abbracciando nuove

Fig. 28
Foto della Cripta di Colònia Güell (1915),
Antoni Gaudí.



Fig. 29
Foto di Enric Miralles,
realizzata da Benedet-
ta Tagliabue a Colonia
Guell, Barcellona.



direzioni e sfidando le norme consolidate. Miralles vedeva in Gaudí un precursore di questa innovazione e arditezza, interiorizzando profondamente i principi di Gaudí nella sua pratica architettonica. Una delle sfaccettature in cui Miralles rifletteva l'influenza di Gaudí riguarda la concezione delle forme fluide e organiche. Analogamente a Gaudí, ricercava l'armonia tra l'architettura e l'ambiente, plasmando forme ispirate alla natura e modellando il contesto. Inoltre, il rapporto con il paesaggio rappresentava un aspetto fondamentale nell'approccio di entrambi gli architetti. Miralles spesso integrava le peculiarità del terreno e dell'ambiente nelle sue opere, seguendo la filosofia di Gaudí di far emergere un'architettura intrinsecamente connessa al suo contesto.

Altresì, l'influenza di Gaudí trovava riscontro nell'uso creativo dei materiali e nella sperimentazione strutturale. Sia Gaudí che Miralles si servivano di materiali non convenzionali e sostenevano una visione audace e originale dell'architettura, andando oltre i parametri standard. L'influenza di Antoni Gaudí su Enric Miralles si tradusse in un legame più profondo della mera ammirazione, plasmando le fondamenta dello stile unico e visionario. Questa relazione tra i due architetti catalani trascende il passato, incanalando influenze passate in nuove espressioni architettoniche e artistiche. L'analisi del rapporto tra questi due architetti mette in luce le connessioni e l'evoluzione dell'architettura catalana dal periodo del modernismo fino ai giorni attuali. Gaudí, rappresentò il vertice del movimento modernista catalano e spezzò le catene delle convenzioni architettoniche del suo tempo. Questo momento coincise con un'epoca in cui l'architettura contemporanea abbracciava nuove direzioni e sfidava le norme tradizionali. Miralles riconobbe in Gaudí un precursore di questa

Fig. 30
Spiral Jetty,
lago Great Salt, Utah
Robert Smithson, 1970.

innovazione e arditezza, assorbendone profondamente i principi nella sua pratica architettonica. In realtà, l'influenza di Antoni Gaudí su Enric Miralles andò oltre la mera ammirazione, gettando le basi per uno stile unico e visionario. Questa relazione tra due utopisti dell'architettura catalana si allarga dal passato al presente, dimostrando come le influenze del passato possano fungere da preziosa sorgente di ispirazione per creazioni architettoniche e artistiche in continua evoluzione.

L'esplorazione di questo legame tra i due architetti rivela le connessioni e l'evoluzione dell'architettura catalana, da un'era di modernismo ai giorni attuali. Questa eredità condivisa e l'evoluzione architettonica riflettono l'importanza di comprendere e adattare il passato per plasmare il futuro.

Carme Pinós ed Enric Miralles realizzarono uno dei progetti più belli, il cimitero di Igualada, traendo ispirazione da Gaudí e Jujol ma rimanendo allo stesso tempo figli della storia dell'architettura, sia catalana che globale.

Nel 1985 fu bandito un concorso per la realizzazione del nuovo cimitero nella cittadina di Igualada. La sua ubicazione era in una zona industriale, alla fine di una strada (quindi non certo un luogo affascinante). Tuttavia, contava un torrente al centro del paesaggio con una vista sul Montserrat, montagna catalana dalle forme peculiari e strane, quasi mostruosi. Nonostante queste sfide Carme Pinós ed Enric Miralles parteciparono al concorso e lo vinsero. Tra modifiche per questioni economiche e politiche, il progetto mutò, ma alla fine venne realizzato e divenne il cimitero in cui Miralles stesso fu sepolto. Una carriera breve, la sua, ma costellata



Fig. 31
Pianta del progetto del
Cimitero di Igualada,
1994.



di successi e opere maestose. La realizzazione di un cimitero è un'impresa ardua, pertanto esaminiamo come è stato realizzato ispezionando cimiteri tradizionali nell'intera zona del Mediterraneo. Potrà sembrare strano, ma si può dire che sia nato un *turismo dei cimiteri*. Pinós e Miralles trovarono anche riferimenti nella Land Art²⁵, scoperta durante un viaggio di studio negli Stati Uniti grazie a una borsa di studio. In questa esperienza si rifletteva la loro ossessione per Gaudí, Jujol, Asplund, Lewerentz e Le Corbusier. Osservando il cimitero troviamo: all'ingresso un tumulo con una spirale (un singolo tumulo potrebbe essere oggetto di una tesi intera). Qui, diversi elementi si intrecciano. Innanzi tutto, la Land Art, come menzionato, ma ispirazione fu anche una mostra di James Turrell²⁶ nonché Robert Smithson²⁷ e Herbert Bayer²⁸. Nel progetto del concorso, tuttavia, la spirale non c'era, al suo posto vi era una rotonda. Ma, tra il concorso e l'opera finita, cambiò qualcosa. Dopo aver vinto il concorso, si recarono a Stoccolma. Lavorando incessantemente con stagisti, visitarono il cimitero di Asplund e Lewerentz. Presso l'ingresso principale, sulla destra, si innalza la montagna del ricordo con un accesso a spirale; proprio lì di fronte si erge la famosa montagna della meditazione, con

25 Forma d'arte contemporanea nata negli Stati Uniti d'America tra il 1967 e il 1968 caratterizzata dall'intervento diretto dell'artista sul territorio naturale, specie negli spazi incontaminati come deserti, laghi salati, praterie, mari ecc.

26 Artista statunitense i cui lavori vertono principalmente sulla percezione della luce e dello spazio.

27 È stato uno scultore e pittore statunitense, noto per aver realizzato nel 1970 l'earthwork Spiral Jetty.

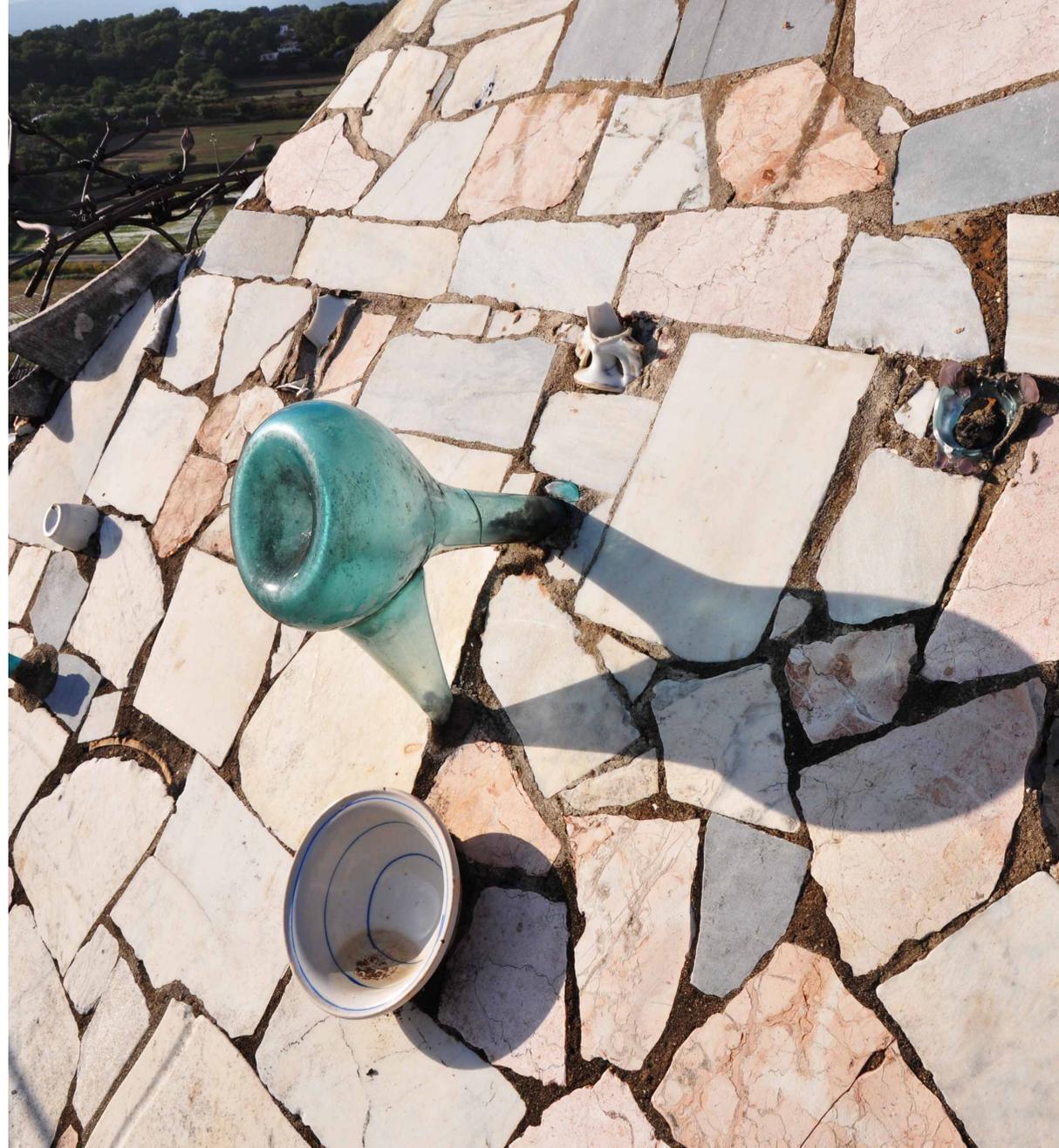
28 È stato un artista e grafico austriaco.

Fig. 32
Foto della Casa Bofarull, Pallaresos,
Josep M. Jujol, 1914

una scala scavata nel terreno. Più avanti, per evitare il passaggio delle automobili, sorge una croce. In realtà, non è abbondante la simbologia cristiana nel cimitero, ma la croce è presente all'ingresso, nella cappella, nella forma dei pilastri e nelle travi dalla forma complicata ma crociata. Una croce che segna pure la posizione della cappella. La prima croce può essere interpretata come gli alberi di una nave naufragata. E questa metafora del naufragio può essere estesa a tutto il cimitero. Le croci si ritrovano anche nelle opere di Gaudì.

Accedendo all'interno il pavimento diventa fluido, come il torrente Odena che circonda il cimitero e lo attraversa, trasportando con sé i resti di questo naufragio. Il pavimento è cemento che trascina legni e elementi prefabbricati, formando un disegno che scende. Pertanto, il cimitero non è piano, poiché Miralles e Pinós, concependolo, ritenevano che dovesse seppellire il corpo per rendere tangibile il legame tra l'essere umano e la terra. Ecco perché l'idea di impilare casse di cemento nelle nicchie sembrava orribile. L'obiettivo era un cimitero immerso nel bosco, ma ciò non era praticabile. L'atto di seppellire era comune nei paesi nordici, mentre nel loro contesto era culturale e sociale. Tuttavia, a pensarci, poiché non potevano seppellire, Miralles ebbe un'illuminazione, quella di seppellire il cimitero. Adottarono perciò pareti a nicchie, come nei cimiteri tradizionali da loro ampiamente studiati, ma che non sono vere e proprie pareti. La loro essenza consiste in tagli nel terreno, permettendo di penetrare nel regno dei defunti con tagli a forma di Z. Da qui il titolo del progetto, "Zementiri", sostituendo la "C" con la "Z" e la "T" con una croce. Tuttavia, col passare del tempo, la Z svanisce, lasciando spazio a una linea più delicata. Questo gioco di anagrammi e altre sfumature venne ripreso

Fig. 33
Particolare della Casa
Bofarull, Pallaresos,
Josep M. Jujol, 1914





da Jujol, un architetto che contribuì in modo significativo alle opere di Gaudí.

Josep Maria Jujol (1879/1949) è uno dei più grandi, ma meno conosciuti, geni dell'architettura catalana, la cui immaginazione e creatività sono sorprendenti in ogni disciplina artistica che ha abbracciato. Fu architetto, pittore, scultore e grafico per citare solo alcuni dei suoi talenti, e fu il collaboratore più stretto e appassionato di Gaudí. Dopo il tempo trascorso con il suo maestro sperimentò tutti gli stili fino a stabilire un proprio universo creativo lontano dal convenzionalismo del suo tempo. Miralles guarda anche a Jujol, al suo lavoro inteso come riflessione del pensiero interiore.

“L'estremo rigore è allo stesso tempo la massima libertà.”

Diceva Jujol che in lui non vi era alcuno stile, alcuna scuola, alcun maestro. Il pensiero individuale guidava il suo lavoro, un pensiero individuale che sembra fermarsi in pochi istanti.

Il suo lavoro accreditato nella composizione delle ceramiche rotte nel Parco Güell induce a vedere come il suo impegno non possa essere spiegato senza accettare che il pensiero che lo anima valorizza il lavoro comune. Le sue opere sembrano interrotte, povere e incompiute. Disegnare fogli, poi strapparli, poi ricomporli, in Jujol si fa in mondo reale. Ed è il segno che intreccia le figure e modella l'insieme. Appare una concentrazione di piccoli tratti quasi aggiunti identici ai materiali che li costruiscono; il suo pensiero è espresso in anagramma, come se fosse

Fig. 34
foto del Cimitero nel
bosco,
Skogskyrkogården,
Stoccolma,
Arch. Asplund e Lewer-
rentz.

un geroglifico, che poi non è una soluzione, ma una proposta. Lo dimostrano le tante volte in cui Jujol ricorre a scrivere che l'architettura può nascere, e allo stesso tempo essere supporto, da quelle figure, strumenti dell'intelletto, che rappresentano in un certo senso, il pensiero.

Le sue architetture sfuggono ad intenti normativi, aprono continuamente varchi per una realizzazione esente da troppo facili regole progettuali. Jujol tende a confondere compositivamente gli spazi ed i tempi storici degli edifici interessati dai suoi interventi. Ricompone un'immagine frammentaria, incoerente e disomogenea, come avviene, ad esempio, nella giustapposizione di elementi contrastanti di Casa Bofarull a Els Pallaresos. Le propensioni e le suggestioni estetiche di Jujol possono essere rintracciabili in varie ricerche contemporanee, europee ed extra-europee tra cui quelle con gli architetti di Barcellona Enric Miralles, Carme Pinòs e Josep Miàs²⁹. Più in generale, con quella linea sperimentale catalana, sorta di baluardo e modello europeo della creatività, che investe sulla valorizzazione delle valenze sensitivo-percettive dei materiali utilizzati, congiuntamente ad una destrutturazione degli spazi.

Casa Planells è un edificio progettato dall'architetto Josep Maria Jujol nel 1924, commissionato dall'imprenditore Eveli Planells e che, sebbene sia

²⁹ E' un architetto spagnolo (1966), ha ottenuto il titolo di Architetto nel 1992 presso la Scuola Superiore di Architettura di Barcellona, Università Tecnica della Catalunya (ETSA-BUPC). Dal 1990 al 2000 ha lavorato nello studio di Enric Miralles come architetto associato.

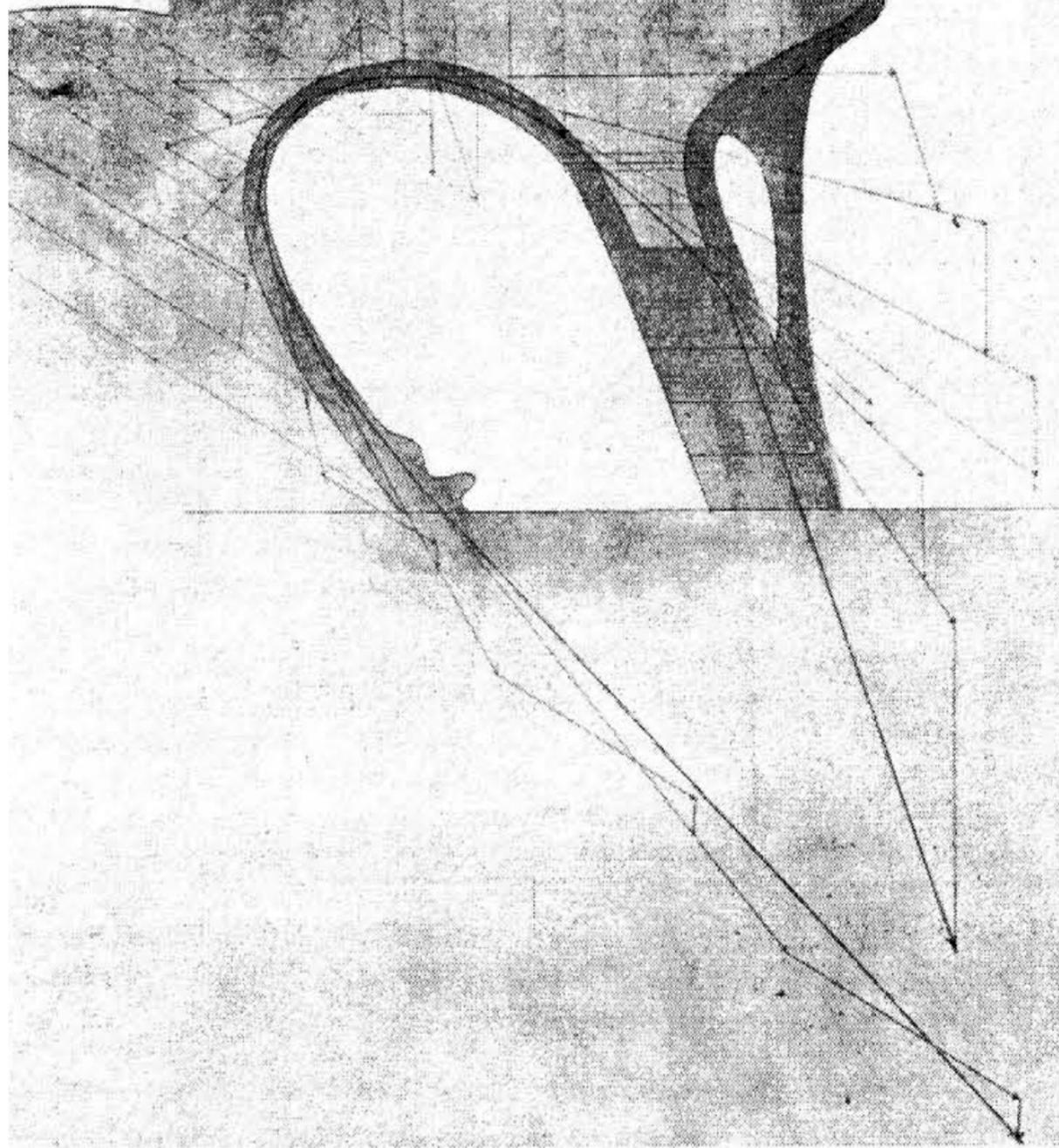
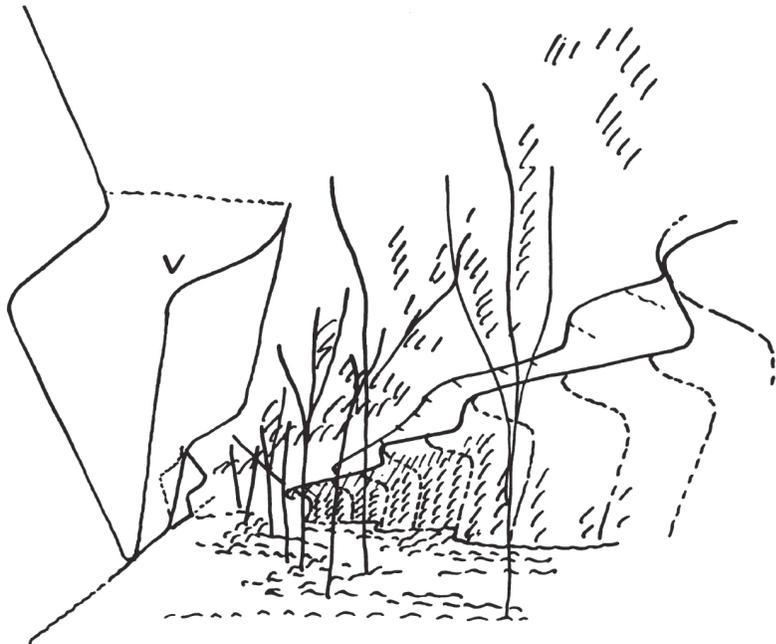


Fig. 35
Disegno della Sezione
del Park Güell realizzata
da Antoni Gaudí.



inclusa nel Modernismo catalano è considerata l'ultima casa modernista progettata a Barcellona. La casa si distingue perché, con una superficie molto ridotta di 80 m², l'architetto riuscì a costruire abitazioni di 120 m², giocando su due piani e con materiali semplici e forme curve. Questo approccio, questa connessione personale e inaspettata, risuona anche in Miralles. Jujol creava opere con scritte, lettere, parole e simboli disegnati su pareti e soffitti. Attraverso di lui, Miralles e Pinós si interessarono alla calligrafia e al simbolismo. Di conseguenza, svilupparono la propria tipografia e iniziarono a dipingere simboli nelle loro opere. Miralles stesso disegnò un simbolo su una porta del cimitero, torcia in mano, che tuttora non è stato interpretato. Si suppone che siano croci e pani, come Miralles stesso affermò:

“svelare il significato di questo disegno equivale a distruggere i riferimenti sottostanti”.

È una firma destinata all'eternità, come un'iscrizione nella vegetazione. Attraverso la “Z”, conferirono importanza al paesaggio, cercando di mimetizzarsi come fecero Asplund e Lewerentz³⁰.

Questi ultimi, a loro volta, avevano come riferimento la Via Sepolcrale di Pompei. Un riferimento su un altro riferimento. E così, l'ispirazione si interseca, viaggiando tra le menti ed epoche. Il percorso di Pinós e Miralles li guidò attraverso influenze della Land Art, visitando opere di altri

30 Sono architetti svedesi.

Fig. 36
Schizzo della Sezione
del Cimitero di Igua-
lada, Enric Miralles,
1990.

maestri e costruendo una narrativa che si basava su riferimenti, simboli e approcci unici. Il loro cimitero a Igualada diventa un viaggio che trascende il semplice luogo di sepoltura, trasformandosi in una dichiarazione d'amore per l'architettura, il paesaggio e la storia, unendo passato e presente in un intricato mosaico di significato e forma. Nel cimitero di Igualada emergono due edifici interessanti: la sala privata con luce zenitale, muro di contenimento e muro interno per guidare lo spazio e la cappella, anch'essa illuminata dall'alto, poiché non ha finestre ed è parte del paesaggio. Il muro di contenimento trae ispirazione da Le Corbusier e Ronchamp, dove la luce penetra da tutte le parti, enfatizzando le cerimonie con una luce laterale. La teatralità di Ronchamp, dove si può celebrare una messa all'esterno, si riflette nella cerimonia a Igualada, dove uno spazio deve sembrare esterno, accogliendo le macchine e l'ingresso del curato dall'altro lato. Tutto ciò lega Miralles e Pinos a Le Corbusier, rivelato grazie al loro professore Rafael Moneo. Il cimitero è ricco di riferimenti e simbologie, dalla sagoma del Montserrat alle corna di Sant Huberto, alla scala dell'Istituto La Lluna.

Grazie alla Z, l'intervento si fonde con il paesaggio e svanisce come nel caso di Stoccolma, creando uno spazio per il lutto e lasciando spazio al silenzio. Questo è reso possibile grazie a Gaudì. Quest'ultimo, nel progetto del Park Guell, creò un sistema di percorsi e paesaggi per guidare l'acqua in terreni in origine aridi, nascondendo e facendo emergere l'acqua tra edifici e fontane. Basandosi su questa idea, si mantenne il terreno più morbido possibile con camminamenti e muri di contenimento che funsero da viadotti. La sezione del Parco Güell illustra questo approccio strutturale, essenziale per Miralles e Pinos che la ripresero per

la realizzazione dei muri delle nicchie e le sepolture. La sezione è completamente in stile Gaudì, con un muro di contenimento in calcestruzzo che si estende a sbalzo, creando una scarpata che converte un cortile in uno spazio interno. È un interno nel paesaggio, un flusso che modella il terreno. Come Gaudì attingeva dalle sue referenze, come le grotte di Maiorca, per scolpire il Parco Güell, così Miralles e Pinos si ispirano anche alla Cripta Güell. Vi sono riferimenti diretti tra gli elementi, come le casseforme in acciaio abbandonate sulla cappella, simili ai pilastri in basalto abbandonati nel bosco della Colonia Güell. Nel caso della Chiesa della Colonia Güell, a causa del clima politico, essa rimase incompiuta, così come la cappella del cimitero di Igualada, forse casualmente. Queste referenze sono una forma di interiorizzazione di ciò che è stato fatto da altri. Miralles sosteneva che imitare non avrebbe mai raggiunto la potenza dell'originale, si trattava di assimilare e identificarsi con esso.

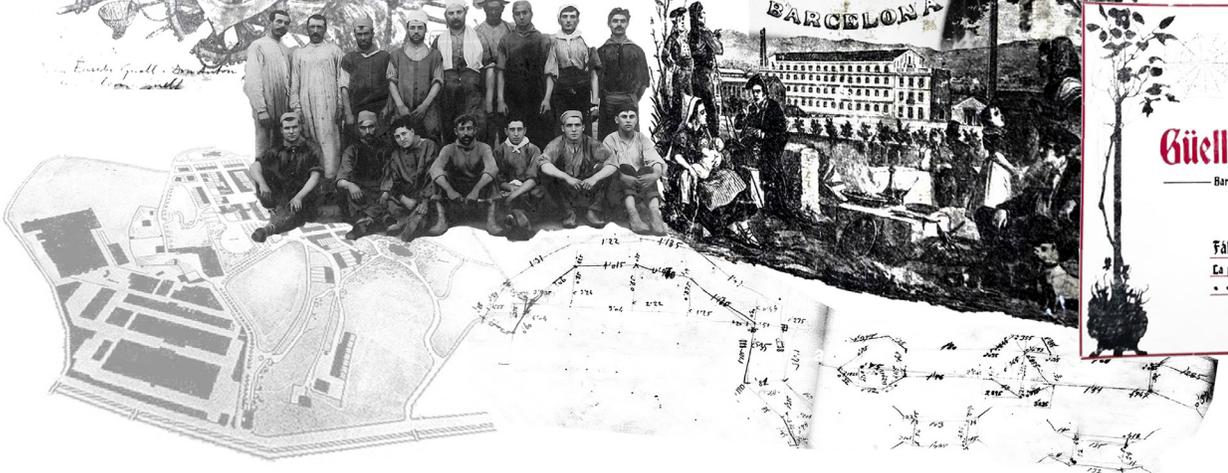
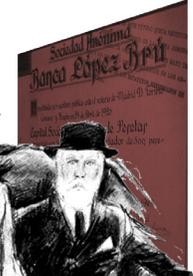
“Quando un architetto si forma e lavora in una città come Barcellona, dove il modernismo e Gaudí hanno lasciato un segno così profondo, è inevitabile doversi misurare con loro. Immagino che la stessa cosa accada anche in altre città, ad esempio a Glasgow, dove la presenza di Mackintosh è un riferimento obbligato e forte quanto il modernismo in Catalogna. Questo però non significa che da parte mia ci sia un atteggiamento di copia del lavoro di questi architetti, ma piuttosto un'affinità rispetto ad alcune preoccupazioni o aspetti dell'architettura.(...) Ma – ripeto – non si tratta di un atteggiamento mimetico, ma della necessità di affrontare il nostro passato.”



Fig. 37
Foto di Enric Miralles,
mentre fotografa la co-
lonne della Cripta Guell,
realizzata da Benedet-
ta Tagliabue a Colonia
Guell, Barcellona

PANAS

memoria descriptiva



ELS JOVES (Joan Teixidor, 1948)

Somreien a l'esperança els perfets, els intactes.

Ignoraven que la mort també fou creada per a ells.

Quan enramà l'enfiladissa dels jardins ses hores,

en tot havien pensat: en l'amor fresc i tendre de les dones, el cel llunyà i els ocells del capvespre,

l'afany de la nit, la llum taciturna del geni, els fills com un llevat dels anys, l'aigua que s'empeny

sense rescloses, lliscant sobre pedres i molsa.

En tot havien pensat, menys en aquest trepig de la sang

en els camps desolats que vanament

omplia

l'espetic de les armes; tot, menys aquest mirar al cel

amb les ninetes buides. Això era nou per a ells.

Però compliren sense recel, com aquell qui paga

comptes oblidats del pare, per l'honor del nom;

allò que no era d'ells i que, potser, volien rompre,

sobtadament va dominar-los, com un llevat arravatat,

molt més fort que l'enfiladissa dels jardins, que l'aigua i que les roses; potser perquè era estrany

i gran, impalpable, i es nodria d'un august silenci,

del camí de la sang també sense rescloses.

vi I l a g g i o p e r a i i n E u r o p a

Durante il periodo della Rivoluzione Neolitica, l'umanità attraversò una svolta cruciale. Durante questo lasso di tempo, noto come stadio agrario, l'uomo si affermò come produttore per la prima volta, assumendo la responsabilità di creare ciò di cui aveva bisogno per la propria sopravvivenza, come cibo, abitazioni, vestiti e utensili vari. Tuttavia, è solo a partire da circa duecento anni fa che la Rivoluzione Industriale segnò un ulteriore passo da gigante nell'evoluzione dell'organizzazione sociale ed economica. Questa nuova fase portò a profonde trasformazioni nei metodi di produzione, nello stile di vita, nel pensiero e nelle dinamiche relazionali. L'industria emerse come la principale attività fornendo la maggior parte dei beni necessari per un benessere più completo. Questo periodo è conosciuto come l'era industriale. La Rivoluzione Industriale ebbe origine in Gran Bretagna nell'ultimo terzo del XVIII secolo, propagandosi poi ampiamente in tutta Europa e in Nord America nel corso del XIX secolo, per estendersi successivamente alle regioni orientali.

A partire dalla seconda metà dell'800, con l'espandersi di nuove realtà imprenditoriali nasce l'esigenza di fornire ai lavoratori degli alloggi vicino alla fabbrica. Nascono così, un po' ovunque in Europa, i villaggi operai. Lo spostamento della popolazione dalla campagna alla città richiese un cambiamento nel sistema abitativo. Le fabbriche venivano edificate prevalentemente in aree periferiche, spesso vicine a corsi d'acqua e vie di comunicazione. La carenza abitativa portò alla costruzione di abitazioni

per operai¹, dove si affollavano numerose persone, in spazi angusti, senza aria, acqua e luce. La maggior parte degli imprenditori si convinse che le case unifamiliari con l'orto rafforzassero nell'operaio il senso della proprietà, della stabilità familiare e dell'imitazione delle abitudini borghesi.

Il villaggio operaio è quindi un insediamento di natura industriale che risponde alle esigenze di conciliare casa e lavoro in un unico centro abitato, funzionale sia agli interessi dell'imprenditore che a quelli degli operai. Questi villaggi sono caratterizzati dall'integrazione fra la vita all'interno della fabbrica e quella fuori da essa. Attività lavorativa, istruzione, culto, vita familiare e tempo libero costituiscono momenti della quotidianità dei suoi abitanti. Le abitazioni operaie vennero realizzate, originariamente, per ospitare due famiglie, al tempo stesso allargate e numerose, attraverso una divisione verticale² o orizzontale³. Ogni villaggio operaio però modifica questa soluzione abitativa a seconda della specifica produzione industriale, del sito in cui sorge, dello stile della nazione e/o regione geografica, delle volontà del committente e dell'ispirazione del progettista. Lo sviluppo territoriale urbano e architettonico del Regno Unito nell'800 è legato ai fenomeni della rivoluzione industriale. I villaggi residenziali operai, di notevole dimensione e autosufficienti, sono ispirati

1 spesso dormitori
2 metà di ciascun piano a famiglia
3 un piano a famiglia



all'ideologia di comunità di fabbrica in cui vi è il tentativo di far coesistere l'organizzazione produttiva industriale con l'ambiente rurale. Un modello avanzato di villaggio operaio, razionalmente pianificato, è il quartiere fabbrica di Port Sunlight. Qui l'industriale Lever, nel 1888, nella contea del Merseyside, impianta la sua fabbrica di saponi e avvia la costruzione di un sobborgo per i dipendenti. Il quartiere è progettato con una bassa densità e con la presenza di aree verdi e di edifici destinati ad attività e servizi comuni. I Cottage, in stile Arts and Crafts, sono circondati da sentieri che si snodano tra campi e boschi. L'architettura domestica, in mattoni e legno, con dettagli in terracotta di alta qualità esecutiva, è opera di diversi progettisti. Il modello di riferimento è l'insediamento di Saltaire, a nord di Braddford, allora il più importante centro laniero del mondo.

Il villaggio di Saltaire è pianificato e costruito tra il 1851 e il 1876 e prende il nome da Sir Salt⁴ che trasferisce la sua industria laniera lungo il fiume, in una posizione strategica per i collegamenti infrastrutturali (fiume-canal-ferrovia). L'insediamento è impostato su un asse lungo il quale si attestano, da nord a sud, edifici pubblici (scuola-centro sociale, spaccio...). Oltre la ferrovia vi erano il mulino e la chiesa, mentre, dopo il fiume il parco e gli impianti sportivi. Viene privilegiato un impianto classico mentre le schiere residenziali sono più rigorose e possiedono i servizi igienici.

Tra la fine dell'800 e il ventennio fascista, vennero edificati anche nel nord

4 imprenditore, politico e filantropo

Fig. 38
Foto della Fabbrica
Sunlight Soap, Inghilterra.

Italia dei villaggi operai, diventati veri e propri modelli di architettura.

Esempi di archeologia industriale sono: Villaggio Leumann a Collegno (Torino), Nuovo quartiere operaio a Schio (Vicenza) e Villaggio Crespi a Crespi d'Adda (Bergamo).

Il Villaggio Leumann fu edificato tra il 1895 e il 1907 per volere dell'imprenditore Leumann che fondò a Cologno il suo cotonificio. Sorse in un'area quasi disabitata, ma che offriva condizioni privilegiate per l'impianto di un opificio: il costo relativamente basso del terreno, la presenza di corsi d'acqua e della ferrovia. In un'epoca in cui per la maggior parte della popolazione italiana i servizi erano insufficienti, il villaggio Leumann fu una città modello. Fu concepito, su progetto dell'ingegner Fenoglio, ideatore delle più significative opere in stile Liberty a Torino, per essere del tutto autonomo: infatti oltre alle abitazioni per gli operai e gli impiegati, per lo più villette ad un piano con relativo giardino e orto, comprendeva un convitto per le operaie gestito da suore, l'edificio dei bagni, il teatro, l'ambulatorio, l'ufficio postale, la stazione del treno, l'albergo, il nido, la scuola materna ed elementare, la chiesa, il circolo per gli impiegati ed uno spaccio alimentare. Lo stile Liberty che caratterizza molti degli edifici si sposa all'architettura svizzera da chalet.

La storia industriale di Schio è legata alla famiglia Rossi e al suo lanificio. Realizzato tra il 1872 e il 1890 per volere di Alessandro Rossi che ebbe l'idea di una moderna città ideale e l'urbanista-architetto Caregaro Negrin che progettò una città-giardino romantica con residenze circondate da verde, strade e viali ad andamento curvilineo e sinuoso poste in senso ortogonale. Purtroppo quel progetto rimase inattuato e il nuovo



Fig. 39
Ingresso del Villaggio
Leumann, Cologno,
Torino.

quartiere operaio nacque con un impianto più tipicamente a scacchiera. Le abitazioni erano divise in quattro classi: case signorili di prima e seconda classe per dirigenti e tecnici anche stranieri, unifamiliari, varie nello stile e perlopiù allineate lungo il viale maggiore; le abitazioni di terza e quarta classe, invece, erano localizzate nella parte più interna del villaggio e destinate agli operai, con attenzione a mescolare e collocare nella stessa area urbana anche alcune abitazioni singole al fine di accogliere una popolazione socialmente diversificata in una ricercata armonia tra capitale e lavoro. Le abitazioni interne sono costruite secondo il modulo a schiera, ma differenziate negli ornamenti esterni, nell'altezza e obliquità dei tetti, nella forma delle aperture, delle recinzioni ed anche nella cromia. Erano tutte dotate di diverse stanze, cantina, sottotetto, giardino e orto.

Oltre agli edifici residenziali, rispondenti ai nuovi canoni igienico-sanitari, il quartiere ospitava altri servizi a favore degli abitanti quali l'asilo, la scuola elementare, i bagni pubblici, il lavatoio e la ghiacciaia. Anche la linea ferroviaria, che conduceva agli stabilimenti Lanerossi di Pieve e Torrelvicino, attraversava il quartiere residenziale.

Il Villaggio di Crespi d'Adda fu realizzato nel 1878 con l'idea di dare a tutti i dipendenti una villetta, con orto e giardino e di fornire tutti i servizi necessari alla vita di comunità (scuola, chiesa, ospedale, dopolavoro, teatro, bagni pubblici). L'aspetto urbanistico del villaggio è straordinario. La fabbrica è situata lungo il fiume; accanto il castello della famiglia Crespi, simbolo del suo potere e monito per chi vi giunge da fuori. Le case operaie, di ispirazione inglese, sono allineate ordinatamente a est dell'o-

pificio lungo strade parallele; a sud vi è un gruppo di ville più tarde per gli impiegati e, incantevoli, per i dirigenti. Le case del medico e del prete vigilano dall'alto sul villaggio, mentre la chiesa e la scuola, affiancate, fronteggiano la fabbrica. Segnano la presenza e l'importanza dell'opificio le sue altissime ciminiere e i suoi capannoni a shed⁵ che si ripetono in un'affascinante prospettiva lungo la via principale, la quale, quasi metafora della vita operaia, corre tra la fabbrica e il villaggio, giungendo infine al cimitero. A Crespi d'Adda si annovera una notevole diversità di stili, oscillante tra classicismo e romanticismo. La villa padronale ripropone lo stile medioevale trecentesco mentre la chiesa è copia esatta della rinascimentale S.Maria di Busto Arsizio, paese d'origine dei Crespi. Le altre costruzioni sono tutte di gusto neomedioevale, con preziose decorazioni in cotto - care al romanticismo lombardo - e finiture in ferro battuto. Neomedioevale anche l'opificio, che esprime la massima celebrazione dell'industria nell'ingresso centrale, tra le fastose palazzine degli uffici dirigenziali. Il cimitero, di gusto esotico e di stile eclettico, è monumento nazionale: al suo interno la cappella Crespi, una torre-piramide di ceppo e cemento, decorata, si erge ad abbracciare le tombe operaie, piccole croci disposte ordinate nel prato all'inglese.

⁵ Capannoni a shed (o a denti di sega) è un tipo di copertura particolarmente usato nei capannoni industriali, con il quale si riesce a ottenere un'illuminazione diurna molto uniforme. È costituita da un certo numero di falde piane susseguentisi in due ordini, diversamente inclinati rispetto alla orizzontale.



Fig. 40
Foto del Villaggio
di Crespi d'Adda,
provincia di Bergamo,
Lombardia.

A Noisiel, per la prima volta in Francia, gli edifici industriali sono ordinati ed integrati per seguire il processo di fabbricazione. Fu interamente concepito per l'industria della cioccolata da Menier nel 1862, con le villette date in affitto agli operai, senza possibilità di riscatto. Il villaggio operaio è concepito su un terreno di circa 3 ettari attraversato da strade fiancheggiate da abitazioni separate tra loro da un giardino. Le case sono isolate e a due alloggi indipendenti ciascuna. Ogni alloggio ha accesso autonomo dal giardino ed è dotato di forno e servizi igienici. La concezione del villaggio di Noisiel "esclude ogni evoluzione e ogni iniziativa individuale. I ruoli sono definiti e la gerarchia intoccabile". Ménier gestisce il tempo complessivo dei suoi operai, in un insediamento che è prodotto dal mito del villaggio tradizionale come quadro ideale per il benessere morale e fisico dell'operaio: vi sono tutti gli elementi costitutivi del villaggio tradizionale: piazze, caffè, scuola, chiesa. Dal momento che Ménier è sindaco, la piazza del villaggio è senza municipio per raccogliersi invece attorno ad un giardino. La chiesa e il castello di Emile Ménier situati in disparte, su di un'altura al di fuori di quel sistema assiale, riproducono lo schema feudale del potere localizzato esternamente dal villaggio e dominante i soggetti sottomessi.

In contrapposizione agli episodi citati sopra, la Germania ha l'esperienza più vasta, grazie agli industriali Krupp a Essen. Le colonie operaie Krupp, i cui lavori di costruzione iniziarono nel 1870, contenevano nel 1910 46.000 persone in cinque città satelliti attorno all'impero degli industriali dell'acciaio. Le case per operai Krupp sono inizialmente edifici a tre piani per consentire economie sui suoli, situati in uno spazio verde e in una maglia regolare. Solo successivamente per le colonie venne

adottata la tipologia a casette sotto l'influsso inglese. I Krupp organizzano interamente la vita dei loro operai, offrendo: assicurazione, ospedali, ospizi, strutture per il tempo libero, cultura e formazione professionale. Nel 1898 è aperta, per tutti, una sala di pubblica lettura, da cui Krupp esige però siano banditi i testi di carattere politicizzato e di contenuto "agitatorio". Non vi era disoccupazione, non vi erano scioperi, la famiglia Krupp attuava completa e utile occupazione e completo controllo. In tutti i casi, i villaggi, hanno trovato origine nel contesto dell'industrializzazione e dei cambiamenti sociali dell'epoca. Questa comprensione della necessità di affrontare le sfide portate dall'industrializzazione ha condotto alla creazione di insediamenti residenziali unici, legati alla presenza delle fabbriche.

Caratteristica chiave dei villaggi operai è l'attenzione crescente rivolta alla salute e al benessere dei lavoratori. Questo si è tradotto nella costruzione di edifici che offrivano servizi igienici adeguati, alloggi confortevoli e strutture per il tempo libero. L'obiettivo era migliorare la qualità della vita dei lavoratori e delle loro famiglie, affrontando le sfide sociali e sanitarie associate all'urbanizzazione industriale. L'aspetto comune e fondamentale che emerge è il concetto di creare una comunità integrata intorno alle fabbriche, cercando di combinare l'organizzazione produttiva con l'ambiente circostante. I villaggi operai erano pensati per essere più di semplici agglomerati di abitazioni; dovevano favorire l'interazione sociale e la coesione all'interno della comunità operaia.

Allo stesso tempo, un elemento distintivo nei villaggi operai di Inghilterra, Italia e Francia è l'influenza dei datori di lavoro sulla vita dei lavoratori.

I datori di lavoro fornivano servizi e strutture, ma spesso imponevano anche regole e gerarchie che dovevano essere rispettate. Questo controllo da parte dei datori di lavoro rappresentava un modo per mantenere l'ordine e la produttività all'interno dei villaggi, ma al contempo poneva alcune limitazioni alla libertà individuale.

Anche per quanto riguarda l'architettura, stile e approccio all'autosufficienza, emergono una serie di divergenze tra i casi descritti. Mentre l'Inghilterra si distingue per lo stile Arts and Crafts e influenze svizzere da chalet, l'Italia presenta influenze liberty e neomedievali. La Francia invece, si focalizza sull'integrazione degli edifici industriali con il processo produttivo, creando una relazione diretta tra produzione e residenza.

L'autosufficienza è evidente nei villaggi operai in Inghilterra e in Italia, con servizi completi per i lavoratori e le loro famiglie mentre, in Francia, c'è un maggiore controllo dei datori di lavoro sulla vita dei lavoratori, con una struttura più gerarchica e controllata.

Un aspetto interessante è come i villaggi operai siano evoluti nel tempo. Si sono adattati ai mutamenti economici e sociali. Le sfide pratiche spesso hanno reso necessarie modifiche nei progetti iniziali. Ciò ha portato ad una dinamica in cui i villaggi hanno cercato di mantenere la loro essenza originale, ma hanno dovuto fare i conti con le mutevoli realtà circostanti creando una varietà di esperienze all'interno dei diversi villaggi operai.

22 Le Industrie in Catalogna

A partire dagli ultimi decenni del XVII secolo, la coltivazione della vite si era diffusa nella fascia costiera catalana. Le guerre tra Francia e Olanda avevano fatto sì che i vigneti catalani avessero sostituito quelli francesi nell'approvvigionamento di acquavite nel Nord Europa. Oltre ad avere le giuste condizioni climatiche, il fatto che gli agricoltori avessero potere decisionale e fossero i principali beneficiari dei profitti ottenuti dal cambio di coltura, spiega perché fu soprattutto in Catalogna che questa opportunità fu sfruttata.

L'opzione per la vite comportava l'abbandono delle colture per l'autoconsumo e la produzione per il mercato, dedicando più ore di lavoro per ottenere più reddito; insomma specializzarsi. Per tutto il XVIII secolo, la coltivazione della vite si diffuse nelle regioni costiere e pre-costiere catalane, e anche in zone lontane dal mare come Bages. La conseguenza più importante di questo fatto è che la specializzazione di alcuni ha favorito la specializzazione di altri. Quei contadini che dovevano dedicare più ore alla coltivazione della vite non potevano dedicare tempo a produrre i propri tessuti, ma allo stesso tempo avevano una rendita monetaria per acquistarli da un altro.

Ciò ha aperto la possibilità che anche altre zone meno favorevoli alla viticoltura, come i Prepirenei o alcune zone della Catalogna centrale, si specializzassero nella produzione di tessuti di lana, o che la pianura di Lleida lo facesse nella fornitura di cereali. Questa dinamica di specializzazione reciproca grazie allo scambio economico nel mercato ha porta-

Fig. 41
Foto di Colonia Sedò,
colonia tessile sul fiume
Llobregat, Barcellona



to, ad un aumento della produttività del lavoro e del reddito pro capite. La prosperità agricola e manifatturiera farà raddoppiare la popolazione catalana durante il XVIII secolo, creando capitale, capacità imprenditoriali, manodopera qualificata e reti commerciali che saranno essenziali affinché la Catalogna sia l'unica regione mediterranea tra le prime della rivoluzione industriale britannica. L'industrializzazione ha avuto un impatto eterogeneo in diverse località della regione. Martorell⁶, per esempio, ha affrontato sfide nell'industria cartaria, ma è riuscita a diversificare la produzione verso alimenti, chimica e materiali da costruzione, avviando anche un settore terziario in crescita. La diffusione dell'industrializzazione è stata guidata dall'espansione del settore del cotone, ma le modalità e gli esiti sono variati a seconda delle località.

L'espansione demografica all'inizio del XVIII secolo è innegabile e nonostante ciò, l'effetto di questa crescita demografica è stato disomogeneo all'interno del Baix Llobregat. In gran parte grazie all'energia demografica ed economica di Barcellona, la parte centrale e la fascia costiera di questo territorio hanno iniziato una timida ma precoce crescita nel XVIII secolo. Nell'area costiera, che ospita la maggior parte della popolazione della regione, il ritmo di crescita è aumentato nel corso del secolo successivo. Al contrario, le popolazioni delle aree più elevate della regione hanno perso slancio demografico. Questa crescita moderata, tipica della Catalogna, è continuata fino al 1920. Da lì in poi, ci sono

⁶ È un comune spagnolo situato nella comunità autonoma della Catalogna, nella comarca del Baix Llobregat, l'antica cittadina dista 26 km da Barcellona.

state divergenze nelle traiettorie di crescita, con il tasso medio di crescita in Catalogna pari al 1,69%, mentre il Baix Llobregat ha registrato un aumento del 3,5%. È importante notare che questa intensità di crescita è stata influenzata sia dalla vicinanza a Barcellona che dall'arrivo di un numero considerevole di emigranti, sebbene meno significativo rispetto al boom degli anni '60 e '70 del XX secolo. Anche il settore predominante, l'agricoltura, ha subito notevoli cambiamenti che meritano un'analisi approfondita. Tra le caratteristiche più rilevanti vi è l'espansione dei vigneti a scapito degli alberi, l'incremento delle pratiche di irrigazione e la diversificazione delle colture.

Nel contesto preindustriale, l'attività non agricola più radicata nel Baix Llobregat era legata all'industria della lana. Sebbene l'industria laniera fosse principalmente concentrata nella zona settentrionale, segni sporadici di questa attività, come la produzione di tessuti, erano presenti anche in altre parti della regione. Olesa de Montserrat e Esparreguera, entrambe situate ai piedi di Montserrat, hanno svolto un ruolo significativo nell'industria della lana, offrendo occupazione a giovani lavoratori. Tuttavia, l'industria catalana ha poi ceduto il passo all'industria del cotone. L'abbondante forza lavoro e l'agricoltura poco sviluppata basata su vigneti e uliveti hanno permesso ai lavoratori poveri di impegnarsi anche nell'industria. L'industria tessile è stata influenzata dalla collaborazione tra produttori, commercianti e reti mercantili.

Nella bassa valle del fiume Llobregat, un numero limitato di abitanti, principalmente donne, si occupava dell'industria della seta. Sant Feliu de Llobregat è un esempio di un luogo scelto come investimento e luogo



Fig. 42
Foto di un'operaia che
lavora in fabbrica.

di svago da parte dell'élite barcellonese, che ha influenzato la vita sociale della città. La popolazione di Sant Feliu comprendeva agricoltori, individui impegnati nel settore terziario, commercianti e poveri, suddivisi in gruppi diversi. Gli agricoltori, ad esempio, dipendevano dai censi per integrare il reddito e investivano in terreni redditizi come i vigneti. Le corporazioni avevano un ruolo nella strutturazione del lavoro.

L'industrializzazione ha avuto un impatto eterogeneo in diverse località della Catalogna del XVIII secolo, quindi, prosperò la lavorazione della lana, basata in gran parte sul lavoro rurale, e di altri beni come carta o chiodi di ferro. Nasce anche la manifattura degli Indianas, tessuti di cotone sullo stile di quelli prodotti in India e che, grazie al protezionismo, si affermano soprattutto a Barcellona. Nel 1780, Barcellona divenne la città in Europa dove veniva stampata la maggior parte dei tessuti. Molte di esse erano tele del Nord Europa dipinte a Barcellona per essere riesportate nell'America spagnola, ma altre erano indiane tessute in città. Se da tempo il filo di cotone veniva importato da Malta, ora sempre più cotone grezzo arrivava dall'impero americano e veniva filato dalle contadine catalane che fino ad allora avevano filato la lana. Ben presto si diffuse l'uso del primo filatoio della rivoluzione industriale britannica, la filatrice, che finì per avere una versione autoctona ingrandita, la Bergadana.

La prosperità agricola e manifatturiera farà raddoppiare la popolazione catalana durante il XVIII secolo, creando capitale, capacità imprenditoriali, manodopera qualificata e reti commerciali che saranno essenziali dopo la Guerra d'Indipendenza e un periodo di crisi, in modo che la Catalogna sia l'unica regione mediterranea tra i primi seguaci della rivolu-

zione industriale britannica. Dopo l'installazione del Vapor Bonaplata nel Raval nel 1833, in meno di tre decenni ci fu un grande sforzo tecnologico e di investimenti che costruì una moderna industria tessile di cotone. La mancanza di carbone di qualità in Catalogna, l'alto costo di sussistenza dovuto alla bassa produttività dell'agricoltura cerealicola spagnola e il prezzo più alto che doveva essere pagato per il cotone grezzo hanno influito sulla competitività dell'industria cotoniera catalana. Il protezionismo era una condizione necessaria per il successo di questo processo e il principale cavallo di battaglia della borghesia catalana nei suoi rapporti con lo Stato. Il mercato spagnolo è stato essenziale e allo stesso tempo ha condizionato per molti anni le possibilità dell'industria catalana. Il problema del carbone portò a un forte impegno per le fabbriche fluviali dalla fine degli anni '60 dell'Ottocento e impedì il successo dello sviluppo di una moderna industria siderurgica che ritardò la crescita dell'industria metallurgica. L'industrializzazione catalana nel XIX secolo era basata sui beni di consumo. La meccanizzazione trasformò anche i tessuti di lana, la macinazione del grano e l'industria della carta. Il successo del tessile ha trascinato altri settori grazie alle economie di agglomerazione.

L'industrializzazione ha trasformato la società catalana: la borghesia era un gruppo sociale modernizzante e, allo stesso tempo, conservatore di fronte alle rivendicazioni del movimento operaio. L'incendio del Vapor Bonaplata nelle bullangas⁷ del 1835 aprì un arco di conflitto sociale che

⁷ Le bullangas furono una serie di rivolte popolari di segno liberale che ebbero luogo a Barcellona tra il 1835 e il 1843. Alcune di esse, soprattutto quella del 1835, ebbero

culminò nella rivoluzione del luglio 1936. La Catalogna era il principale motore economico della Spagna, ma, allo stesso tempo, era incapace di guidarla politicamente. La borghesia catalana voleva trasformare la Spagna difendendo i propri interessi, chiedendo allo Stato dazi e ordine quando necessario. La loro lingua e cultura, la memoria delle vecchie istituzioni e, in ultima analisi, l'identità differenziata, difficilmente si sarebbero conservate come hanno fatto senza il potere industriale. Il rinnovamento industriale che si afferma negli ultimi decenni dell'Ottocento ha notevoli ripercussioni in tutti i campi, entrando da tutte le direzioni, nella quotidianità della gente. Questo, tra parentesi, è anche il periodo in cui i committenti aumentano la loro importanza con il forte sviluppo della classe borghese che arriva a superare in larga misura, gli ecclesiastici e gli aristocratici messi insieme.

Nasce un nuovo mondo, tutto impegnato nello sviluppo dell'industria e, come conseguenza diretta, nell'urbanizzazione di insediamenti nelle metropoli. La borghesia industriale e rurale catalana, negli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo e nel primo quarto del XX secolo, ha trovato una via di rappresentazione con l'architettura modernista. Questo movimento era inteso come un rinnovamento artistico parallelo alle altre arti contemporanee, la ricerca di nuove espressioni formali e il desiderio di posizionarsi nella modernità a livello europeo.

luogo anche in altre zone della Catalogna.

L'edificio modernista presenta veri e propri ritmi musicali, maestosità (che può svilupparsi in altezza o larghezza), andamenti morbidi, ondulati e sinuosi, che conferiscono vitalità anche a materiali rigidi e freddi come il ferro o la pietra. Il modernismo si sviluppa unicamente in quei paesi in cui è stato raggiunto un certo grado di sviluppo industriale, poiché esso nasce proprio con lo scopo di interpretare la spiritualità da cui si diceva ispirato l'industrialismo. La rivoluzione industriale porta nelle varie città europee una voglia di novità e di ottimismo. Segna l'alba di una nuova era. Tali sentimenti vengono quindi tradotti in arte dal Modernismo e non è casuale l'utilizzo insistente del motivo floreale: è la fioritura, la primavera portata dall'industria, non solo agli edifici ma alla società stessa.

La sola città spagnola che ha vissuto, in questi anni, uno sviluppo industriale è Barcellona. Ed è proprio per questo motivo che oggi possiamo ammirare i capolavori dell'architettura modernista solo in Catalogna e non in altre regioni spagnole. Tra il 1900 e il 1912, vennero edificati veri e propri capolavori dell'architettura, commissionati dalla ricca borghesia dell'epoca che voleva ostentare la propria ricchezza economica e il proprio prestigio sociale attraverso l'originalità e la spettacolarità dell'edificio, che diviene il simbolo e il riflesso del potere del proprietario. Infatti all'epoca del Modernismo il potere economico era concentrato nelle mani dei grandi industriali. Ecco spiegato perché i grandi committenti di Antoni Gaudí, maestro indiscusso del Modernismo catalano, erano potenti industriali: Josep Batlló, appartenente a una delle più prestigiose famiglie della città, era un industriale tessile proprietario di varie fabbriche a Barcellona; Eusebi Güell, imprenditore è tra i più grandi mecenati della città, commissiona al suo amico Gaudí diverse opere: il Parc Güell,

Fig. 43
Foto di un uomo che
passeggia in Passeig
de Gracia.



la Colònia Güell, il Palau Güell e le Cantine Güell, che si trovano nei pressi di Sitges. Pere Milà avvocato, industriale e politico catalano. Grande appassionato di macchine, non a caso nell'edificio che commissiona a Gaudí, la Pedrera, troviamo il primo parcheggio sotterraneo di tutta Barcellona.

Quindi, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, esplose a Barcellona una volontà di fresca innovazione, che colpì non soltanto gli edifici privati ma anche farmacie, pasticcerie, forni e negozi vari, che iniziarono ad imitare lo stile decorativo delle residenze borghesi. L'arte e la bellezza inondarono la vita quotidiana di Barcellona dando vita al culto della nuova modernità. Nel quartiere di Dreta de l'Eixample, intorno al Paseo de Gracia, vi è il nucleo più importante di edifici modernisti in Europa. Gaudí è stato sempre visto come un architetto bizzarro, che fa cose antropomorfe, con forme naturali; è assolutamente falsante questa visione perché in realtà è un uomo del proprio tempo, ancora una volta è un architetto che interpreta attraverso l'architettura lo spirito del proprio tempo. E' perfettamente consapevole di questa necessità e dell'impegno dell'architetto in questa missione.

Eusepi Guell i Bacigalupi è un grande industriale dell'industria tessile, molto ricco, molto impegnato politicamente, estremamente colto, interessato di scienza oltre che di arte, quindi una figura veramente a tutto tondo impegnata da tutti i punti di vista ed è un personaggio che nel salotto di casa sua accoglie i maggiori intellettuali catalani, che sostiene fortissimamente con il suo impegno politico. Diventerà prima deputato e poi senatore di Barcellona e sosterrà con tutte le sue forze la battaglia per

l'indipendenza della Catalogna. Quindi imprenditore tessile fino al 1901, quando decide di diventare anche imprenditore nel campo del cemento armato. I primi progetti che realizza Gaudí per Guell sono la casa del custode e l'edificio per la scuderia nella tenuta di Finca Guell a Pedralbes a Barcellona. In Gaudí è fondamentale la combinazione autonoma degli elementi architettonici in cui ognuno ha una sua identità, un ruolo, ma essendo parte di un'unica architettura devono essere fatti dialogare tra loro cioè, devono diventare un sistema. E' specificamente interessato ad un particolare rivestimento che si chiama il *trencadis*⁸. Non sono avanzi a caso, e qui si apre un tema molto più importante, una delle conseguenze più rilevanti dell'industria: lo scarto industriale. Uno dei temi quindi che si aprono con l'industria è proprio lo scarto industriale. Gaudí è molto sensibile a questo tema: utilizza nella villa Guell, ma anche in altri progetti, gli scarti della produzione ceramica che, venendo riutilizzati, assumono nuova vita e nuova espressione proprio attraverso l'architettura. In una delle architetture ecclesiastiche di Gaudí verranno impiegati degli aghi da telaio, dismessi dalla fabbrica tessile di Guell per essere riutilizzati. C'è in lui una grande sensibilità verso ciò che sono le cose che si sono create in relazione all'avvento dell'industria. Nella Finca Guell la parte più importante è sicuramente il grande cancello in ferro: opera monumenta-

8 Nome che deriva dal verbo catalano "trençar", che significa spezzare, una tecnica tradizionale che prevede una sorta di mosaico fatto di tutta una serie di pezzi di mattonelle che vengono composte insieme non tanto per formare un disegno, più che altro per formare una vibrazione cromatica.

le e impressionante del lavoro artigianale in cui Gaudí combinò tutte le tecniche di lavorazione del ferro. A parte la bellezza di questo pezzo di scultura, interessante è il modo in cui è stato eseguito. Soltanto alcune parti, quelle più sensibili, tipo la testa e le zampe del drago⁹, sono realizzate da artigiani, ma tutti quanti gli altri materiali provengono invece dagli scarti industriali. E' una cosa che si è scoperta in anni recenti: quasi tutti gli elementi sono di riciclo, sono gli scarti che sarebbero stati destinati ad essere distrutti e che invece sono stati riutilizzati per costruire questa straordinaria composizione, quindi anche qui grande sensibilità di Gaudí rispetto a questo tema dello scarto industriale e della sua possibilità di essere riutilizzato.

Il Modernismo catalano, quindi, pur costruendo case, chiese, teatri, auditori, fabbriche, parchi, è del tutto estraneo alle preoccupazioni per la tipologia edilizia. Coerentemente alla ricerca del novum che caratterizza la sua tensione creativa, ogni opera è molto più attenta all'originalità del dispiegamento delle sequenze spaziali e dei dettagli piuttosto che alla ripetizione di formule collaudate. Ciononostante, anzi proprio per questo, in molti casi si trova una modellazione di organismi architettonici del tutto innovativi oltre che perfettamente funzionali.

⁹ Gaudí riprodusse la leggenda di Ladon, il drago che protegge l'entrata del giardino delle Esperidi, in omaggio al poeta Verdaguer e alla sua opera "L'Atlàntida".

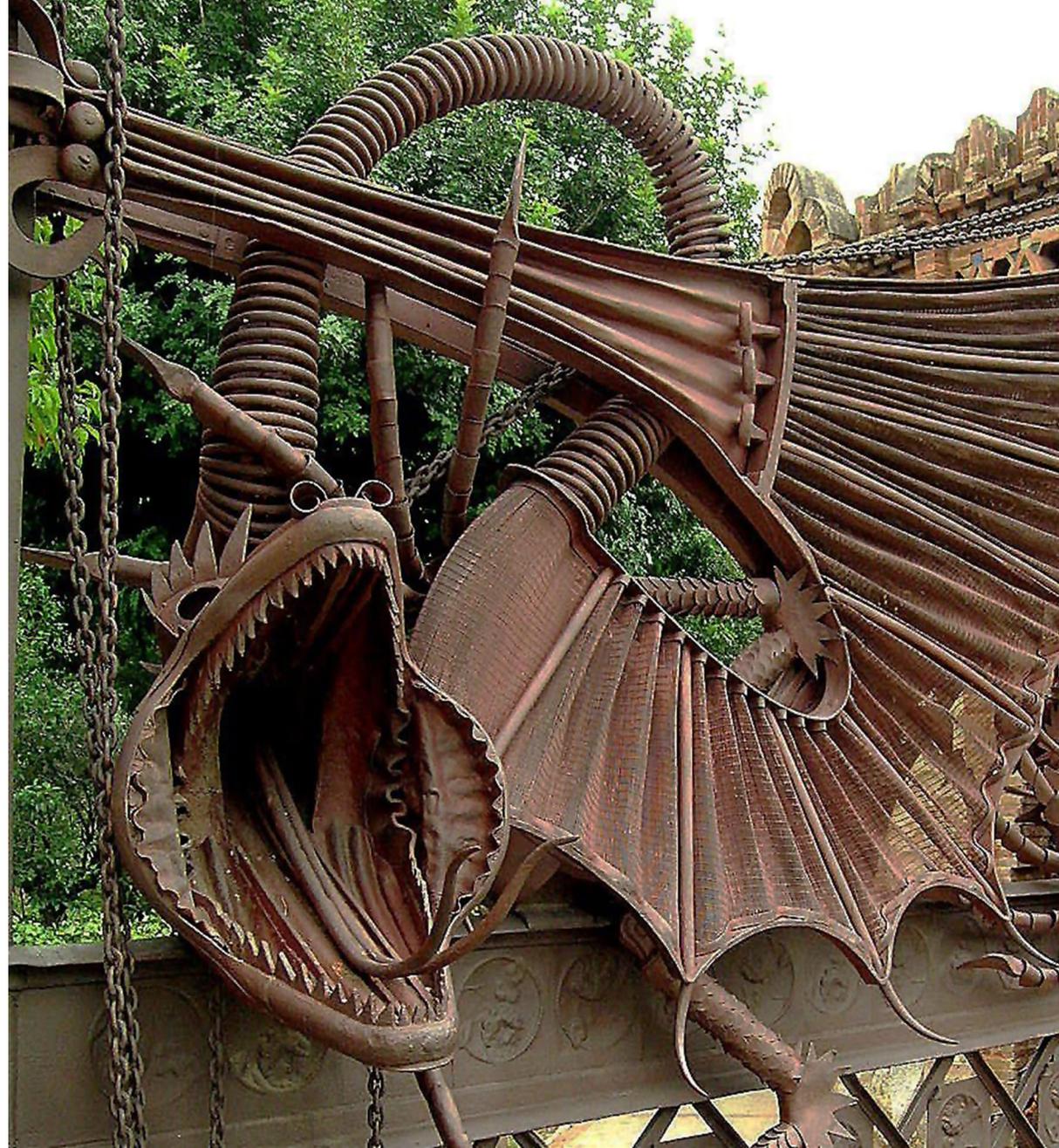


Fig. 44
Foto della cancellata di
ingresso in ferro battuto,
Finca Guell, Barcellona.

2.23 Art Nouveau e Modernismo Catalano

Tra la fine dell'800 e i primi del '900 si sviluppa l'Art Nouveau: stile artistico decorativo di portata internazionale che ha modernizzato le arti e il design con forme organiche e geometriche. L'Art Nouveau interessò la pittura e la scultura e tanto più l'architettura e le arti applicate, la grafica e il design nella ricerca di nuova bellezza tra manufatti e prodotti industriali. Ha coinvolto la decorazione d'interni e urbana, il mobilio e i tessuti, la vetreria e i gioielli, l'illuminazione fino all'arte funeraria e la pubblicità. Gli artisti dell'Art Nouveau, spingendo su un nuovo orientamento del gusto aspirarono a opere d'arte totali, secondo il concetto tedesco Gesamtkunstwerk che si era diffuso dal 1849 e che descrive la combinazione di diverse espressioni artistiche in un unico insieme coeso, dove ogni elemento contribuisce armoniosamente all'insieme. Questo stile non si configurò mai come un fenomeno omogeneo e presentò marcate caratterizzazioni diverse da paese a paese. Se in Belgio e in Francia venne definito Art Nouveau, esso fu denominato Modern Style in Gran Bretagna, Jugendstil o Sezessionstil in Austria e Germania, Modernismo o Stile Joven in Spagna e Stile Liberty in Italia. L'art Nouveau elaborò i segni di un'eleganza nuova e di una bellezza moderna; gli artisti che vi aderirono si appellarono alla modernità e crearono un linguaggio ispirato direttamente alla natura, ricco di riferimenti al mondo animale e vegetale, riproducendo le forme organiche attraverso l'uso di segni flessuosi e carichi di una forte valenza decorativa.

L'Art Nouveau nacque in Belgio, tra il 1893 e il 1894. Casa Tasse, realizzata nel 1893 da Victor Horta, è realizzata con ornamenti e decorazioni che seguono il disegno di linee curve, eleganti e sinuose, dette a "schicco

di frusta". In Gran Bretagna si affermò Charles Rennie Mackintosh che ai ritmi curvilinei e organici belgi preferì forme prevalentemente rettilinee e geometriche, come dimostra la sua austera Scuola d'Arte di Glasgow del 1896-1909. Lo Jugendstil austriaco ebbe tra i suoi esponenti gli architetti della Secessione viennese. Otto Wagner, nelle sue stazioni della metropolitana viennese, del 1894-1899, trasformò le articolazioni tra i volumi in combinazioni di linee. Joseph Maria Olbrich costruì nel 1898 il Palazzo della Secessione, concependolo come un massiccio parallelepipedo su cui poggia una suggestiva cupola sferica, realizzata in metallo dorato e traforato. A Bruxelles, Joseph Hoffmann realizzò, tra il 1905 e il 1911, palazzo Stoclet ricercando nette e limpide scansioni delle pareti, accompagnato però dal segno puro ed elegante delle fasce decorative.

In Spagna, Gaudì definì gli spazi delle sue architetture attraverso forme geometricamente complesse, policrome e riccamente decorate. Architetto e scultore Antoni Gaudí (Reus, 1852 – Barcellona, 1926) è l'artista tra i più originali del movimento; massimo esponente del Modernismo catalano, è andato oltre l'utilizzo della linea per trasformare gli edifici in costruzioni curve, dai colori vivaci, organiche. I primi progetti di Gaudí, eseguiti intorno al 1880, manifestavano l'influenza degli stili gotico e Mudéjar¹⁰, con mattoni a scopo ornamentale, ceramiche, archi parabolici,

¹⁰ Si definisce arte mudéjar quell'espressione artistica elaborata in Spagna nel periodo immediatamente successivo alla fine del dominio [musulmano](#) di [al-Andalus](#). Lo stile [mudéjar](#) costituisce la prosecuzione dello stile cosiddetto [mozarabo](#) ed è rappresentato esemplarmente dall'[Alcázar di Siviglia](#).



torrette e cupole. Nel 1900 aveva espresso il suo stile curvilineo e inimitabile nell'ambizioso progetto del Parc Güell a Barcellona, finanziato dall'industriale Eusebi Güell, che divenne suo fedele sostenitore. A lui si devono costruzioni tra le più esemplari: a Barcellona le panchine del Parc Güell sono progettate per allinearsi con la colonna vertebrale umana e i balconi di Casa Milà ("La Pedrera") rappresentano astrazioni di foglie e fili d'erba. Fu questa ispirazione a separare Gaudí dagli altri stili del tempo e a distinguerlo come membro dell'Art Nouveau. La sua opera più famosa, il grande tempio La Sagrada Família, è considerata una delle più belle e suggestive basiliche cattoliche di età moderna. L'edificio, ancora in costruzione dal 1882, presenta una commistione di influenze neogotiche. Il movimento modernista, che ebbe un grande apprezzamento e rilievo sociale, aspirava a creare una architettura nazionale catalana come venne reso esplicito dagli stessi artisti, alcuni dei quali impegnati nell'insegnamento, nell'attività pubblicitica o addirittura in politica. Della contemporanea cultura europea il modernismo accolse le novità tecnologiche, i nuovi materiali e le decorazioni Art Nouveau, anticipando a volte elementi come il predominio delle forme curve ed asimmetriche, l'uso frequente di motivi vegetali e zoomorfi nei dettagli della decorazione e l'integrazione nell'architettura di episodi artistici di tipo scultoreo e pittorico. Vennero abbandonate le forme accademiche e contemporaneamente si recuperarono forme e decorazioni della tradizione medievale ed anche tecniche e materiali tradizionali come il mattone, il ferro battuto e la ceramica, ricorrendo a schiere di abilissimi artigiani. Pertanto il modernismo catalano si pone in qualche modo come transizione tra lo storicismo ottocentesco e le novità dell'Art Nouveau, anche se appare

Fig. 45
Casa Vincens, Barcellona

limitativa tale schematizzazione alla luce della sperimentale creatività di forme e decorazioni che caratterizzò i maggiori architetti del periodo. Le opere moderniste, caratterizzate in genere da gusto decorativo raffinato ed esuberanza di forme e colori, non si limitarono ad edifici residenziali realizzate grazie alla ricca committenza borghese, ma compresero grandi edifici rappresentativi, contribuendo a modificare e caratterizzare l'immagine urbana di Barcellona in un momento di grandi trasformazioni culturali, economiche, sociali ed urbanistiche che la trasformarono in una metropoli. Nel Campo dell'architettura, il modernismo fu figlio del desiderio di abbandonare l'eclettismo del mondo borghese vittoriano, che è visibile in molte opere dell'Esposizione Universale di Barcellona del 1888.

Domenech i Montaner (costruttore tra l'altro del Palazzo della musica "Palau", propulsore di un'architettura moderna e razionale) e Vilaseca ricercarono la sincerità di nuovi materiali, del ferro laminato e del mattone. Falqués Joseph Amaragos e Samarach intensificarono la sperimentazione con il ferro. Buigas, Casademunt e Falqués si cimentarono con le strutture di origine tecnica e meccanica. Gaudí saggiò la policromia di origine islamica, come reazione contraria al classicismo incolore. Accanto a loro, Galissà favorì il recupero e la riscoperta del buon artigianato; Puig i Cadafalch ricercò una sintesi tra il linguaggio dell'architettura e la campagna. A Valencia, Licinius rappresentò la fase del mattone e della policromia; Peris Ferrando rappresentò il modernismo curvilineo e floreale. La sola città spagnola che ha vissuto, in questi anni, uno sviluppo industriale è Barcellona. Ed è proprio per questo motivo che oggi possiamo ammirare i capolavori dell'architettura modernista solo in Catalogna

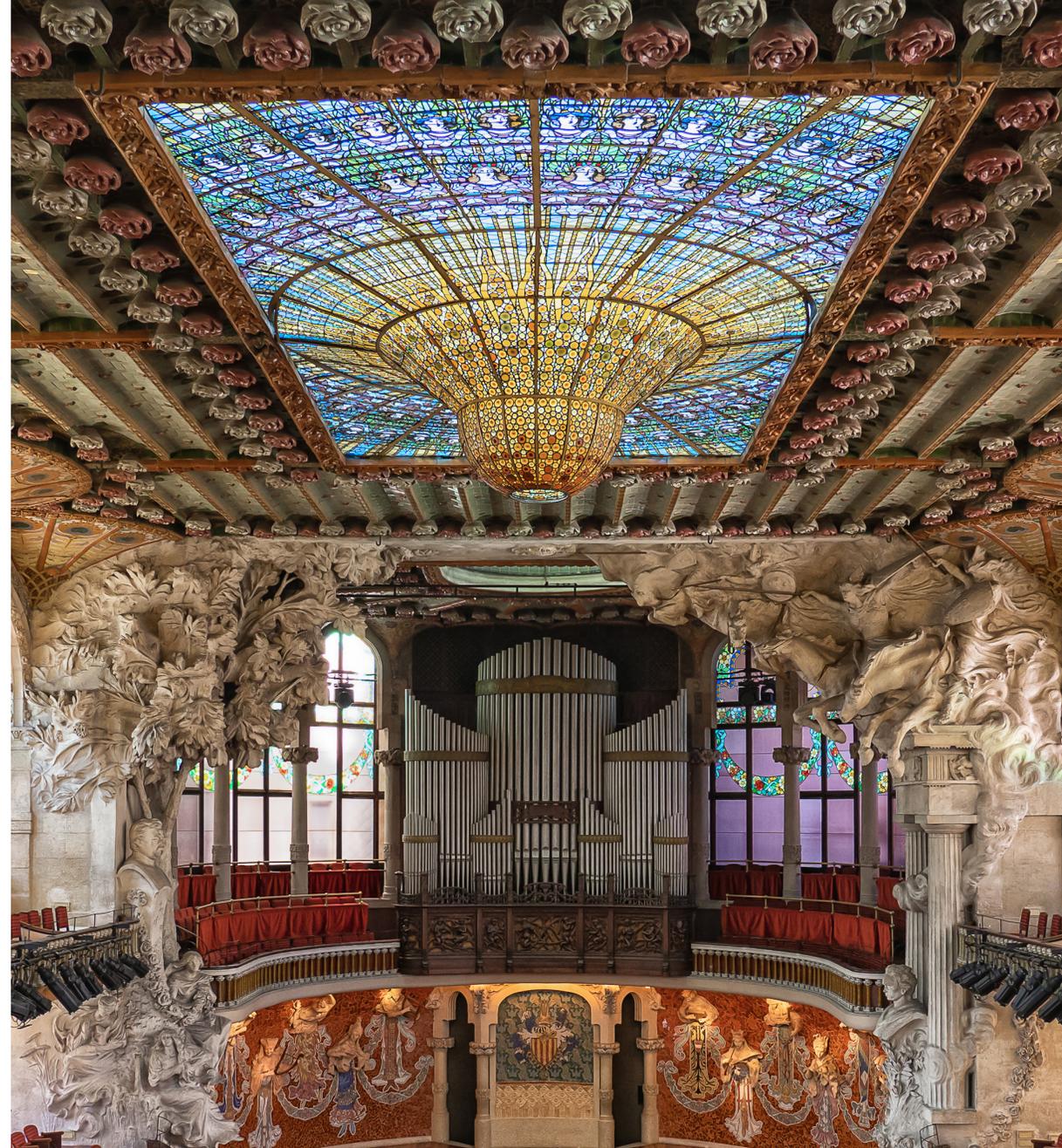


Fig. 46
Palau de la música
Catalana, Barcellona.

e non in altre regioni spagnole. La sede di tale movimento fu un caffè tutt'ora esistente: Els Quatre Gats (I 4 Gatti) che estese il suo raggio d'azione a Sitges, una piccola città di pescatori vicina a Barcellona, dove gli artisti di Els Quatre Gats tennero le famose "feste moderniste". Osservando un edificio modernista, risalta all'occhio l'attenzione con la quale sono state realizzate porte e finestre, che hanno anche una funzione simbolica, perché segnano il confine tra mondo esterno e mondo interno. Le finestre, infatti, permettono al ricco imprenditore di osservare e lasciarsi osservare da chi, passeggiando per strada, alza gli occhi verso l'incantevole edificio. Se la trasparenza delle vetrate simboleggiava un'apertura verso il mondo esterno, la porta dell'edificio, invece, doveva rappresentare solidità e austerità: l'apertura di questi ingressi veniva riservata e concessa a pochi privilegiati. Spesso possiamo trovare un elemento che ci riconduce al proprietario della casa, come l'iniziale del suo cognome, scolpita in rilievo nell'architrave della porta stessa, oppure volti di donne e uomini proprietari dell'edificio. Gran parte degli edifici modernisti si trovano nell'Eixample attorno all'asse del Passeig de Gràcia. Lungo la Rambla invece, si trova Parc Güell. Sorge sul versante meridionale del Monte Carmelo e venne commissionato a Gaudí dall'imprenditore Eusebi Güell, per il quale aveva già progettato, tra il 1885 e il 1889 Palau Güell, in centro città, vicino alle Ramblas. L'imprenditore ambiva a realizzare all'interno del parco, un raffinato complesso urbanistico, con alloggi di lusso. Gaudí progettò 60 case, delle quali nessuna venne venduta e nel 1914 il progetto si arrestò. L'architetto si trasferì all'interno di una delle case e qui visse fino al 1926, anno della sua morte. Venne inaugurato come parco nel 1926.

Nel 1910, il modernismo era stato accettato dalla borghesia e si era praticamente trasformato in una moda passeggera. Fu in quel periodo che gli artisti del Noucentista¹¹ iniziarono a ridicolizzare le idee ribelli del Modernismo e spinsero un'arte più borghese e una versione più a destra del nazionalismo catalano, che alla fine raggiunse il potere con la vittoria della Lliga Regionalista nel 1912. Fino a quando la dittatura di Miguel Primo de Rivera non sopprimeva l'uso pubblico del catalano, il noucentismo era immensamente popolare in Catalogna. Tuttavia, il Modernismo ha avuto una sorta di revival durante la Seconda Repubblica spagnola. D'altronde, i legami tra l'arte catalana degli anni '30 e il Modernismo non sono chiari, poiché gli artisti non stavano cercando consciamente di continuare una tradizione. L'architettura modernista è sopravvissuta a lungo. La città spagnola di Melilla, nell'Africa settentrionale, ha sperimentato un boom economico all'inizio del XX secolo, e la sua nuova borghesia ha mostrato le sue ricchezze ordinando massicciamente edifici modernisti. I laboratori istituiti lì dall'architetto catalano Enrique Nieto continuarono a produrre decorazioni in questo stile anche quando era fuori moda a Barcellona, il che porta Melilla ad avere, stranamente, la seconda più grande concentrazione di opere Moderniste dopo Barcellona.

11 Il noucentisme (il noucentista è il suo aggettivo) fu un movimento culturale catalano del primo Novecento che ebbe origine in gran parte come reazione al Modernismo, sia nell'arte che nell'ideologia, ed era, allo stesso tempo, una percezione dell'arte quasi opposta a quella degli avanguardisti.

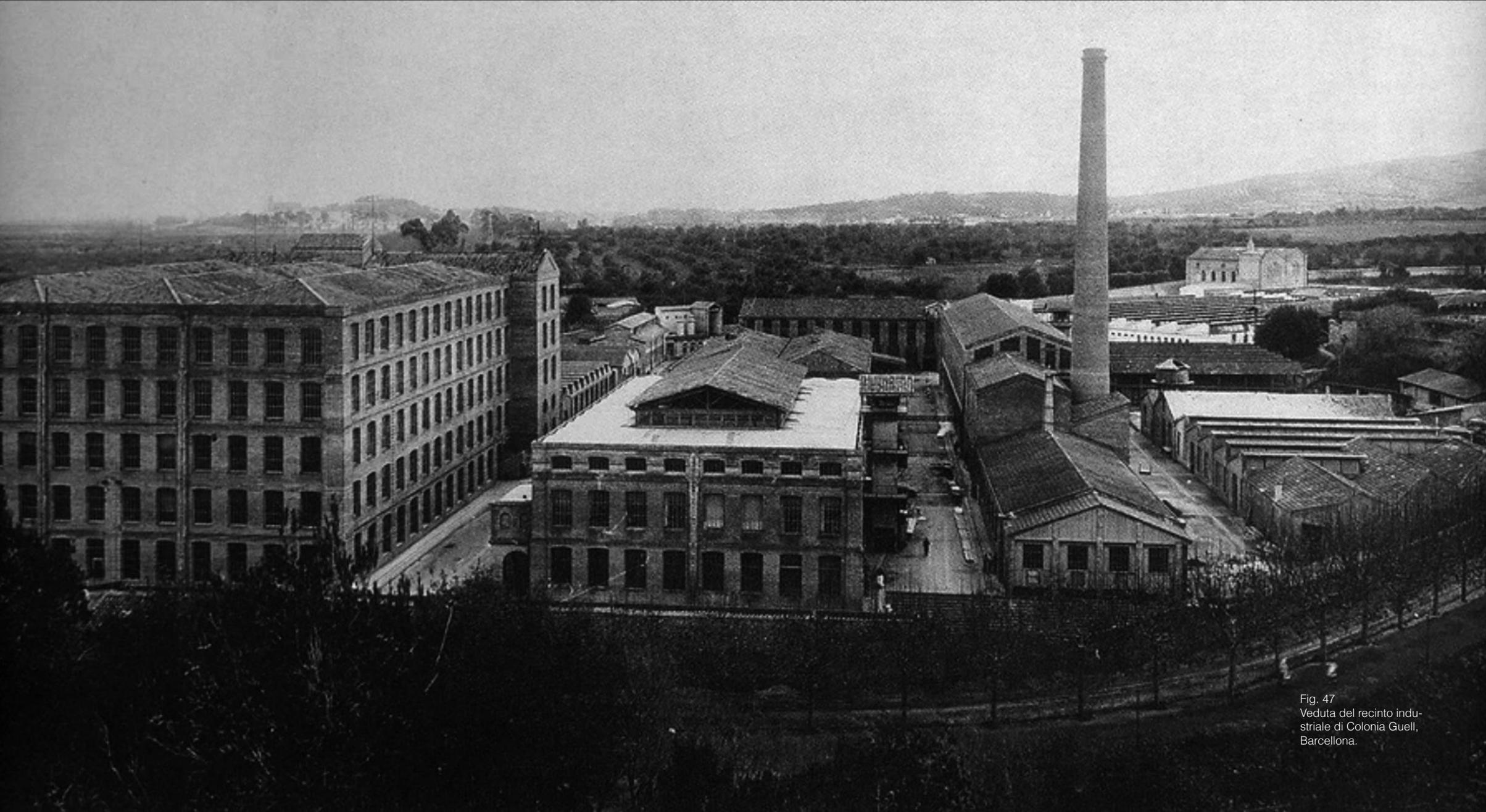


Fig. 47
Veduta del recinto industriale di Colonia Guell, Barcellona.

3. Colonia Güell

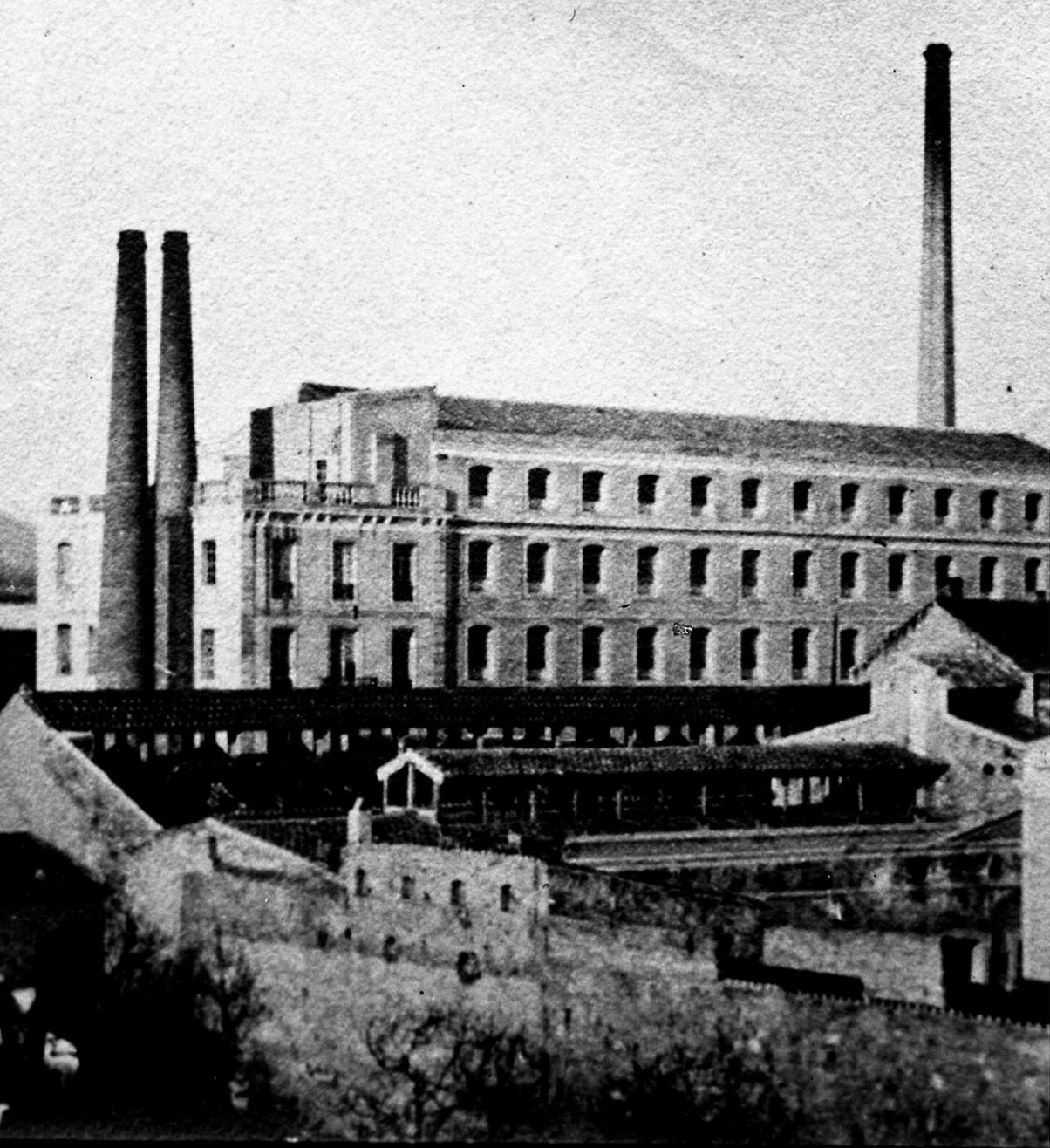
Nella Catalogna, nonostante la relativa scarsità di risorse naturali, si verificò uno sviluppo significativo. Gli abitanti di questa regione, per trarre beneficio dal commercio con le colonie spagnole in America, cominciarono a specializzarsi nell'agricoltura. Grazie ai risultati soddisfacenti e alle fortune accumulate attraverso il commercio coloniale, la Catalogna iniziò ad adottare e adattare le avanzate tecnologie sviluppate dagli inglesi, come le macchine a vapore e la filatura del cotone, che offriva un tessuto più confortevole e igienico rispetto alla lana. Questo nuovo materiale divenne il catalizzatore principale di una profonda trasformazione che coinvolse la regione a partire dalla metà del XIX secolo. Nel XVII secolo, come nell'intera Catalogna, il Baix Llobregat¹² della Catalogna era prevalentemente un'area agricola. La popolazione si dedicava principalmente all'agricoltura, conducendo una vita rurale e organizzando le dinamiche familiari attorno al lavoro nei campi.

All'interno di un contesto prevalentemente agricolo, emergono dinamiche di crescita disomogenea che rivelano la loro unicità nel Baix Llobregat. Emerge in modo sorprendente che nessuno dei centri semiurbani o interamente urbani presenti in Catalogna si riferisca al Baix Llobregat almeno fino al XVII secolo. Tuttavia, la crescita ininterrotta della popolazione all'inizio del XVIII secolo è un fatto indiscutibile. Nonostante ciò, questa crescita demografica si traduce in risultati eterogenei all'interno

del Baix Llobregat. L'influenza demografica ed economica di Barcellona gioca un ruolo decisivo nella crescita moderata ma anticipata nella porzione centrale del territorio e lungo la costa nel XVIII secolo. Questo tasso di crescita accelera nel secolo successivo, specialmente nella zona costiera, che ospita la maggior parte della popolazione della contea. Al contrario, le comunità situate in aree più elevate sperimentano una diminuzione dell'impulso demografico. All'interno di un contesto prevalentemente rurale, come quello del Baix Llobregat, si delineano diverse attività oltre a quelle strettamente legate all'agricoltura. Questo fenomeno può essere dimostrato attraverso l'osservazione delle realtà locali. Un esempio tangibile è rappresentato da Papiol, dove la popolazione non contadina testimonia un incremento da 15 individui nel Cinquecento a 120 individui due secoli più tardi. Resti materiali testimoniano inoltre l'esistenza di attività preindustriali ad Esparreguera, tra cui il "Fabricó" e il "Cal Figueres", impegnati nella lavorazione del cotone e nella produzione di brandy.

Nel caso più specifico di Colonia Güell, il villaggio operaio viene costruito per ospitare gli spazi industriali della fabbrica tessile e le famiglie degli operai in una sorta di città autonoma. La sua fondazione, che risale al 1890, risulta essere tardiva rispetto alla costruzione delle colonie industriali che sorgono sul fiume Llobregat, ma le sue origini cominciano ben prima col famoso e popolare cotonificio El Vapor Vell, situato nel quartiere di Sants a Barcellona.

12 Una delle quarantuno comarche



L'industria tessile fu fondata da Joan Güell i Ferrer¹³, un uomo d'affari catalano, fondatore dell'azienda tessile Vapor Vell nel distretto di Sants. Fu un portabandiera del protezionismo e fondò diverse associazioni di datori di lavoro, come il Consiglio di fabbrica, l'Istituto industriale della Catalogna e la promozione della produzione nazionale. Ha ricoperto anche vari incarichi pubblici, come consigliere, deputato e senatore e nel 1840 quando, dopo il suo ritorno dall'America, decise di investire parte del suo capitale per aprire El Vapor Vell a Martorell per poi trasferirlo a Sants sei anni dopo. In breve tempo Güell e i suoi collaboratori riuscirono ad ottenere l'autorizzazione per la fabbricazione del velluto che fino a poco tempo prima veniva importato dall'Inghilterra.

Nonostante la fama di essere una delle più grandi e importanti industrie di Barcellona, al suo interno si registrarono scioperi, difficoltà tecniche dovute al cambio di tecnologia della produzione, diverse interruzioni dell'attività e diversi cambi di direzione dell'industria. Solo quando El Vapor Vell passò in mano al figlio, Eusebi Güell i Bacigalupi¹⁴ nel 1872, si registrò il periodo migliore dell'industria tessile, grazie anche alla collaborazione di Ferran Alsina¹⁵ che introdusse innovazioni tecnologiche

13 Torrembarra, Tarragona 1800 – Barcellona 1872

14 Primo conte di Güell, Barcellona 1846 – Barcellona 1918, è stato un imprenditore e politico spagnolo; fu amico, mecenate nonché il miglior cliente di Gaudí che per lui progettò e costruì magnifiche opere come la Cripta della Colonia Güell, il Palazzo Güell, i Padiglioni Güell e il Parco Güell

15 Barcellona 1853 – Barcellona 1908, è stato un industriale ed economista spagnolo. Fondò la propria fabbrica e il Museo di Fisica Sperimentale "La Mentora" a Barcellona.

Fig. 48
Industria tessile Vapor
Vell, Barcellona.

nella fabbrica e che per questo venne nominato da E. Güell direttore dell'industria. I due, per permettere la crescita della fabbrica si dedicarono a diversi studi, tra i quali quello degli aspetti economici e della produzione. L'esito di queste indagini suggeriva di concentrarsi sull'aumento della produttività piuttosto che sull'espansione spaziale e numerica. Per questo decisero di agire in base all'esito degli studi ma questo comportò solamente un ampio scontento della comunità lavoratrice. Ecco che venne messa da parte la riforma che permetteva l'attuazione dell'aumento della produttività per favorire l'ampliamento delle strutture industriali. L'importanza e il continuo sviluppo dell'industria tessile però aveva portato ad escludere la possibilità di spostarla in altri paesi della Catalogna.

“Discussi a lungo su questo punto, pensando alla convenienza di installare la fabbrica fuori dalla città per mettere l'operaio in condizioni migliori, fornendogli stanze molto più spaziose, un cibo migliore e dando ai suoi figli una perfetta educazione e istruzione”.¹⁶

Per lo sviluppo dell'industria era necessario l'ampliamento della struttura e la prima idea era quella di combinare l'attività industriale a quella agricola, in modo tale che si potessero alternare eventuali periodi di disoccupazione industriale. Infatti, un elemento che accumulava gli operai era l'insicurezza: nessuno poteva dirsi certo di portare a casa la paga giornaliera o poteva dirsi sicuro che l'avrebbe avuta anche il giorno dopo

16 cit. E. Güell

o le settimane seguenti. Avere un pezzo di terra e coltivarla invece garantiva che, in mancanza di occupazione in fabbrica, si potesse continuare a sfamare la famiglia. Inoltre, un contadino anche se povero si trovava in un ambiente in cui era possibile una qualche forma di aiuto e di solidarietà da parte della comunità. Eusebi Güell aveva l'intenzione di assicurare all'interno della Colonia una integrazione funzionale-produttiva, con abitazioni e fabbrica vicine. Inoltre, voleva collocare i lavoratori in un ambiente più rurale e fornire loro una serie di servizi e strutture sociali, ricreative, culturali, religiose, educative e sanitarie (come locande, botteghe, cappella, scuola). Questo ha portato alla creazione di un unico centro urbano di circa 160 ettari, perfettamente integrato nel paesaggio circostante e indipendente ma che nello stesso tempo è vincolato da un'unica proprietà. L'obiettivo era, sì, migliorare le condizioni di vita della classe operaia, ma anche prevenire tensioni sindacali e favorire la pacificazione sociale, motivo per il quale tutte le attività economiche, così come quelle sociali, culturali e religiose, venivano promosse e controllate dall'azienda. Questo era un risultato che pareva irraggiungibile in quello che era il contesto di Sants.

Integrare le funzioni e fornire servizi e attrezzature avviene però su un duplice livello: da un lato l'aspetto più industriale e commerciale che prevedeva dei modelli che supponevano bassi salari, esenzioni fiscali, riduzione dei costi del terreno; dall'altra parte il modello cattolico che prevedeva tutti i servizi e attrezzature necessarie alla vita cristiana, se-



condo il modello dell'enciclica pontificia *Rerum Novarum* di Leone XIII.¹⁷

Nel marzo del 1890, in un momento che dal punto di vista lavorativo e sociale risultava essere particolarmente complicato per via della chiusura de El Vapor Vell, fu fondata Colonia Güell nella tenuta acquistata, anni prima, da J. Güell a Santa Coloma de Cervellò. La richiesta di manodopera per la costruzione della colonia determinò una migrazione di contadini e braccianti provenienti dalle aree circostanti. Questi lavoratori subirono una trasformazione tecnica e culturale grazie al sistema sociale introdotto da Güell e alla concezione della fabbrica come luogo in grado di plasmare una professione. All'inizio del XX secolo (1910 – 1920), la fabbrica impiegava tra i 1.000 e i 1.200 operai. Più tardi, durante la Guerra Civile (1936 – 1939), fu collettivizzato - nello stesso modo in cui le terre dei contadini furono parzialmente municipalizzate. Finita la guerra, la fabbrica fu venduta alla famiglia Bertrand i Serra (1943 - 1945). Durante il regime franchista ci fu un movimento demografico di segno opposto: la popolazione della colonia ristagnò, in contrasto con la crescita esponenziale di Santa Coloma de Cervelló negli anni '60 e '70. Fu un periodo

17 L'enciclica di Leone XIII riguardo alla condizione operaia fu redatta il 15 maggio 1891 e ribadiva l'avversione al socialismo e il carattere naturale della proprietà privata, incoraggiando in nome del solidarismo cristiano, l'accordo reciproco tra lavoratori e datori di lavoro. Condannava come ingiusta una eccessiva disparità della ricchezza e ammetteva l'intervento dello stato per la tutela dei lavoratori per quanto riguarda riposo festivo, limitazioni dell'orario di intervento, ecc. Costituisce ancora oggi un documento fondamentale della dottrina sociale del cattolicesimo

Fig. 49
Colonia Güell, Barcelona.

di declino per la fabbrica, sebbene vi lavoravano circa 1.500 operai.¹⁸

La storia della colonia conobbe un periodo di prosperità nei primi quarant'anni, ma in seguito affrontò diverse sfide legate sia agli eventi sociali che coinvolsero il paese che alle fluttuazioni dell'economia. Fino agli anni '60, la colonia mantenne la produzione industriale e la personalità di un centro urbano, separato dal villaggio di Santa Coloma de Cervelló, che crebbe fino a superare la popolazione di Colònia Güell. La fabbrica fu chiusa nel 1973 a causa della crisi del settore tessile, in coincidenza con la crisi petrolifera mondiale. Questo ebbe un enorme impatto sociale sulla colonia. Negli anni successivi, la proprietà fu venduta poco a poco: le frazioni della fabbrica furono acquistate da varie aziende, le case ai loro abitanti e le strutture e i terreni circostanti alle istituzioni pubbliche. Nel 1990, Colònia Güell è stato dichiarato Sito di interesse culturale e storico, che ha portato alla protezione dei suoi edifici più significativi e delle sue caratteristiche costruttive generali. A cavallo del XXI secolo, iniziarono i lavori di ristrutturazione della fabbrica, della chiesa, della vecchia cooperativa e di Plaça Joan Güell, e furono apportati miglioramenti alle pinete circostanti e al sentiero di Gaudí. Nel 2002, in coincidenza con l'anno Internazionale di Gaudí, è stato costruito un nuovo parcheggio per i visitatori e un servizio di visite guidate è stato istituito sul sito della colonia.

18 dati presi dal pdf sui valori demografici

3.1 Inquadramento sociale

Andando oltre gli aspetti economici, tecnici e architettonici precedentemente discussi, è essenziale approfondire la conoscenza dei fondatori della Colonia Güell e della risposta dei lavoratori al sistema di lavoro e vita creato dall'impresa. Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918) fu il mentore di Colonia Güell, costituendola quando aveva 44 anni. Nonostante il suo significativo status sociale, politico ed economico, il suo pensiero scritto non fu mai altrettanto influente. Mentre suo padre, Joan Güell i Ferrer, era un esperto in economia e protezionismo, ci sono poche opere scritte di Eusebi Güell, a differenza di quelle del padre. Gli storici lo descrivono come non propriamente un oratore o uno scrittore convenzionale. L'eredità di Güell è legata al suo lavoro, mentre Ferran Alsina e Parellada, suoi collaboratori, svolsero un ruolo chiave nella realizzazione della Colonia Güell. Güell ereditò gli affari e la ricchezza di suo padre, entrando anche nell'azienda di suo suocero tramite il matrimonio con Isabel López Bru, figlia del primo marchese di Comillas. Dopo la morte senza eredi del secondo marchese di Comillas, Claudi López Bru, gli eredi di Eusebi Güell raccolsero titoli e società da entrambe le diramazioni della famiglia. Ciò comportò che il Gruppo Güell-Comillas rappresentava uno dei conglomerati economici più potenti della Spagna alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo.

Sotto l'aspetto politico, Güell partecipò alla fondazione del Centro Catalano e fu uno dei fondatori della Lega di Catalogna nel 1887. La sua importanza fu riconosciuta da Enric Prat de la Ribera nella sua tesi di dot-



Fig. 50
Cripta della Colonia
Guell, Barcellona



Fig. 51
Foto dei lavoratori di
Colonia Guell.

torato e da Miquel d'Esplugues nella sua biografia. Dal punto di vista religioso, fu affiliato alla fazione catalanista della Chiesa, guidata dai vescovi Morgades e Josep Torres i Bages. Tuttavia, la sua attività sociale mostrava parallelismi con l'azione dei pionieri della dottrina sociale della Chiesa, come proposto nell'enciclica *Rerum Novarum* di Leone XIII. Eusebi Güell fu anche un fervente mecenate culturale, il cui supporto fu fondamentale per il lavoro di artisti come Gaudí.

Nel contesto industriale, Ferran Alsina svolse un ruolo cruciale. È lui che supervisionò la ristrutturazione del Vecchio Vapore e partecipò attivamente alla progettazione di Colonia Güell, sia dal punto di vista industriale che sociale, seguendo la visione di Eusebi Güell. All'epoca della fondazione della colonia, Alsina era un giovane di 29 anni con una formazione tecnica internazionale. Tornato in Catalogna, sperimentò la vita lavorativa attraverso la Cooperativa Primera del Ter e contribuì alla riforma del lavoro nel settore tessile. La creazione della colonia Güell rappresentò in pratica un patto sociale tra Güell e Alsina, che mirava a integrare i lavoratori rurali, spesso inesperti nelle lotte sindacali, fornendo loro condizioni di vita migliori rispetto ad altre realtà simili. Tuttavia, il modello sociale della colonia presentava limiti, isolando in un certo senso padroni e operai dalle complesse dinamiche sociali. Nonostante l'iniziale successo dovuto alla potenza economica del Gruppo Güell, la modernizzazione industriale e le tensioni sociali presentarono sfide significative. Inoltre, la legge sulle colonie del 1868 limitò la liberalizzazione, privilegiando la privatizzazione. L'attuazione della riforma del lavoro proposta da Güell e Alsina richiese un patto sociale complesso. Questo testo, per quanto valorizzi positivamente il ruolo del paternalismo, in realtà negava alcuni

diritti sociali più estesi e accettati. In sintesi, Colonia Güell rappresentò un esperimento sociale su piccola scala, influenzato dalla potenza economica del Gruppo Güell e caratterizzato da una visione di paternalismo e integrazione sociale. Nonostante i successi iniziali, il modello sociale della colonia affrontò delle sfide notevoli in quanto la modernizzazione industriale e le tensioni sociali si rivelarono problematiche. La legge sulle colonie del 1868 limitò le possibilità di liberalizzazione e favorì la privatizzazione, portando a una situazione in cui le colonie agricole e industriali potevano beneficiare di un accordo retrogrado nel contesto capitalistico dell'epoca. Questo accordo implicava che le tasse fossero ridotte o addirittura eliminate, così come i doveri militari, in cambio della privatizzazione di diverse istituzioni pubbliche e sociali. La creazione di Colonia Güell segnò quindi un esperimento sociale nel tentativo di vedere come una piccola comunità potesse funzionare con un modello paternalistico. Eusebi Güell e Ferran Alsina cercarono di creare un equilibrio tra i bisogni dei lavoratori e le ambizioni dell'impresa, offrendo loro condizioni di



Fig. 52
Foto dei lavoratori nella passerella che collega due edifici industriali.

vita migliori rispetto a molte altre realtà simili. La chiesa svolse un ruolo di sostegno alle ambizioni della gerarchia operaia e contribuì a mantenere una visione sociale non critica. Nonostante il successo iniziale dovuto alla forza economica del Gruppo Güell e all'attenzione dedicata al paternalismo e all'integrazione sociale, il modello sociale della colonia dovette affrontare le sfide anche della modernizzazione e delle tensioni sociali. La mancanza di considerazione per i pieni rapporti tra padroni e operai ha portato a una visione limitata e in ultima analisi distorta delle dinamiche sociali. Mentre il paternalismo è stato lodato per il suo ruolo iniziale, è importante riconoscere che ciò ha comportato la negazione di altri diritti sociali che sono stati storicamente riconosciuti e diffusi. Colonia Güell rappresenta un esperimento unico che incapsula i compromessi del suo tempo. L'equilibrio tra i bisogni dei lavoratori e le ambizioni dell'impresa, insieme alle dinamiche sociali complesse, ha contribuito a plasmare il suo destino nel contesto della Spagna dell'Ottocento e del Novecento.

Il sistema di integrazione sociale, come descritto nelle sezioni precedenti, ha avuto come obiettivo principale, oltre all'espansione industriale, la creazione di un ambiente sociale diverso da quello di Sants. Obiettivo era quello di proteggere la manodopera da influenze esterne e da idee di lotta di classe. Nel periodo tra il 1890 e il 1930, il progetto di fondazione della Colonia Güell è diventato più evidente. La manodopera è stata selezionata con attenzione, proveniente da diverse regioni e background. Molti lavoratori provenivano da famiglie povere con poca istruzione e si sono trasferiti alla colonia in cerca di una vita migliore. Questi lavoratori hanno contribuito a creare e consolidare la città, alternando il lavoro in fabbrica con attività agricole e domestiche. Tuttavia, le



Fig. 53
Foto di Maria Margò
intenta a lavorare.

condizioni di lavoro in fabbrica erano dure, con bassi salari, lunghi orari e lavoro minorile.

Le donne hanno svolto un ruolo cruciale nella creazione della città, sia attraverso il lavoro in fabbrica che attraverso le attività domestiche. Nonostante le difficoltà, hanno contribuito in modo significativo al consolidamento della comunità. Anche se inizialmente vi era una gerarchia basata sull'anzianità nell'industria, il ruolo delle donne è diventato sempre più evidente, soprattutto nei momenti di rappresentanza sindacale e scioperi. L'azienda ha offerto alcune forme di supporto sociale, come assistenza medica, pensioni e aiuti in caso di necessità. Tuttavia, il controllo dell'azienda era presente anche nella vita quotidiana, con il direttore che agiva come figura di autorità all'interno della colonia. L'Ateneo Unió de la Colonia Güell, con il suo teatro e le strutture per le riunioni, è stato un punto focale della vita sociale della comunità.



Fig. 54
Operai che lavorano
all'interno di Colonia
Guell, Barcellona.

Colonia Güell ha, quindi, cercato di creare un ambiente sociale unico e protetto per i lavoratori, che hanno affrontato sfide e difficoltà mentre contribuivano alla sua costituzione e al suo sviluppo sociale ed economico. L'idea di fondare un villaggio con condizioni di lavoro migliori e un ambiente sociale protetto ha avuto un impatto notevole sulla vita dei lavoratori. Nonostante le difficoltà, molti lavoratori provenienti da ambienti rurali o industriali hanno trovato qui un rifugio dal disagio economico e sociale che avevano sperimentato in passato. La colonia ha rappresentato la possibilità di migliorare le proprie condizioni di vita, con l'opportunità di lavorare in fabbrica e, al tempo stesso, coltivare piccoli orti o contribuire alle attività agricole della comunità.

La gerarchia sociale, sebbene basata sull'anzianità e il ruolo all'interno dell'industria, ha subito delle modifiche nel tempo. Le lotte e gli scioperi delle donne del 1947 sono emersi come un momento di grande significato, evidenziando il ruolo cruciale che svolgevano nella lotta per i diritti dei lavoratori. L'assistenza medica e il sostegno finanziario offerti dall'azienda hanno contribuito a garantire un certo livello di sicurezza per le famiglie dei lavoratori. Tuttavia, questo sostegno aveva anche il suo aspetto di controllo, poiché l'azienda aveva un ruolo nel determinare quali situazioni meritassero assistenza e quale quantità di aiuto fosse necessaria. Questa dinamica rifletteva il rapporto complesso tra l'azienda e la comunità lavoratrice. L'Ateneo Unió de la Colonia Güell ha svolto un ruolo fondamentale nel fornire opportunità di svago e cultura ai residenti della colonia. Il teatro, in particolare, è stato un punto di aggregazione e un luogo dove le persone potessero socializzare e partecipare ad attività culturali. Questo ha contribuito a rafforzare il senso di appartenenza e di

comunità. Colonia Güell è stata molto più di una semplice struttura industriale. Ha rappresentato un esperimento sociale unico, dove le persone provenienti da contesti diversi si sono riunite per costruire una nuova comunità. Nonostante le difficoltà e le sfide, i lavoratori hanno giocato un ruolo cruciale nel plasmare quella realtà e nel rendere possibile la sua crescita e il suo sviluppo. Questo Ateneo, pioniere nel Baix Llobregat, rappresenta un faro di modernità all'interno di una comunità inizialmente poco colta e dalle origini multiculturali, come quelle delle aree fluviali.

Il concetto fondamentale di questa iniziativa era di proteggere il lavoratore nel suo nuovo ambiente, lontano dai centri urbani che spesso compromettevano la sua salute fisica e spirituale. Tale approccio innovativo fu incarnato dai presidenti Constantí Soriano e Baldomer Espinach, protagonisti della fase iniziale dell'Ateneo. Col passare del tempo, altre personalità come Lluís Artó, Pau Rodon i Amigó, Josep Roma e molte altre si sono unite al consiglio, contribuendo così alla crescita e all'evoluzione dell'organizzazione. Tuttavia, è importante notare che l'Ateneo rimaneva un'entità prevalentemente maschile, mentre le donne potevano partecipare come mogli o figlie dei membri. Nonostante questa restrizione, l'Ateneo giocava un ruolo essenziale nell'offrire opportunità culturali e sociali attraverso eventi come danze, teatro e cinema, oltre a fornire spazio e supporto ad altre organizzazioni, contribuendo così alla vivacità sociale e culturale della comunità.

Nel contesto più ampio della colonia, emergeva un catalanismo moderato, evidente non solo negli aspetti culturali e architettonici, ma anche nei suoi statuti. L'accento posto sulla non partecipazione a eventi politici

o sociali che potessero offendere l'azienda o i suoi leader dimostra la volontà di mantenere l'armonia e la stabilità all'interno della comunità. L'istruzione rivestiva un ruolo centrale, con insegnanti di elevata competenza che plasmavano il futuro delle giovani generazioni. Le scuole gestite dalle suore carmelitane fornivano un'educazione su misura per le ragazze, preparandole per il ruolo di madri e lavoratrici. Questo rifletteva la convinzione che l'istruzione dei giovani fosse vitale per il successo della colonia stessa.

L'approccio cooperativo alla gestione economica della comunità costituiva una pietra miliare significativa. La fondazione della cooperativa di consumo rappresentava una soluzione diretta alla questione dei prezzi ingiusti. Mediante l'azione collettiva dei lavoratori, la cooperativa riuscì a regolare i prezzi e a offrire servizi a turno, dimostrando la capacità di gestione autonoma e la fiducia reciproca tra lavoratori e proprietari. Pertanto, l'Ateneu Unió de la Colonia Güell e l'ambiente sociale circostante rappresentano un modello di collaborazione e progresso. Questa comunità unica ha offerto ai suoi abitanti opportunità culturali, educative e sociali al di sopra della norma, diventando un faro di progresso sociale e culturale nella Catalogna del tempo. Accanto all'associazionismo laico, fioriva anche un vivace associazionismo religioso. Fin dai suoi primi giorni, la comunità aveva un prete a sua disposizione. Le confraternite, le congregazioni e le associazioni parrocchiali presenti non differivano molto da quelle esistenti in altre località. Durante il periodo di Monsignor Gaspar Vilarrúbies (1900-1924), la Fondazione Operaia della Sagrada Família emerse come un'associazione distintiva nel panorama dell'azione sociale della Chiesa. Questa iniziativa si inseriva nel quadro più

ampio della dottrina sociale della chiesa, che vedeva l'importanza di radunare gli operai in circoli di pietà per contrastare l'apostasia e le idee rivoluzionarie.

Tuttavia, Eusebi Güell non condivideva appieno l'approccio della Chiesa nel coinvolgimento sociale e nel tentativo di istituire sindacati di natura religiosa, come quelli promossi da suo cognato Claudio López nelle Asturie. Il centro Sant Lluís, che inizialmente fu sede della Fondazione Operaia della Sagrada Família e successivamente Centro Parrocchiale, rimase sempre un contraltare all'Ateneu Unió, ancorato alle direttive dei cappellani della colonia. Il noto episodio del "fatto della pelle" risale al 23 febbraio 1905, quando un giovane operaio di undici anni di nome Josep Campderrós rimase gravemente ustionato in una tintoria. Monsignor Gaspar Vilarrúbies organizzò un'assemblea di lavoratori presso l'Ateneo per chiedere volontari disposti a donare la loro pelle per un innesto cutaneo salvavita. Questa iniziativa raccolse decine di volontari, tra cui i figli di don Eusebi e numerosi operai. L'operazione fu un successo e fu lodata dai media dell'epoca come esempio di solidarietà tra classi e di armonia tra padroni e lavoratori. Questo atto di solidarietà unica nel suo genere fu riconosciuto a livello nazionale e internazionale, con il re Alfonso XIII che conferì la Croce di Carità e Papa Pio X che conferì la medaglia Benemerenti agli operatori coinvolti. Tuttavia, va notato che l'età giovane dell'operaio coinvolto e le precarie condizioni di sicurezza all'interno degli stabilimenti non furono mai affrontate nella copertura mediatica dell'epoca.

Questo episodio ebbe un impatto notevole sull'opinione pubblica e sulla percezione dell'armonia tra classi nella colonia Güell. L'associazione cattolica "Action Social Catòlica" segnalò questo evento come esempio

di solidarietà. Monsignor Gaspar fu promosso canonico della cattedrale di Barcellona, mentre i figli di Eusebi furono insigniti di titoli nobiliari. In questo contesto, con la crescente attenzione all'azione sociale e religiosa della colonia, avvennero anche "guarigioni straordinarie" che alimentarono ulteriormente l'entusiasmo religioso. Colonia Güell divenne un modello presentato alle Settimane Sociali, congressi religiosi e sociali, guadagnando l'attenzione delle autorità ecclesiastiche. Nonostante questi sforzi, è essenziale riconoscere che il "fatto della pelle" non risolse le questioni di sicurezza nell'ambiente di lavoro. Inoltre, va notato che la diffusione dell'evento potrebbe essere stata influenzata dalla volontà di presentare un'immagine di concordia sociale opportunistica in opposizione agli eventi turbolenti della Settimana Tragica. Nel mattino del 28 novembre 1918, alle 11, Francisco Puyo subì un incidente e il 1 dicembre il suo braccio fu amputato presso la casa di Sr. Gajo nella Colonia Güell. Questo evento, noto come il "Fatto della Pelle", rimase impresso nella memoria dei lavoratori della colonia come un esempio di solidarietà tra loro, il datore di lavoro, e il riconoscimento sociale del loro gesto. Per la famiglia Güell, rappresentava anche un modo efficace per promuovere il loro progetto di convivenza sociale, dimostrando la collaborazione tra i vari strati della società all'interno della colonia. Tuttavia, il discorso demagogico promosso dall'azienda e dall'Azione Cattolica Sociale sembrò influenzare maggiormente la coscienza operaia, radicando l'idea che gli infortuni sul lavoro fossero parte naturale del rischio associato all'occupazione. Nonostante il coinvolgimento dei lavoratori in gesti di solidarietà, questo approccio contribuì anche a mantenere una sorta di fatalismo tra di loro, accettando gli incidenti come una componente ine-



Fig. 55
Foto di parte della classe
dirigente della Fabbrica e
l'operai.

vitabile dell'ambiente lavorativo.

La Colonia Güell, con le sue caratteristiche architettoniche e il modello sociale di convivenza tra datore di lavoro e lavoratori, ha forgiato una storiografia locale che ha influenzato le generazioni successive. Tuttavia, questa narrativa positiva ha spesso messo in secondo piano i problemi sociali che emergono da questo modello, come dimostrato dalle lotte e dai conflitti che si sono verificati negli anni. La tensione tra il paternalismo aziendale e le condizioni di lavoro non ottimali ha creato una complessa dinamica all'interno della colonia.

Quanto alle inclinazioni politiche dei lavoratori della colonia Güell, fino al 1931 hanno sostenuto le candidature leghiste, spesso guidate da Josep Bertran e Musitu, genero di Eusebi Güell. Tuttavia, gradualmente l'influenza esterna di sindacati e partiti di Barcellona ha iniziato a permeare la colonia, portando alla partecipazione politica e sindacale della terza generazione di lavoratori, nata e cresciuta lì. L'adesione alla CNT¹⁹ divenne massiccia durante la Seconda Repubblica, ma la spaccatura interna tra anarchici puri e anarchico-sindacalisti influenzò la scelta di aderire a sindacati di opposizione, come quelli guidati da Àngel Pestaña e Joan Peiró. Con l'avvento della guerra civile nel 1936, Colonia Güell visse un periodo di esperienza collettivista, con una commissione sindacale che supervisionava la fabbrica e la sua gestione. Tuttavia, l'instabilità politica

¹⁹ La Confederación Nacional del Trabajo, nota anche con la sigla CNT, è una confederazione di sindacati anarchici spagnoli.

prevalse sulla situazione economica, e la guerra civile segnò un cambiamento profondo nel comportamento dei lavoratori. L'adesione massiccia alla CNT e l'interesse per gli ideali anarchici furono influenzati dalla situazione politica e sociale tumultuosa dell'epoca.

Nella colonia, un gruppo di persone provenienti dall'esterno del villaggio e, forse, da alcuni residenti del villaggio stesso, ha abbattuto la parte sommitale del monumento dedicato a Eusebi Güell. Questo era stato eretto il 21 luglio 1935 su sottoscrizione popolare e con l'aiuto della compagnia. Tuttavia, fin dal giorno dell'inaugurazione, si potevano percepire segnali premonitori di turbolenze imminenti. Le autorità locali catalane erano infastidite dalla presenza dei dirigenti della Generalitat, poiché il governo era stato sospeso dopo gli eventi del 1934. Il sindacato della fabbrica aveva boicottato la cerimonia, esprimendo chiaramente la sua opposizione. Nonostante ciò, Joan Antoni Güell i López, il secondo conte Güell, aveva pronunciato un discorso dal balcone della Masia, incoraggiando l'orgoglio catalano. In quel periodo, l'85% dei lavoratori era affiliato al sindacato anarchico.

Il monumento a Eusebi Güell fu oggetto di ulteriori atti vandalici nel 1939, quando i falangisti cancellarono la dedica dal piedistallo e coprirono le lettere di sughero. Questo monumento rappresentava visivamente le contraddizioni del suo tempo. Nel frattempo, il consiglio di fabbrica della Colònia Güell EC, una società collettivizzata, aveva operato in modo pragmatico per mantenere attiva la fabbrica, nonostante le sfide circostanti. Questo comitato era composto da sindacalisti di sinistra, tecnici e persone provenienti dal centro e dalla destra. Nel frattempo, la fabbrica



Fig. 56
Monumento a Eusebi
Guell, Colonia Guell,
Barcellona.

produceva principalmente abbigliamento militare. Il lavoro del comitato aveva portato a notevoli miglioramenti per i lavoratori, tra cui un'assicurazione per malattia e per vacanze estesa a tutti, un regolamento di accesso favorevole alle famiglie dei lavoratori e un dispensario di emergenza in loco. Tuttavia, le tensioni emersero quando alcuni sindacalisti proposero la collettivizzazione delle case, delle proprietà e delle terre agricole della tenuta Güell, che erano in mano ai fittavoli. Questa proposta fu ostacolata dai fittavoli stessi e dalla comunità locale.

Con il passare degli anni, la fabbrica dovette affrontare sfide economiche e sociali. Durante la guerra civile e gli anni successivi, molti abitanti della colonia subirono la repressione e l'esilio. Dopo la chiusura della fabbrica nel 1973, la colonia attraversò un periodo di cambiamenti sociali. Fu venduta alla famiglia Bertrand i Serra, ma il progetto sociale che l'aveva caratterizzata si era sgretolato. Con l'avvento della democrazia, Colonia Güell entrò in un processo di riconversione sia demografica che culturale. Nuove famiglie si stabilirono nel nucleo residenziale, cercando una migliore qualità della vita. Gli abitanti della colonia continuarono a rivendicare la loro storia e identità all'interno del contesto più ampio del Baix Llobregat e dell'area metropolitana. La loro aspirazione era quella di recuperare e preservare la storia e l'arte che avevano caratterizzato Colonia Güell.

32 Ana lisi urbana di Colonia Güell

La costruzione delle strade di Colonia Güell è stata una parte fondamentale dell'urbanistica e della pianificazione di questo complesso architettonico. Nella progettazione delle strade, sono stati tenuti in conto fattori come la funzionalità, l'estetica e il rapporto con l'ambiente naturale.

Bisogna tenere presente che Colonia Güell è stata concepita come una comunità industriale, residenziale e ricreativa per i lavoratori delle fabbriche Güell. Ciò ha richiesto un sistema stradale ben pianificato per collegare le diverse aree all'interno della colonia e consentire un movimento efficiente di persone e veicoli. Nella distribuzione delle strade vennero considerati diversi fattori. In primo luogo, vi fu lo studio dell'accesso alle diverse aree importanti della colonia, come quelle residenziali, edifici industriali e spazi comunitari. Ciò ha garantito agli abitanti una connettività efficiente tra i diversi luoghi della Colonia di cui dovevano usufruire nella loro vita quotidiana.

Le strade furono concepite come spazi che collegavano e organizzavano le diverse aree²⁰ di Colonia Güell cercando di creare un ambiente armonioso e ben distribuito per gli abitanti. La distribuzione consentiva una circolazione fluida di veicoli e pedoni. Anche nel caso delle strade, vengono utilizzate forme e curve organiche evidenziate persino dagli angoli

20 residenziali, edifici industriali e spazi comunitari



Fig. 57
Foto che ritrae Gaudi
e l'imprenditore Güell.



arrotondati delle strade e dei dettagli dei marciapiedi. I materiali utilizzati nella costruzione delle strade di Colonia Güell erano principalmente pietra e mattoni con lo scopo di utilizzare materiali durevoli e resistenti per garantire la loro sostenibilità e la longevità.

Dunque, la costruzione delle strade di Colonia Güell è stata progettata ed eseguita con la stessa dedizione e attenzione ai dettagli riscontrata in altri aspetti di questo capolavoro architettonico. Un altro aspetto importante sono gli spazi verdi intesi come luoghi di svago e riposo per gli abitanti. Pertanto, i parchi e giardini sono stati progettati lungo le strade per fornire momenti ricreativi che furono ampiamente utilizzati e costituiscono un punto di ritrovo tutt'oggi. Questo ha dato alle strade un senso di armonia e connessione con la natura, uno dei principi chiave dell'architettura di Gaudí.

Inoltre, l'uso di forme curvilinee aveva implicazioni funzionali. Le curve consentivano una migliore distribuzione del traffico e del flusso pedonale, riducendo il senso di stress e confusione che spesso si riscontra nelle strade diritte e rigide. Ha anche sfruttato meglio lo spazio disponibile e ha aggiunto interesse visivo, poiché ogni svolta rivelava prospettive diverse di tutti gli elementi di carattere modernista. Va sottolineato che, a causa di fattori economici e circostanze complicate affrontate nel tempo da Güell, furono costruite solo alcune delle strade originariamente previste. Nonostante ciò, il progetto generale di Colonia Güell riflette l'influenza di Gaudí e le sue idee sulla pianificazione urbana.

Il primo materiale importante utilizzato nella costruzione delle strade fu la

Fig. 58
Disegno originale del
progetto della Cripta
Guell.

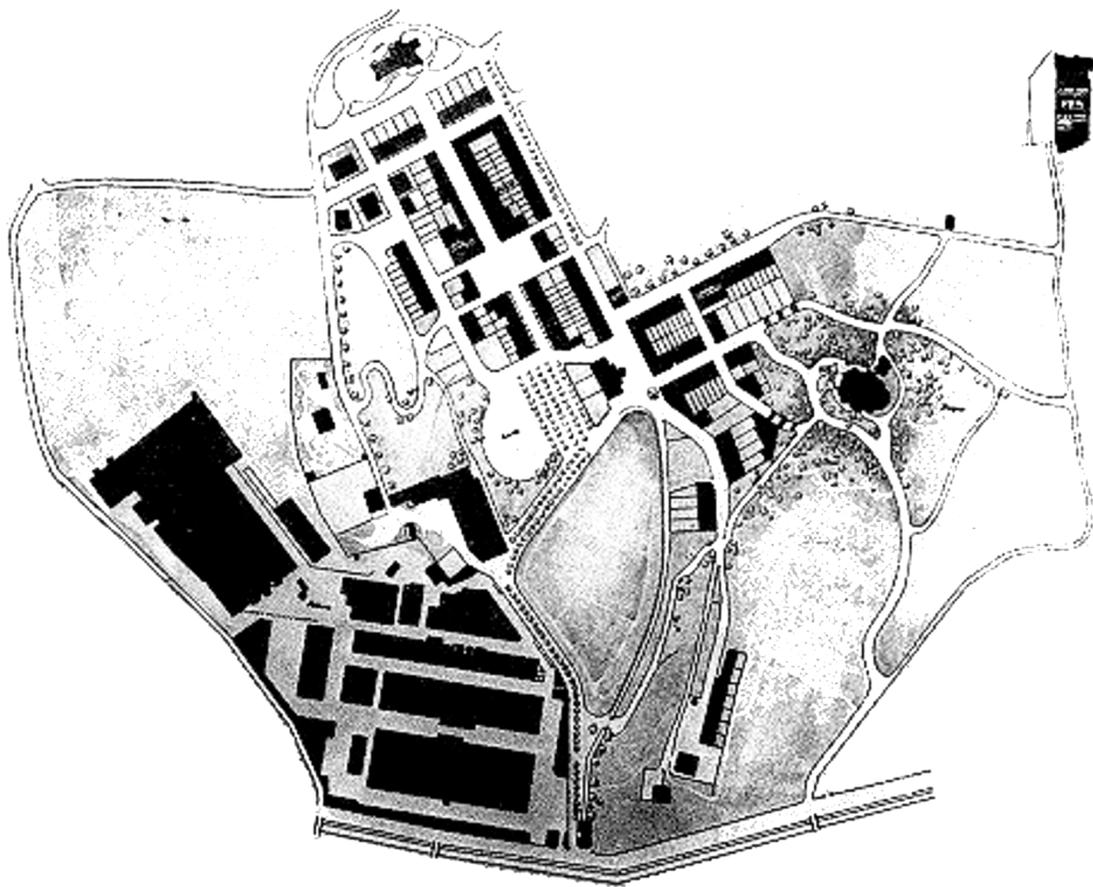


Fig. 59
Disegno della pianta di
Colonia Güell.

pietra. Gli architetti optarono per l'uso di pietre naturali, come granito o calcare, e cotti per le superfici dei marciapiedi. Un altro materiale chiave utilizzato era il mattone. Gaudí ha utilizzato mattoni cotti di qualità per costruire i binari stradali. Il mattone ha fornito una superficie resistente e duratura, consentendo al tempo stesso il lavoro artigianale e la creazione di dettagli decorativi. Gaudí ha incorporato elementi in mattoni lavorati a mano nei marciapiedi, creando motivi geometrici o disegni astratti

L'uso di questi materiali ha contribuito alla creazione di un ambiente urbano ricco e visivamente interessante, dove la qualità e la durabilità erano priorità. Inoltre, la scelta di materiali sostenibili e resistenti ha fatto sì che le strade di Colonia Güell potessero mantenere la loro bellezza e funzionalità nel tempo, resistendo alle intemperie e all'uso continuo.

Antoni Gaudí considerava le infrastrutture e i servizi stradali come elementi essenziali per rendere una colonia funzionale e vivibile. Ha assicurato che le strade non solo offrissero un'estetica gradevole, ma avessero anche le infrastrutture necessarie per soddisfare le esigenze dei residenti.

Per quanto riguarda il drenaggio, probabilmente progettato da Gaudí, visti i suoi precedenti per il Parc Güell, è stato immaginato un sistema efficace per gestire l'acqua piovana. Ha progettato marciapiedi in pendenza e un sistema fognario ben strutturato per consentire all'acqua di scorrere correttamente e prevenire accumuli indesiderati. Questa considerazione era fondamentale per garantire che le strade fossero sempre accessibili e sicure, soprattutto durante i periodi di forti piogge.

Le infrastrutture e i servizi delle strade di Colonia Güell sono stati accuratamente progettati da Antoni Gaudí. Ha considerato aspetti come l'illuminazione, il drenaggio, gli spazi verdi, la mobilità e i servizi di base. Questa attenzione ai dettagli ha assicurato che le strade non fossero solo esteticamente gradevoli, ma fornissero anche comfort e qualità di vita ai residenti. Il risultato è stato un'infrastruttura e servizi ben pianificati che hanno contribuito a rendere Colonia Güell un luogo attraente da vivere e oggi da visitare.

Le strade di Colonia Güell sono state concepite da Gaudí come spazi per la vita comunitaria e l'interazione sociale. Li considerava, più che semplici vie di transito, come luoghi in cui i residenti potessero interagire, camminare e godersi l'ambiente urbano. Pertanto, ha preso in considerazione diversi fattori per incoraggiare l'uso attivo delle strade e l'interazione tra gli abitanti.

Una delle caratteristiche principali è la larghezza delle strade. Egli optò per strade più larghe del solito per l'epoca, risultando spazi più aperti e accoglienti. Questa larghezza ha fornito spazio a pedoni, biciclette e anche piccoli spazi per giochi o attività comunitarie. Ciò ha incoraggiato la convivenza e la socializzazione tra i residenti, creando un senso di comunità e vicinanza.

Inoltre, Gaudí ha progettato diversi spazi attraenti lungo le strade per incoraggiare le persone a godersi l'ambiente circostante. Panchine, giardini, fontane ed elementi artistici invitavano gli abitanti a fermarsi, rilassarsi e godersi l'atmosfera. Questi spazi fornivano anche punti di in-

contro e conversazione. Anche il disegno dei marciapiedi è stato curato da Gaudí. I marciapiedi allargati e rialzati hanno consentito uno spazio confortevole per i pedoni, creando un ambiente favorevole al passeggio e alla conversazione. Inoltre, Gaudí ha utilizzato elementi decorativi e dettagli artistici nei marciapiedi per dar loro un tocco speciale e visivamente accattivante.

Inoltre, l'uso delle strade è stato influenzato anche dalla progettazione degli edifici e dei loro accessi. Ha considerato l'orientamento degli edifici e il loro rapporto con le strade per garantire che ci fosse una connessione fluida tra gli spazi interni ed esterni. Ciò si rifletteva nella collocazione degli ingressi e dei portici che si aprivano sulle strade, favorendo il rapporto visivo e fisico tra gli abitanti e l'ambiente.

Infine, si prevedeva la presenza di negozi, ristoranti e altri servizi essenziali per soddisfare le esigenze dei residenti. Questa pianificazione intelligente ha incoraggiato la vita commerciale, intorno alle strade, rendendole un centro di attività e vitalità. La funzione delle strade, quindi, non si limitava solo alla circolazione di persone e veicoli, ma diventavano anche teatro di eventi, celebrazioni e feste comunitarie.

3.3 Caratteristiche morfologiche del tessuto residenziale

Colonia Güell nel corso degli anni ha visto una evoluzione riguardante il numero di edifici residenziali presenti. Nel 1891 si contavano in totale una quarantina di case, numero che aumentò a 72 nel 1894 e che raggiunse quota 94 nel 1900. Questo indica un notevole sviluppo dell'insediamento nel corso di un decennio, evidenziando l'importanza e l'attrattiva della Colonia come luogo di residenza per i lavoratori dell'industria.

La caratterizzazione morfologica dei tessuti residenziali rappresenta un processo analitico attraverso il quale ciascuna unità territoriale viene classificata in una delle quattro categorie morfologiche²¹, ognuna delle quali presenta ulteriori suddivisioni in 14 sottocategorie.

Nel contesto di Colonia Güell e gran parte del centro urbano di Santa Coloma de Cervelló, i tessuti morfologici, che risultano esser di tipo Originals, presentano alcune caratteristiche distintive: equilibrio tra spazio occupato e vuoto, dato dalla distribuzione armoniosa tra aree edificate e spazi aperti circostanti. Questi ultimi sono destinati all'uso comune e sono intensamente sfruttati grazie alle diverse attività al livello della strada. Così come, sempre a livello della strada si alternano alla funzione residenziale, funzioni come attività commerciali e di altro genere.

21 Originals, Eixamples, Blocks e Single-family houses

La configurazione stradale segue, a volte, traiettorie non regolari, caratterizzate da strettoie e una limitata continuità visiva. Allo stesso tempo si riscontrano percorsi storici e intricati, che contribuiscono alla struttura generale del tessuto urbano. Il Patrimonio abitativo ha un carattere prevalentemente antico: la maggior parte delle abitazioni risale a tempi passati e spesso include elementi catalogati e spazi di rilevanza storica, architettonica e artistica. Queste peculiarità disegnano un quadro morfologico unico, che conferisce a Colonia Güell e al centro di Santa Coloma de Cervelló una fisionomia particolare.²² La zona residenziale rappresenta il completamento ideale alla colonia industriale, fornendo gli alloggi per i lavoratori. È una parte significativa del complesso, celebre per la sua configurazione urbanistica distintiva, in cui le case tra mediane dominano il paesaggio. Queste abitazioni si caratterizzano per la presenza di un piano terra e piani superiori, disposti attorno a una piazza centrale, arricchite da numerose strutture comunitarie in stile modernista. Lungo i margini periferici della colonia, si possono osservare anche case isolate, che si adattano alla topografia e si estendono in salita verso la collina, dove troneggia la Torre Salvana. Nello specifico, sia Colonia Güell che il centro urbano di Santa Coloma de Cervelló sono tessuti di carattere suburbano, le cui origini storiche sono le vecchie strade caratterizzate da una maggiore continuità visiva, una maggiore larghezza e le cui trame sono più regolari e allungate.

22 PDU-M Editorial Service, 2017

3.4 Caratteristiche morfologiche del recinto industriale

L'area occupata dalla fabbrica della colonia Güell si estende su una vasta superficie di quasi sei ettari, con una superficie coperta di circa 45.000 mq, cinta da un robusto muro che svolge un ruolo dissuasivo. Gli edifici sono disposti seguendo due assi che convergono con un angolo di 135 gradi. L'asse più antico si estende in direzione Nord-Sud e comprende cinque strade longitudinali e quattro trasversali. L'altro asse, orientato Nordest-Sudovest, è principalmente costituito da un grande magazzino per la tessitura e un edificio pluripiano. Nella giunzione dei due assi si trovano ulteriori fabbricati, organizzati in modo diverso da questo approccio, mentre vari annessi sono posizionati lungo il muro di recinzione. La costruzione iniziale è stata particolarmente intensa, con la maggior parte degli edifici del primo asse completati nel giro di tredici mesi. Il capannone per la tessitura è stato aggiunto nel 1915, seguito da ulteriori costruzioni successive. L'architettura della fabbrica della colonia Güell presenta una varietà di soluzioni strutturali, unite dal comune denominatore dell'assenza di innovazioni tecniche nel processo costruttivo. Mentre alcuni edifici nella parte residenziale mostrano innovazioni e rivoluzioni, la fabbrica stessa è conservatrice in termini di struttura. Nessuna delle soluzioni tecniche adottate in fabbrica è più giovane di cinquant'anni. Sotto il punto di vista stilistico, questa costruzione è da inserire nell'ambito dell'architettura modernista. Il mattone è utilizzato liberamente, diventando elemento espressivo notevole, anche se ancora lontano dalle fabbriche come la Vapor Aymerich Amat i Jover a Terrassa (1907-1909) o la fabbrica di Casarramona (1911).

Il complesso industriale rappresenta l'elemento centrale e fondamentale di Colonia Güell. Ogni edificio che lo componeva aveva un ruolo specifico nel processo di trasformazione del cotone in tessuto: vi erano lo stabile per la filatura, la tessitura, la tintoria, l'essiccatoio, il taglio, il caseggiato per la ravnivatrice, la falegnameria e l'officina del ferro. Il trasporto dei materiali tra gli edifici avveniva tramite un sistema interno di binari e carrelli.

Tuttavia, in seguito alla perdita della sua funzione originaria, l'area fu suddivisa per ospitare piccole industrie.

Nel 2003, per arrestarne il declino, fu approvato il Piano Straordinario per una parte del Complesso Industriale Colonia Güell. Tra le principali misure previste si annoveravano la modifica degli usi industriali consentiti, orientandoli verso attività di ufficio, la demolizione di alcuni edifici per il riadattamento degli spazi interni, l'assegnazione di aree libere e l'installazione di attrezzature all'interno del complesso, la creazione di percorsi pedonali per favorire la vitalità e la fruizione del sito, nonché la realizzazione di parcheggi interrati all'interno e all'esterno dell'area.

3.5 architettura per la vita comunitaria

CA L'ORDAL

Un'eccentrica opera architettonica, plasmata dalle menti creative di Francesc Berenguer e dai maestri Joan Rubió e Bellver, è "Ca L'Ordal". L'anno di fondazione, stimato intorno al 1894, colloca questo edificio come primo elemento della regione residenziale di Colonia Güell. Si tratta di un'enclave isolata, costituita da tre villette a schiera, ciascuna autonoma con i suoi piani, incluso un seminterrato per le tele, il piano terra, il primo piano e un sottotetto. Un tocco di originalità emerge dalla soluzione architettonica che richiama le caratteristiche gallerie delle tradizionali cascine, donando loro allo stesso tempo una funzionalità perfettamente rispondente allo scopo. La casa si distingue per il differenziato accostamento delle sue facciate anteriore e posteriore, oltre alla singolare pianta che abbraccia forme non convenzionali. Di rilievo sono gli angoli dall'andamento arrotondato e, ancor di più, l'arte filigranata dei mattoni che ornano finestre e i tre camini, un omaggio alle peculiari trame architettoniche di Rubio. In tempi moderni, la sua funzione originaria di abitazione ha resistito all'usura del tempo. Nonostante Ca L'Ordal non contempli la presenza di una tipica cascina, trae ispirazione da elementi che riecheggiano il carattere delle masie catalane²³. Costruito parallelamente al resto del complesso, l'architetto ha infuso elementi distintivi tratti dalle antiche dimore rurali che caratterizzano la Catalogna.

²³ La masia è un tipo di costruzione rurale, molto comune nella vecchia [Catalogna](#), che deriva dalle antiche [ville romane](#). Si tratta di una costruzione isolata legata ad una azienda agricola di carattere familiare.



Fig. 60
Foto del retro di Ca
L'Ordal.



Fig. 61
Foto della facciata frontale di Ca L'Ordal



CA DEL METGE

Nel 1910, un anonimo architetto mise le basi della “Casa del Dottore”. In un’ottica di benessere della comunità, l’azienda integrò nella colonia un servizio sanitario, completo di medico-chirurgo e farmacia. Questo medico prese la residenza stabile nella colonia e ampliò la sua offerta medica fino a Santa Coloma de Cervelló. L’edificio stesso comprendeva sia lo studio professionale che la dimora del dottore. Questa costruzione isolata, disposta su un solo piano, contemplava un modesto giardino circostante.

Elementi decorativi in laterizio adornavano il cornicione, replicando un’usanza comune a molti edifici all’interno della colonia. Questi dettagli architettonici si estendevano anche alla porzione inferiore del cornicione, dove un motivo a zig-zag occultava elegantemente le aperture del sottotetto.

Fig. 62
Foto di Ca Del Metge.

CA L'ESPINAL

Nel 1900, l'architetto J. Rubió i Bellver diede vita a "Ca L'Espinal".

Questa dimora fu originariamente abitata dal Signor Espinal, un autorevole responsabile dell'amministrazione aziendale, sebbene egli non sia stato il primo a occuparla. Questo edificio è noto anche come "Can Mercader". La sua disposizione angolare lo rende un esempio affascinante, con un belvedere a forma di torre. L'innovativa planimetria si sviluppa attraverso riquadri sovrapposti, con la data di costruzione resa evidente sulle lastre d'ingresso.

L'arte di enfatizzare gli angoli delle costruzioni caratterizza distintamente lo stile architettonico di Joan Rubió i Bellver. La sua opera si nutre di una reinterpretazione di elementi artistici del passato; un tratto distintivo è visibile in questa dimora attraverso l'incorporazione di una torre medievale e profili gotici nelle aperture. L'architetto intese un ritmo geometrico combinando le linee orizzontali delle fasce divisorie delle facciate con le forme romboidali delle finestre e dei bordi. Con la sua sontuosa bowwindow²⁴, gli ornamenti aggraziati e l'incantevole muratura in mattoni, spicca notevolmente tra gli altri edifici. Anche l'interno si distingue per la sua unicità rispetto alle umili abitazioni degli operai, creando un'affascinante dualità di stili.

²⁴ Il bovindo è in un particolare tipo di finestratura, in cui gli infissi e le ante vetrate non sono allineate al muro, ma risultano seguire un percorso ad arco orizzontale aggettante dalla muratura, da cui il termine inglese.

Fig. 63
Foto di Ca l'Espinal.





Fig. 64
Foto di Ca l'Espinal.



ESCOLA E CASA DEL MESTRE

L'abile architetto Francesc Berenguer i Mestre, intorno al 1910 circa, introduce in Colonia Güell il tema di educazione tramite la realizzazione della "Scuola" di Colonia Güell. La sua ubicazione strategica su un promontorio, dove i confini tra l'ambiente urbano e la natura si sfumano, rende questo edificio un luogo privilegiato per l'istruzione. La scuola si distingueva tra i servizi della colonia, offrendo un accesso gratuito ai figli degli operai. Qui, giovani insegnanti si prendevano cura delle giovani menti seguendo un curriculum di studio definito dalla gestione aziendale. Questo percorso di formazione copriva una vasta gamma di materie, dalle questioni religiose alla lettura, dall'arte della scrittura all'apprendimento delle lingue, dalla matematica alle scienze, senza dimenticare il disegno, la musica e l'esercizio fisico.

La struttura stessa della scuola si rifletteva nella facciata dell'edificio, con l'uso predominante di lastre di pietra, mentre il mattone trovava spazio nelle aperture e nella sommità. Queste aperture, distribuite in modo diversificato, garantivano un'illuminazione ottimale all'interno delle aule. Il tetto, coperto da tegole arabe quadrangolari, completava l'immagine. Nonostante i tempi tumultuosi durante la guerra, la scuola mantenne la sua missione grazie a nuovi insegnanti.

Nel 1911, Berenguer i Mestre ha dato forma alla "Casa del Padrone", destinata a servire come residenza per gli insegnanti. Qui, emergono le caratteristiche storiciste attraverso una torre circolare arricchita da merli e dettagli medievali. La torre si erge su una base formata da cilindri so-

Fig. 65
Foto di Escola e Casa
del Mestre.

vrapposti, creando un ritmo ascendente. La sommità è sormontata da un pinnacolo conico rivestito di ceramica smaltata, coronato da una croce in ferro battuto. La data di costruzione (1911) è visibile in un mosaico. Un ponte, abbellito da elementi curvilinei che richiamano l'influenza di Gaudí, collega la "Casa del Padrone" alla scuola. Questo edificio, oggi destinato a ospitare una scuola materna, ha sempre fatto eco alle voci gioiose dei bambini sin dalla sua costruzione.

Il valore dell'istruzione è un principio che i proprietari della colonia hanno sempre considerato prezioso. I bambini non solo avevano la possibilità di apprendere in un ambiente luminoso e soleggiato, ma potevano anche giocare nel boschetto vicino durante le pause. L'energia gioiosa dei bambini si fonde con l'architettura dell'edificio scolastico, rimarcando l'importanza dell'educazione nella trama stessa della comunità.



Fig. 66
Foto di Escola e Casa
del Mestre.



Fig. 65
Foto di Escola e casa
del Mestre



CENTRO PARROCCHIALE SAN LLUÍS

Nel 1918, senza un nome di architetto ma con un'importanza innegabile, sorse il "Centro Parrocchiale San Lluís". Questo edificio fu la culla della Fondazione Operaia della Sagrada Família, guidata da un devoto sacerdote. Qui, le attività affluivano come fiumi convergenti: giochi, catechesi, spettacoli teatrali, ginnastica e molto altro per i giovani abitanti della colonia. L'anno si concludeva con una festa, culminando in una cerimonia che vedeva premi e libri distribuiti come simboli di conoscenza per il prossimo anno.

Questo non era solo un edificio, ma il cuore palpitante del tessuto sociale della colonia. Il Centro Parrocchiale San Lluís testimonia il lavoro sociale profondo che permeava la colonia, un legame che sopravvisse fino alla chiusura della fabbrica. Nel 1932, parte dell'edificio fu riservata alla biblioteca.

L'inaugurazione avvenne nel luglio 1933, con una cerimonia gioiosa e culturale, tributo al poeta locale Joaquim Folguera. Anche quando le tenebre della storia proiettarono ombre vendicative, la biblioteca, spinta dal suo spirito culturale sopravvisse riaprendo nel 1975 ed entrando a far parte della rete delle Biblioteche Popolari del Consiglio provinciale di Barcellona.

L'edificio stesso rivela la sua storia. Un piano solo, ma composito nella sua struttura, con lesene in mattoni a vista che danzano in un ritmo artistico. I dettagli sono dipinti con precisione: un cortile, un cancello in ferro battuto, una fusione di pietra e mattoni a vista. Gli ingressi, uno per la

Fig. 67
Foto del Centro Parrocchiale di San Lluís.

biblioteca e l'altro per l'antico teatro, custodiscono la memoria. Finestre, porte, aperture cruciformi, tutto tessuto in un'armonia visiva.

Questo edificio non solo incarnava la vita secolare del villaggio, manifestata attraverso il circolo sociale e il teatro, ma anche la connessione spirituale guidata dal sacerdote. Uno sforzo costante per mantenere il contatto, intrattenere e guidare, rendendo il "Centro Parrocchiale San Lluís" un testimone eterno della cultura e della comunità che si intrecciavano in perfetta armonia.

Fig. 68
Foto del Centro Parrocchiale di San Lluís.





COOPERATIVA DI CONSUMATORI

Nel 1900, gli architetti Francesc Berenguer e Joan Rubió i Bellver guidarono la creazione della “Cooperativa di Consumatori” nella Colonia Güell. Questo edificio non solo era notevole dal punto di vista architettonico ma aveva anche un ruolo sociale vitale come centro per l’acquisto di generi alimentari. La Cooperativa operava in modo collettivo, con un consiglio che gestiva gli acquisti e le vendite e i profitti distribuiti tra i membri alla fine dell’anno. L’edificio rifletteva lo stile predominante nella colonia, con un uso astuto di mattoni a vista e archi che richiamavano i castelli medievali.

L’edificio aveva una disposizione a due corpi che circondava un cortile aperto, con la cooperativa al piano terra e uno spazio ampio al primo piano. Questo spazio ospitava una biblioteca per i soci e un caffè che evocava l’atmosfera dei primi anni del secolo. Il luogo conservava un senso di storia, con una targa marmorea dedicata al fondatore della colonia. Le mattonelle in marmo, le vetrine in legno e il banco delle transazioni settimanali catturavano l’atmosfera della vita quotidiana di un’epoca passata, creando un senso di nostalgia.

Fig. 69
Foto della Cooperativa
di consumatori.

LE CASE DEI LAVORATORI

Le case dei lavoratori, costruite a partire dal 1910, rappresentano il nucleo della zona residenziale della Colonia. Sebbene il loro architetto sia rimasto nell'anonimato, la loro presenza ha lasciato un'impronta indelebile.

Il villaggio aperto della Colonia Güell si distingue per la sua notevole varietà di tipologie di case unifamiliari. Questa varietà è una delle prime caratteristiche che connotano la Colonia.

Le varie tipologie residenziali presenti fungono da fondamenta per numerose varianti. Elementi come i giardini antistanti e le dimensioni delle porzioni di terreno portano a una diversità che si discosta dall'uniformità tipica di altre colonie. Esse si distinguono in:

- case unifamiliari indipendenti: case individuali situate su lotti separati che offrono ai residenti un elevato grado di privacy e indipendenza. Di solito sono circondati da giardini o spazi verdi e mostrano una varietà di progetti architettonici, da quelli modernisti a quelli più tradizionali.
- case a schiera: conosciute anche come case bifamiliari, queste tipologie di abitazioni condividono una parete laterale con altre unità. Questo design consente un uso efficiente dello spazio e di solito riflette uno stile architettonico coerente in tutta la fila di case. Nella Colonia Güell potevano incorporare elementi modernisti come archi parabolici, dettagli in ferro battuto e un uso creativo dei materiali.

Fig. 70
Foto delle abitazioni di
Carrer Malvehy





- case in linea: questa tipologia abitativa prevede una serie di case disposte in linea continua, condividendo i muri laterali e, in alcuni casi, anche i muri posteriori. Questa configurazione può fornire un senso di comunità e un aspetto architettonico uniforme, soprattutto se vengono implementati elementi stilistici condivisi.
- abitazioni in blocchi: sono tipiche delle aree urbane e sono costituite da condomini con più unità abitative impilate verticalmente. Nella Colonia Güell questa tipologia avrebbe potuto incorporare elementi modernisti come balconi decorativi, grandi finestre e dettagli decorati sulle facciate.

La varietà è il tratto distintivo di questo insieme di abitazioni. Pur condividendo una struttura di base, ognuna di esse ha una personalità unica.

LA FABBRICA

Fig. 71
Foto delle abitazioni di
Carrer Malvehy.



Colònia Güell è un'eccezione notevole tra i villaggi industriali del passato che rivela una storia di ingegno e innovazione all'avanguardia. Posizionata vicino al fiume Llobregat, questa fabbrica ha sfidato le convenzioni della sua epoca. Contrariamente alla tendenza di sfruttare l'energia idraulica, essa ha abbracciato fin dall'inizio la potenza del motore a vapore, come testimonia la maestosa ciminiera che si erge ancora oggi, simbolo dell'impiego del carbone come fonte energetica primaria.

L'ingegnere di spicco, forse Ferran Alsina, guidò la costruzione di questa zona industriale a partire dal 1890. La fabbrica si sviluppò progressivamente, adattando i macchinari e i servizi alle crescenti esigenze. Il potente motore a vapore da 500 CV, poi incrementato a 1000 CV, fu il cuore pulsante dell'operazione, conferendo a La Maquinista Terrestre i Marítima una macchina di straordinaria potenza. La filatura, fase cruciale del processo, trasformava il cotone grezzo in filato prezioso. Le balle di cotone subivano un processo di apertura per separare le fibre e rimuovere le impurità, poi il tessuto, la nappa, prendeva forma attraverso passaggi come i cardì, i manuali e i vimini. Il filo risultante, adatto alla tessitura, veniva creato con cura. La preparazione del tessuto procedeva attraverso le macchine stoppatrici e i filatoi, ottenendo il filo destinato alla tessitura stessa. Questo filo alimentava i telai e trovava la sua forma finale nei tessuti. La tessitura, cuore dell'intero processo, creava tessuti di vario tipo. I telai, sia Roda per il velluto che quelli per i riquadri, trasformavano il filo in opere di tessuto. Le finiture portavano a compimento il ciclo produttivo. I capi venivano tagliati e stirati, sottoposti a un processo di tintura lungo e paziente. L'asciugatura, seguita dalla rifinitura nella sezione dei tondos, dava vita ai tessuti pronti per essere confezionati. L'uso

Fig. 72
foto di Carrer dels
Raspalls.



dei prodotti andava oltre l'abbigliamento dei contadini: i tessuti venivano impiegati anche nella tappezzeria. Durante la Guerra Civile, l'azienda si dedicò alla produzione di uniformi militari, dimostrando la sua versatilità e partecipando a fiere e mostre settoriali. L'architettura, funzionale alle attività, spaziava dallo stile piatto del modello inglese all'architettura a dente di sega per gli edifici dei telai. La disposizione delle finestre, come nel grande edificio a Shed a Dents de Serra, ottimizzava l'illuminazione e la ventilazione.

Oggi, il complesso industriale accoglie una varietà di aziende. L'edificio iniziale, rappresentante del Modello Inglese, era il fulcro della trasformazione del cotone grezzo in filo, mentre la struttura muraria aveva una funzione pratica nell'ottimizzare l'illuminazione e l'asciugatura. L'edificio a dente di sega, ora adibito a diverse aziende, racchiude l'essenza dell'innovazione e dell'adattabilità di Colonia Güell.

Fig. 73
Foto della facciata laterale di uno degli edifici del complesso industriale di Colonia Güell.



Fig. 74
Foto del recinto
industriale visto dalla
cittadina.

4. PROGETTO

4.1 PREMESE

Nel seguente capitolo, si analizzeranno il processo di riqualificazione dell'area di Colonia Guell, con particolare attenzione al Recinto industriale attraverso l'implementazione del PlaEspecial e il desiderio dei comuni di Santa Coloma de Cervelló e Sant Boi, insieme alla Generalitat de Catalunya, di promuovere il patrimonio culturale e i valori ambientali, coinvolgendo gli amministratori e i cittadini nella definizione di un modello urbano condiviso. L'importanza del coinvolgimento della comunità, soprattutto attraverso il processo partecipativo, ha l'obiettivo di plasmare un ambiente urbano autentico e inclusivo creando un equilibrio tra lo sviluppo urbano e la conservazione del patrimonio naturale, culturale e sociale, promuovendo il benessere dei residenti.

4.2 Obiettivi dei due comuni

Volontà dei municipi di Santa Coloma de Cervello e Sant Boi è quella di promuovere il patrimonio culturale e i valori ambientali e paesaggistici. L'obiettivo dei comuni di Santa Coloma de Cervelló e Sant Boi e della Generalitat de Catalunya è quello di stabilire un accordo per sviluppare un modello urbano che sia il risultato del consenso tra le amministrazioni e i cittadini dell'uno e dell'altro comune.

Il PDU, per il suo carattere sovracomunale e per la sua rilevanza socio-economica, è lo strumento idoneo per la progettazione e lo sviluppo di un'area metropolitana centrale e strategica, valorizzando e dinamizzando l'ottenimento di alloggi, prevalentemente protetti e sociali nonché la

promozione di nuovi terreni per attività economiche, la tutela e la promozione del patrimonio culturale e dei valori ambientali e paesaggistici di questo territorio.

La figura della Colonia Güell Ambiente PDU consentirà di dare impulso al Distretto Industriale, garantendone l'integrazione nell'Ambiente e che abbracci una visione d'insieme, rafforzandone così la successiva viabilità.

4.3 analisi del pla especial

Il Piano Straordinario per il Recinto Industriale prevede una serie di interventi di grande rilevanza, mirati a trasformare radicalmente l'ambito industriale esistente. Tra le principali iniziative pianificate si prevede una significativa transizione dalle attuali destinazioni industriali a nuovi impieghi di tipo terziario, con una specifica focalizzazione sugli spazi destinati a uffici. Questo spostamento potrebbe portare a un utilizzo più variegato e dinamico dell'area, stimolando potenzialmente anche un maggior flusso di attività commerciali. In questo contesto, sarà interessante osservare come l'area industriale si adatterà a questa trasformazione funzionale. Parallelamente, il piano apre le porte a diversi altri usi consentiti, tra cui quelli di natura commerciale (con una superficie massima di 300 mq per esercizio e 600 mq per attività legate al settore alimentare), sanitaria, culturale, ricreativa, sportiva e a parcheggi. Questa diversificazione delle destinazioni d'uso potrebbe contribuire a creare un ambiente urbano più vibrante e polifunzionale, favorendo l'interazione di diverse attività e servizi all'interno del recinto industriale.

Una parte fondamentale del piano riguarda la riqualificazione dell'area

attraverso la demolizione di corpi edilizi non originali, aggiunti nel corso del tempo. Questa azione potrebbe comportare una "pulizia" visiva dell'area, restituendo al territorio una struttura più coesa e in armonia con la nuova visione urbana. Inoltre, l'assegnazione di spazi liberi e la prenotazione di un fabbricato per attrezzature contribuiranno a definire un ambiente più organizzato e funzionale.

Un elemento di particolare interesse riguarda il progetto di una nuova urbanizzazione, che si è riflessa nella modifica dello spazio attorno all'edificio Telers. Questo progetto potrebbe avere un impatto significativo sull'aspetto complessivo dell'area, introducendo nuove soluzioni architettoniche e urbanistiche che potrebbero ridisegnare la percezione e l'utilizzo dello spazio circostante.

Nel tentativo di risolvere anche le questioni relative alla disponibilità di parcheggi, il piano prevede la realizzazione di due parcheggi interrati. Questo potrebbe mitigare i problemi legati alla scarsità di spazio per il parcheggio, migliorando così l'accessibilità e la funzionalità dell'area. Infine, va sottolineato che alcuni edifici, come N1, N2 e J1, presenteranno zone indivise. Questo potrebbe comportare sfide e opportunità legate alla gestione condivisa di spazi e risorse, richiedendo una pianificazione oculata per ottimizzare l'utilizzo di tali zone.

Da un punto di vista più specifico, la tua tesi si concentrerà sugli usi culturali e ricreativi, esplorando il loro potenziale impatto nella trasformazione dell'area. Inoltre, analizzerai il progetto di riqualificazione urbana, che potrebbe essere una componente cruciale nel ridefinire l'identità e la funzionalità dell'intero recinto industriale. Infine, la demolizione di elementi non originali rappresenta un aspetto importante della riorganizzazione dell'area, con effetti visivi e strutturali notevoli.

Il Piano Straordinario per il Recinto Industriale, quindi, si configura come un piano ambizioso e multiforme, che mira a ridefinire l'intero contesto urbano e funzionale dell'area industriale, aprendo la strada a nuove possibilità e sviluppi che potrebbero plasmare il futuro di questo spazio in modo significativo.

Gli obiettivi e le finalità che guideranno il futuro assetto dell'area sono strutturati seguendo le direttive delineate nell'Agenda Urbana della Catalogna. Questa prospettiva comprende diversi assi fondamentali, ciascuno dei quali rappresenta una sfida e un'opportunità per plasmare il futuro del distretto in modo sostenibile e costruttivo:

Salute: Il miglioramento della qualità dell'aria costituisce una priorità chiave, con l'obiettivo di ridurre il traffico all'interno del distretto e incentivare l'utilizzo di modalità di trasporto sostenibili. Questo sforzo potrebbe contribuire non solo a creare un ambiente più salubre per i residenti, ma anche a promuovere la produzione di energie rinnovabili e a ridurre i consumi energetici complessivi.

Benessere: Generare occupazione di alta qualità e promuovere l'economia del consumo sociale e locale rappresentano obiettivi che mirano a creare una comunità più prospera ed equa. Incentivare l'equità e la creazione di opportunità può contribuire a ridurre le disparità socioeconomiche e a rafforzare il tessuto sociale dell'area.

Qualità Urbana: Il miglioramento degli spazi pubblici, la valorizzazione del patrimonio architettonico e l'integrazione del distretto nel suo contesto ambientale sono elementi centrali per creare una qualità urbana superiore. Questi interventi potrebbero influenzare positivamente la vivibilità e l'attrattività dell'area, contribuendo all'identità e al carattere unico del luogo.

Prosperità: Definire un progetto di pianificazione economica praticabile rappresenta una sfida cruciale, finalizzata a sbloccare e attuare con successo il distretto. La promozione di nuovi modelli produttivi, la diversificazione delle attività e la flessibilità nell'uso delle risorse possono favorire una riattivazione economica rapida e sostenibile. Inoltre, l'adozione di principi di simbiosi industriale e di un'economia circolare può contribuire a ridurre gli impatti ambientali delle attività economiche.

Cambio Climatico: La naturalizzazione del distretto e il potenziamento delle infrastrutture verdi rappresentano strategie cruciali per affrontare gli effetti del cambiamento climatico. Queste azioni potrebbero contribuire a creare un ambiente più resiliente e adattabile, mitigando potenziali impatti negativi e promuovendo la sostenibilità ambientale.

Buon Governo: L'introduzione di una nuova figura che supervisi il processo di realizzazione, insieme alla promozione di una governance efficiente ed efficace, costituiscono elementi chiave per garantire il successo del distretto. Questo approccio potrebbe aiutare a mantenere l'allineamento con gli obiettivi stabiliti e a garantire il posizionamento strategico del sito nel contesto urbano più ampio.

4.4 risultati del processo partecipativo

Nel contesto dell'elaborazione di un progetto urbano, il processo partecipativo, soprattutto a Barcellona, emerge come un elemento fondamentale e ispiratore. Coinvolgere attivamente la comunità locale e gli stakeholder nella definizione delle strategie e delle soluzioni sia essen-

ziale per creare ambienti urbani autentici e inclusivi. L'interazione con coloro che vivono e lavorano nell'area in questione offre una prospettiva preziosa che va oltre la progettazione convenzionale, consentendo di cogliere aspetti culturali, sociali e funzionali che contribuiscono a plasmare lo spazio in modo significativo. Il processo partecipativo non solo alimenta idee innovative, ma promuove anche un senso di appartenenza e responsabilità tra i cittadini nei confronti dell'ambiente che li circonda. Di seguito vengono riassunti i punti fondamentali dell'indagine partecipativa portata avanti dal ConsorciUrbanistic de l'Entorn de la Colònia Güell.

Nel dibattito sul nuovo piano urbanistico, emergono varie preoccupazioni e riflessioni. Vi è una diffidenza verso il progetto stesso, con dubbi che riguardano la copertura finanziaria e il rischio di perdita dell'ambiente naturale circostante. Inoltre, vi è l'opposizione alla costruzione di nuovi edifici, poiché si teme che possa portare alla scomparsa dell'identità caratteristica dell'area e influenzare negativamente la coesione sociale già presente. Un ulteriore timore riguarda il possibile deterioramento delle condizioni di mobilità nel territorio.

La conservazione degli elementi naturali rappresenta una priorità chiave. Si ritiene fondamentale preservare l'ambiente naturale intorno a Colonia Güell, i torrenti che svolgono un ruolo di percorsi ecologici, il boschetto e il parco agricolo. Questi elementi sono considerati essenziali per mantenere l'equilibrio ecologico e la connessione con la natura.

Dal punto di vista architettonico, vi è un interesse a tutelare la Riera del Can Soler, non solo per il suo valore storico come spazio educativo e luogo di relazione tra le città, ma anche come area di svago e intratteni-

mento. Inoltre, si intende preservare i sentieri e gli itinerari di montagna, che costituiscono un patrimonio di grande valore.

La peculiarità dell'ambiente deriva da una serie di fattori unici. L'ambiente naturale, caratterizzato da fiumi, montagne, ruscelli e strade rurali, insieme alle aree agricole, è una componente fondamentale. Il patrimonio in generale, che include il complesso industriale, la Torre Salvana, l'intera Colonia con i suoi edifici storici, le miniere d'acqua, i casolari e i sentieri, contribuisce a rendere il luogo unico nel suo genere. Questa unicità è ulteriormente sottolineata dalla configurazione attuale della colonia e dal modello di convivenza che vi si è sviluppato nel corso degli anni. L'atmosfera del villaggio, la tranquillità e la bassa densità di popolazione sono elementi che conferiscono al luogo un carattere distintivo e affascinante. Inoltre, elementi iconici come la cripta e altri edifici rappresentativi costituiscono parte integrante del patrimonio da salvaguardare per le generazioni future.

All'interno di questa discussione sul futuro dell'area, emergono diverse preoccupazioni e aspetti da considerare. Uno dei principali punti di interesse è la conservazione della natura, vista non solo come valore paesaggistico, ma anche come fonte di benessere e svago per la comunità. La preservazione del patrimonio, in particolare della configurazione attuale della Colonia e del suo recinto, è altrettanto rilevante per mantenere l'identità storica e culturale della zona.

Un obiettivo importante è garantire l'armonia tra la natura e l'edificato, preservando così la tranquillità che caratterizza l'area. Le zone agricole rappresentano opportunità di sviluppo di un'economia sostenibile, mentre la bassa densità di popolazione costituisce un valore da preservare

per mantenere spazi aperti e un'atmosfera vivibile. Un aspetto distintivo è l'unicità del luogo, che va valorizzata per creare un'identità forte e riconoscibile. Il modello di convivenza attuale rappresenta un elemento di particolare interesse, in quanto preserva un'atmosfera di comunità nel contesto metropolitano più ampio. Nella riflessione sulle sfide del territorio, si individuano alcune lacune nei servizi. È auspicabile la creazione di una scuola professionale per formare le nuove generazioni, la costruzione di un mercato come punto di incontro e la realizzazione di una piscina pubblica per il benessere della comunità. Strutture socio-comunitarie e culturali sono altresì necessarie per sostenere la crescita e la coesione sociale. Per quanto riguarda la mobilità, si mira a migliorare l'efficienza e la sostenibilità della circolazione, promuovendo il movimento a piedi e in bicicletta e potenziando il trasporto pubblico. Inoltre, si riconosce l'importanza di collegare la città cooperativa ai percorsi dei contadini per creare una rete integrata.

Infine, va considerato sia il lato positivo che quello negativo del vivere in questa area. Da un lato, la presenza dell'ambiente naturale, la tranquillità e la mancanza di sovraffollamento sono elementi positivi. Dall'altro, si devono affrontare questioni come la circolazione problematica, la mancanza di trasporto pubblico e di parcheggi, e la necessità di una migliore manutenzione delle aree pedonali e naturali. Per migliorare il territorio, si propone l'integrazione di diversi servizi. Bar e ristoranti, un mercato come luogo di interazione, uno spazio culturale polivalente come un auditorium per promuovere le arti, una scuola di formazione professionale e attrezzature sportive all'aperto possono contribuire a rendere l'area più attraente e vivibile per tutti.

Nel quadro di questa discussione sul futuro dell'area, è importante con-

siderare anche il modo in cui l'ambiente naturale può essere utilizzato in modo sostenibile e vantaggioso per la comunità. L'ambiente naturale non è solo un valore paesaggistico, ma può anche essere impiegato in modo terapeutico. Le passeggiate e le attività all'aria aperta possono contribuire al benessere fisico e mentale delle persone. Attività come il riconoscimento della fauna e della flora locale, le camminate regolari e l'organizzazione di eventi all'aperto possono contribuire a coinvolgere la comunità e promuovere un legame più profondo con la natura.

La proposta di Progetto

In risposta alle volontà del Consorzio di Colonia Güell e alle esigenze dei cittadini, delineate nel precedente capitolo, il progetto si propone una serie di obiettivi fondamentali, i quali mirano principalmente a restituire, ravvivare e valorizzare una parte del complesso industriale.

A seguito delle premesse anticipatamente esposte nel capitolo precedente, il progetto si articola con l'intento di:

- Concepire un nuovo schema urbanistico che riqualifichi l'area precedentemente industriale e procedere con la rimozione delle strutture non originali, ristabilendo l'autenticità dell'ambiente.
- Riaprire il complesso industriale ai residenti e ai visitatori, trasformandolo in un luogo di incontro e conoscenza.
- Preservare l'integrità degli spazi aperti, assicurando un'atmosfera gradevole e fruibile, e tutelando l'ambiente naturale non solo come risorsa paesaggistica, ma anche come fonte di benessere e svago per la collettività.
- Valorizzare i corsi d'acqua, che fungono da itinerari ecologici.
- Introdurre strutture socio-comunitarie e culturali che promuova-

no la crescita e la coesione sociale, quali: uno spazio culturale polivalente, come un auditorium, che funga da crocevia multidisciplinare delle arti e contribuisca alla vivacità del quartiere; prevedere spazi dedicati a un'industria creativa, potenzialmente collocata nel recinto industriale stesso.

- Salvaguardare la Riera del Can Soler, non solo per la sua valenza storica come spazio educativo e luogo di connessione tra comunità, ma anche come zona di svago e intrattenimento. Il tutto mantenendo un'identità robusta ma allo stesso tempo distintiva, rispettando al contempo le radici storiche e culturali dell'area.

L'identità intrinseca del luogo emerge chiaramente attraverso la sua distintiva dualità: da un lato, la geometria ordinata della città, e dall'altro, l'irregolarità dominata dell'ambiente naturale. Questi due mondi, che coesistono a Colonia Güell, divengono i pilastri portanti della nuova strategia di intervento architettonico.

L'intervento prevede l'apertura dei lati settentrionale e meridionale del complesso industriale, mantenendo intatti l'ingresso attuale e conservando l'accesso occidentale. Quest'approccio garantisce una continuità di flusso all'interno delle due zone industriali ancora attive, preservando le loro interconnessioni e quindi evitando qualsiasi sconvolgimento delle attività industriali.

si crea, all'interno della parte del recinto aperto alla cittadina, un filtro spaziale tra il parco più naturale e l'area urbana. Il parco naturale della Riera de Can Soler, caratterizzato dalle sue curve di livello, fornisce l'ispirazione per il disegno di nuovi percorsi che permeano il parco stesso, regolandone così le diverse funzioni e la disposizione della nuova vege-

tazione. In questo modo si restituisce alla cittadina il ridisegno parco che attualmente è in via di abbandono, mentre simultaneamente riporta le specie vegetali di Colonia Guell.

Adottando lo stesso approccio, il parco che si affaccia sulla zona urbana rispecchia l'ordine geometrico dell'insediamento, adattandosi alla scala urbana e presentando solo due percorsi principali che seguono l'Avinguda Ferran Alsina e il corso d'acqua che costeggia le prime abitazioni. Un nuovo percorso unisce i due parchi, guidando i cittadini e i visitatori all'interno del complesso industriale. Questo itinerario strategico collega le nuove aperture del recinto industriale e gestisce le variazioni di quota, rispettivamente di circa 3 m e 2m

Dopo l'analisi dettagliata del PDU del Consorci, che identifica gli edifici in buone e cattive condizioni, quelli attualmente inutilizzati e gli edifici oggetto di recupero da parte della comunità, vengono individuati i tre edifici di cui si occuperà la proposta progettuale: l'edificio dei telai, il seccatoio e la tintoria (verificare i nomi dal PDU) e la demolizione del caseggiato centrale. Per quanto concerne questi edifici, l'approccio architettonico li concepisce come una serie di micro-strutture autonome, indipendenti, senza alcuna dipendenza dalle pareti portanti delle strutture preesistenti. In tal modo, gli edifici esistenti fungono solamente da sfondo alla vegetazione che permea lo spazio insieme al percorso e da scenografia interna per le nuove funzioni. Questa strategia, in sintonia con il principio modernista della sfumatura della distinzione tra spazi interni ed esterni, mira a trasmettere la sensazione che gli interni degli edifici esistenti siano spazi esterni in relazione alle nuove aggiunte.

Per quanto riguarda le funzioni inserite all'interno degli edifici, l'edificio dei Telers ospita gli ambienti per l'industria creativa, che si pone a metà

tra arte artigianato e imprenditorialità. All'interno dell'edificio, quindi, sono ospitati gli spazi dedicati alla sartoria e moda, realizzazione delle ceramiche per mantenere uno dei caratteri di Colonia Guell, spazi per la pittura, per l'audiovisuale e la fotografia ed infine, uno spazio per conferenze. L'edificio esistente viene messo in sicurezza e lasciato come si presenta, ricco di pilastri che seguono una maglia regolare e senza il rifacimento della pavimentazione. I singoli edifici, denominati anche box, hanno una dimensione variabile tra gli 80mq e i 150. Per la loro disposizione, è stata seguita la griglia regolare di pilastri esistenti che non sono stati toccati, ma inglobati nella struttura delle box.

L'aria passa tra le aperture dell'edificio esistente, diventando, a sua volta, spazio filtro. All'interno dell'edificio, entra la vegetazione che arriva dai parchi e, alternandosi con i piccoli edifici, permea lo spazio individuando alternativamente spazi di percorrenza e di esposizione degli elementi prodotti dalle attività dell'industria creativa. Seguendo il ritmo geometrico della maglia di pilastri, le box sono state pensate come costituite da due pelli. La prima che presenta un andamento abbastanza lineare, ha uno sviluppo lineare verticale ed è costituita da una struttura leggera in acciaio che serve per la realizzazione delle pareti in ETFE. Questo nuovo materiale, il cui nome completo è Etilene-Tetrafluoro Etilene, sta trovando sempre più applicazioni nel campo dell'architettura, è un fluoro polimero termoplastico costituito per l'appunto da atomi di fluoro. È una plastica trasparente altamente innovativa, con una trasparenza del 94-97%, che supera il vetro in resistenza. Questo materiale leggero (350 g/mq) ha catturato l'attenzione dei progettisti, riducendo i costi di trasporto e montaggio e rendendo le strutture architettoniche più leggere e quindi più vantaggiose dal punto di vista progettuale.

Altre caratteristiche comprendono la resistenza chimica, l'auto-pulizia e l'elevata resistenza termica fino a circa 170°C. L'ETFE è ignifugo e auto-estinguente grazie al contenuto di fluoro. È eccezionale nel mantenere la sua chiarezza nonostante l'esposizione ai raggi UV, a differenza di altre plastiche.

Una volta esaurita la sua vita utile, la membrana ETFE può essere fusa e riciclata al 100%. Questo materiale è utilizzato in pannelli o cuscini, con isolamento termico notevole e la possibilità di migliorarlo con più membrane nei pannelli. La seconda pelle invece ha il compito di schermare la prima pelle ed è costituita da una struttura in legno intrecciata col tessuto ispirata da un lato alle capacità costruttive tipiche dei modernisti, e dall'altro all'origine di tipo tessile dell'industria. I fili che legano la struttura lignea infatti seguono un disegno geometrico ripreso dai disegni eseguiti dei bambini a scuola quando gli veniva insegnato il tipo di ricamo che sarebbe poi dovuto essere cucito sui tessuti.

Per quanto riguarda il secondo edificio, le funzioni inserite al suo interno riguardano la sfera più artistica e musicale, ospitando sale per la recitazione, il canto, una sala prove ufficiale, e spazi per il ballo. In realtà sono funzioni che possono lasciare spazio ad altre funzioni di tipo artistico in base all'occasione. In questo edificio che presenta una altezza maggiore, risultano esserci dei percorsi e delle funzioni di ristoro, lettura e relax ad un secondo livello che rimane a tutt'altezza e si affaccia sullo spazio centrale dell'intero edificio. Anche in questo caso la vegetazione che dall'esterno entra all'interno e le box individuano spazi espositivi e di percorrenza. E anche in questo caso le box sono tratte allo stesso modo, i fili invece qui riprendono la disposizione dei mattoni infacciata e ne

rievocano il gioco di luci e ombre.

Infine, nell'ultimo edificio, si prevede la funzione di Auditorium, che si sviluppa su tre livelli, rimanendo sempre interno all'edificio e prevedendo foyer, servizi, spazio di ristoro, biglietteria, guardaroba e spazi di servizio a supporto degli artisti come camerini, servizi, punto ristoro e backstage.

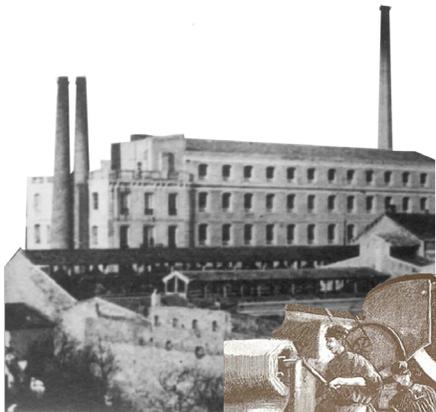
4.5 conclusioni

In conclusione, il progetto presentato rispetta il PDU e cerca di rispondere agli obiettivi che erano stati prefissati dal Piano Straordinario per il recinto industriale, che mirava a ridefinire l'intero contesto urbano e funzionale dell'area. Al tempo stesso il progetto è stato concepito come un nuovo schema urbanistico, riqualificando l'area e rimuovendo le superfetazioni, andando così ad incrementare e preservare gli spazi aperti, fonte di benessere per la collettività. Per questo motivo si è pensato di introdurre strutture socio-comunitarie e culturali promuovendo attività multidisciplinari e soprattutto creative all'interno del recinto stesso, ampliando così gli spazi per la comunità e convivialità. Tutto ciò è stato fatto mantenendo una forte identità ma allo stesso tempo valorizzando e preservando la storia e il valore del luogo. Fondamentale per questo lavoro di tesi è stata l'esperienza all'interno dello studio EMBT Architects che mi ha permesso di poter studiare e comprendere a pieno il processo di Miralles e di poter studiare in prima persona il luogo e la sua storia, sperando che questo progetto possa essere un input per recuperare il recinto industriale.

booklet

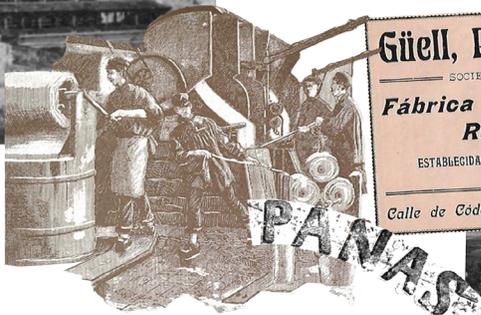


time line



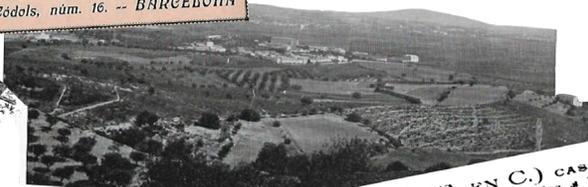
1846

Joan Güell costruisce El Vapor Vell a Santis



1848

Joan Güell ottiene la concessione di per la produzione di velluto a coste e fonda la società Güell, Ramis e Cia.



1860

Joan Güell acquista la tenuta agricola Can Soler de la Torre.

1890

Eusebi Güell, fonda Colonia Güell.

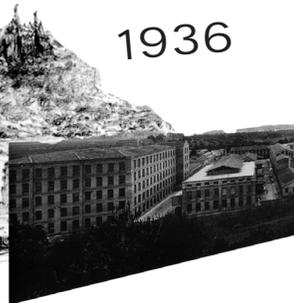
GÜELL Y CIA. (S. EN C.) CASA FUNDADA EN 1848
Primera fábrica en España de Panas, Rodas y Veludillos. Medalla de oro y Grande Premio en todas las Exposiciones.
FÁBRICA EN LA COLONIA GÜELL (STA. COLOMA DE CERVELLÓ). — DESPACHO: CALLE CÀDOLS, 16. — BARCELONA



1918

Termina la costruzione di Colonia Güell

Durante la Guerra Civile spagnola, Colonia Güell si collettivizza e viene gestita direttamente dai lavoratori.



1936



DESORBITACION ENTRE LOS HABITANTES DE LA «COLONIA GÜELL»

1973

Chiusura della fabbrica di Colonia Güell

1943

La proprietà passa in mano alla famiglia Bertrand i Serra.



inquadramento



Colonia Güell è un piccolo centro urbano situato nel comune di Santa Coloma de Cervellò, più precisamente nella comarca del Baix Llobregat, in provincia di Barcellona.

Al tempo della sua fondazione, la colonia comprendeva il territorio compreso tra il fiume e la montagna. Dovendo tener conto che la vicinanza col fiume comportava l'allagamento dei terreni vicini, si decise di costruire il nucleo urbano e quello industriale sul terreno pianeggiante, verso la catena montuosa. La tenuta quindi presentava delle terrazze alluvionali, la pianura del Llobregate le prime colline del Garraf.



masterplan
situazione
attuale



analisi



Ad oggi, Colonia Güell, confina a sud con la riera di Can Soler e nord con quella di Can Julia. Ad est e ovest si fa protagonista la natura con una zona rurale caratterizzata da campi agricoli nel primo caso e con un territorio più arido nel secondo. La comarca è caratterizzata da una grande diversità territoriale, con zone di montagna e pianura, aree rurali e urbane, e una forte presenza di infrastrutture strategiche come l'aeroporto di Barcellona-El Prat e il porto di Barcellona.

L'area circostante la Colonia Güell si estende dalla Riera de Can Solér alla Riera de Can Julià, seguendo una direzione nord-sud. Inoltre, si estende dalla strada BV-2002 fino al confine con il territorio non edificabile del massiccio del Garraf, seguendo un'orientazione est-ovest.

anno di
costruzione
degli edifici



Colonia Güell nel corso degli anni ha visto una evoluzione riguardante il numero di edifici residenziali presenti. Nel 1891 si contavano in totale una quarantina di case, numero che aumentò a 72 nel 1894 e che raggiunse quota 94 nel 1900. Questo indica un notevole sviluppo dell'insediamento nel corso di un decennio, evidenziando l'importanza e l'attrattiva della colonia come luogo di residenza per i lavoratori dell'industria.

ABACO

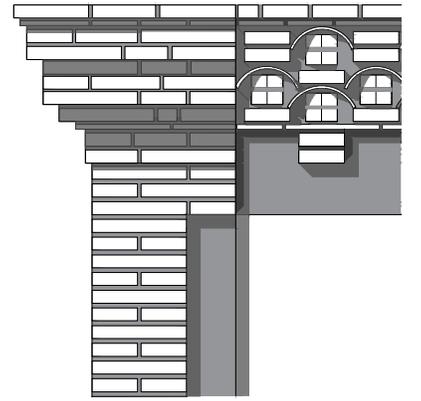
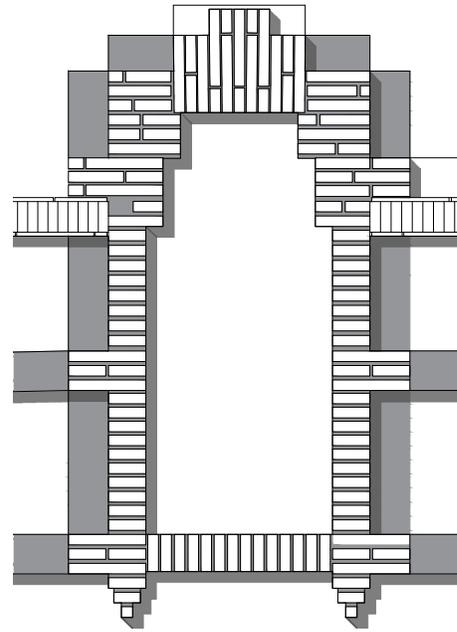


mappa degli edifici dell'abaco

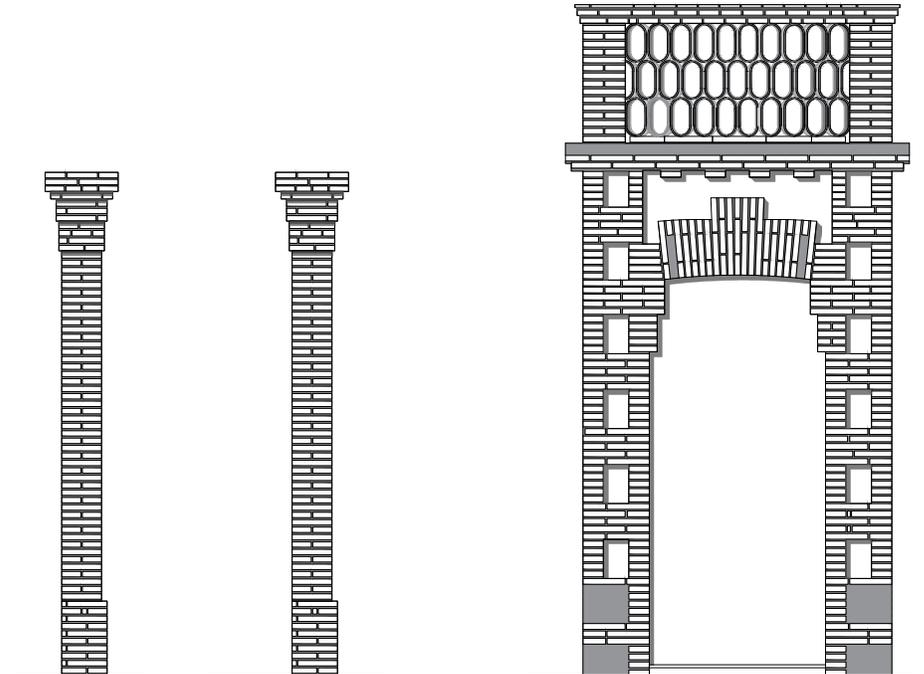


In questa sezione, attraverso un'analisi dettagliata costituita dall'abaco degli elementi architettonici, si avrà una visione completa degli elementi e dettagli modernisti che caratterizzano le abitazioni di Colonia Guell.

carrer aranyo, 3-5

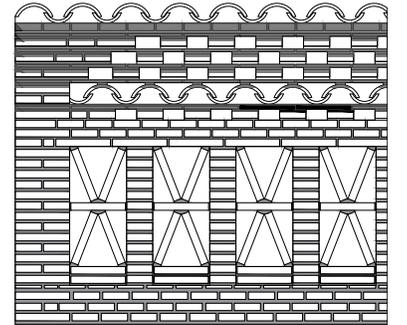
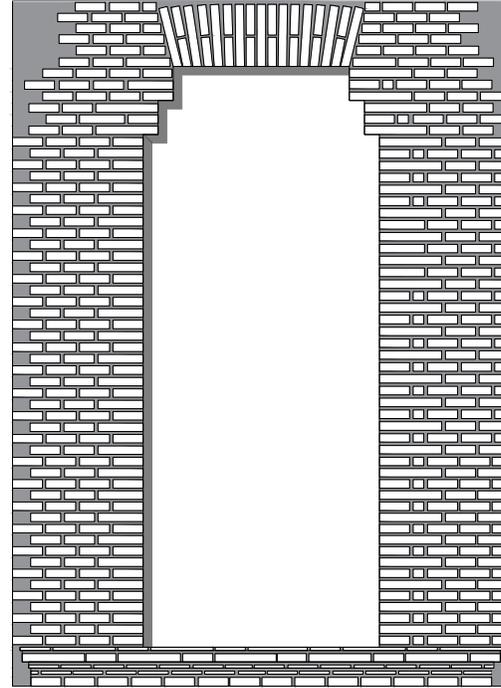


carrer aranyo, 3-5



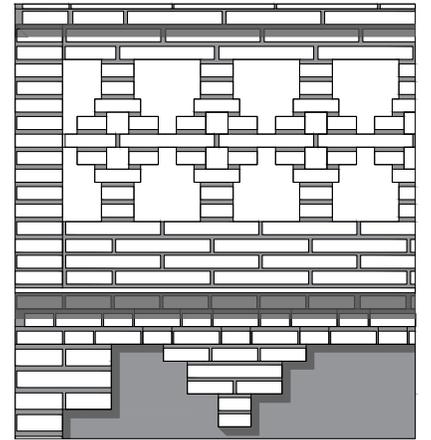
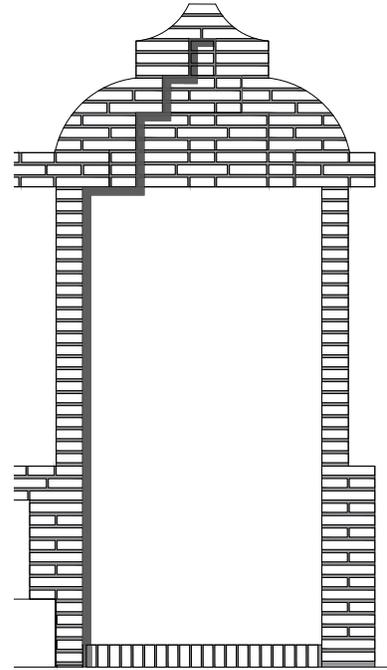


carrer aranyo, 23-25-27-29



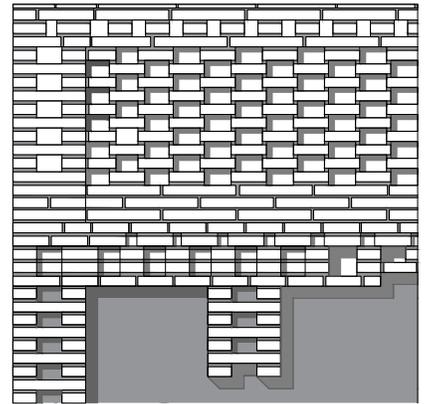
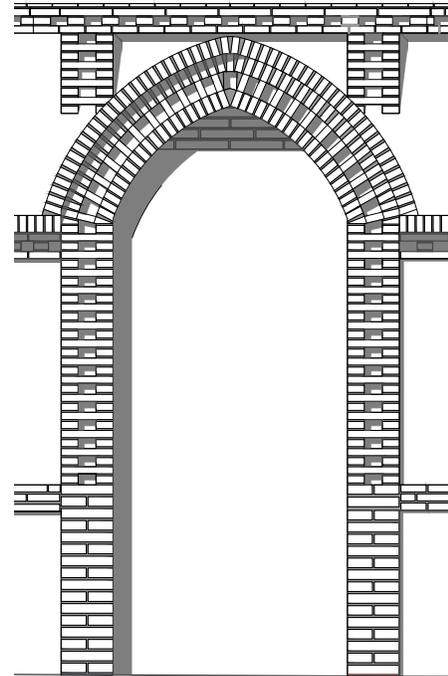


carrer reixac, 1



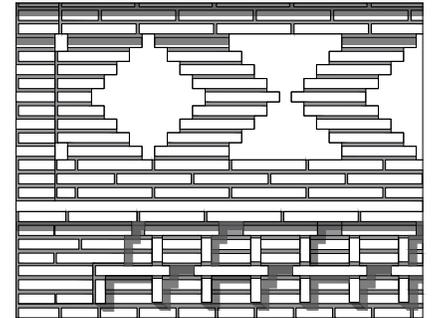
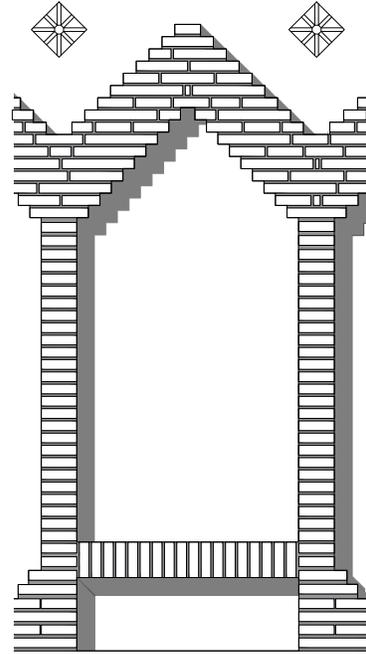


carrer reixac, 3-5



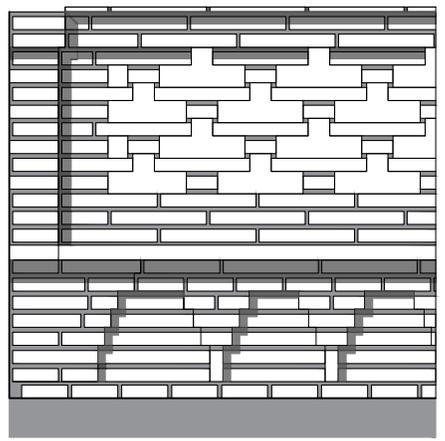
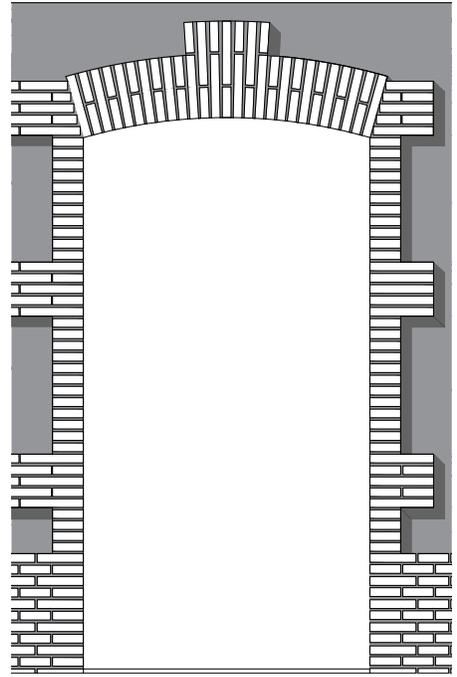


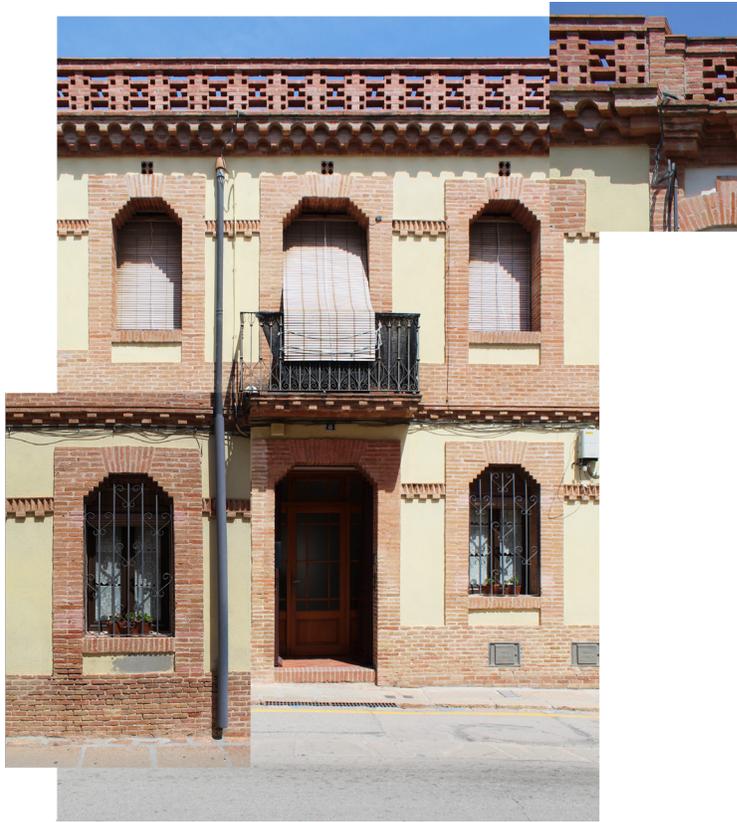
carrer reixac, 4



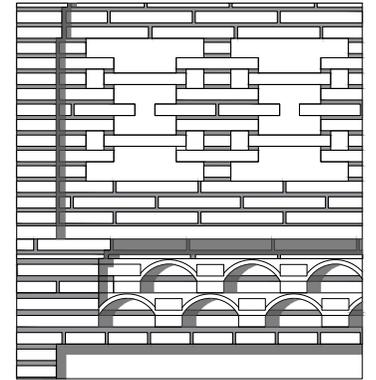
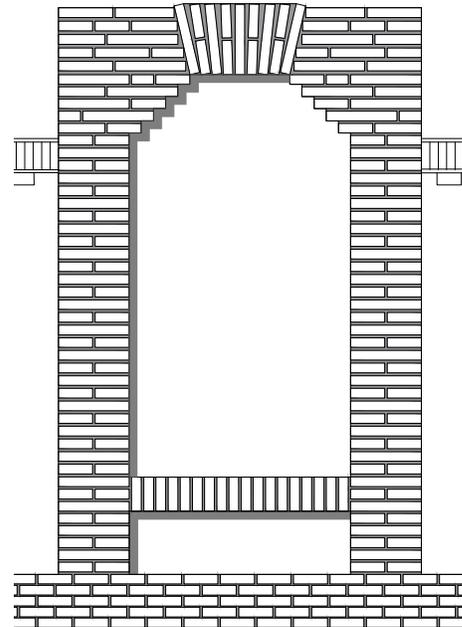


carrer reixac, 6

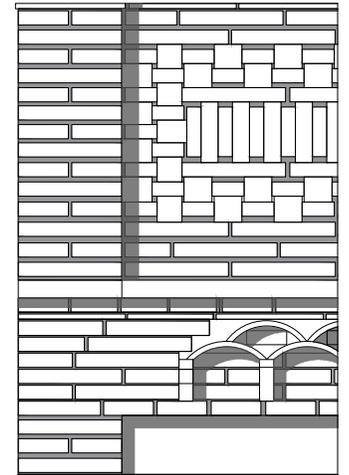
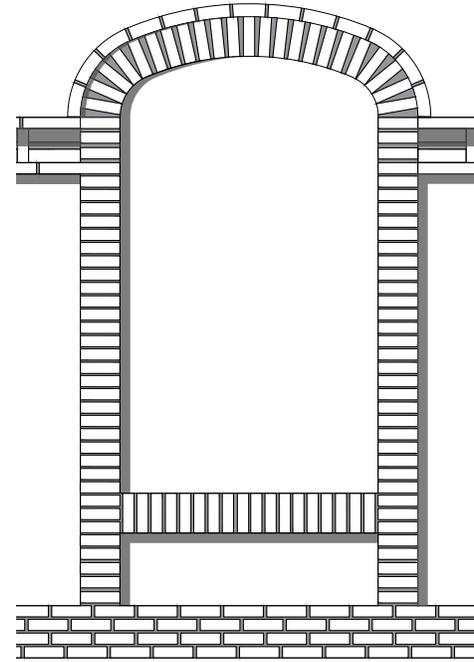




carrer reixac, 8

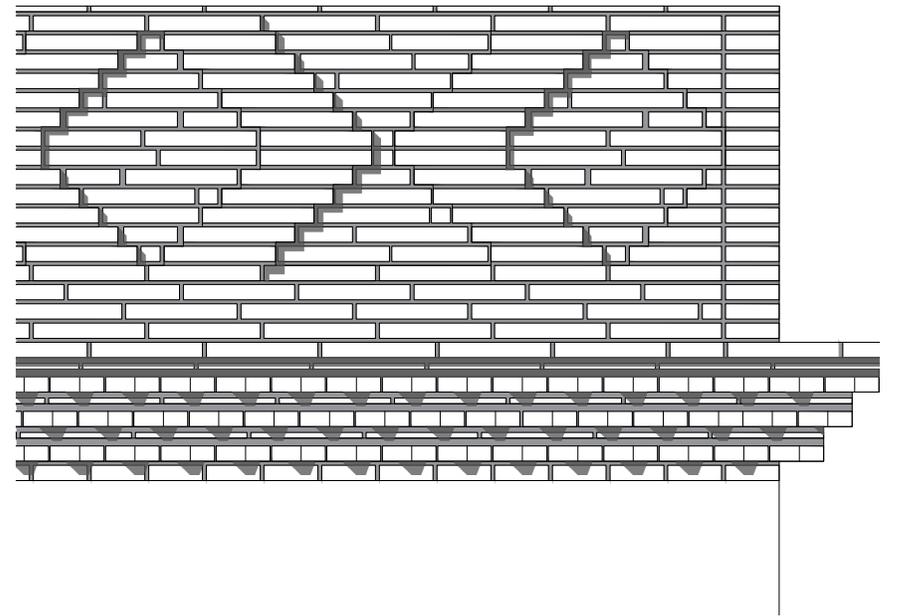


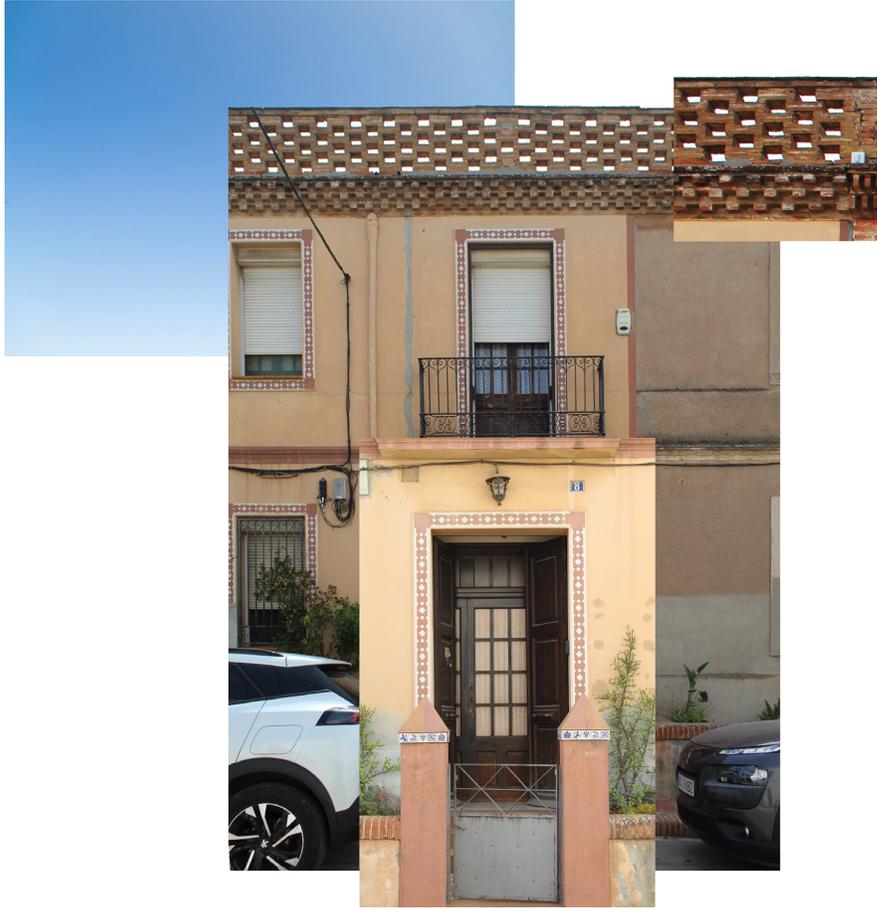
carrer reixac, 10



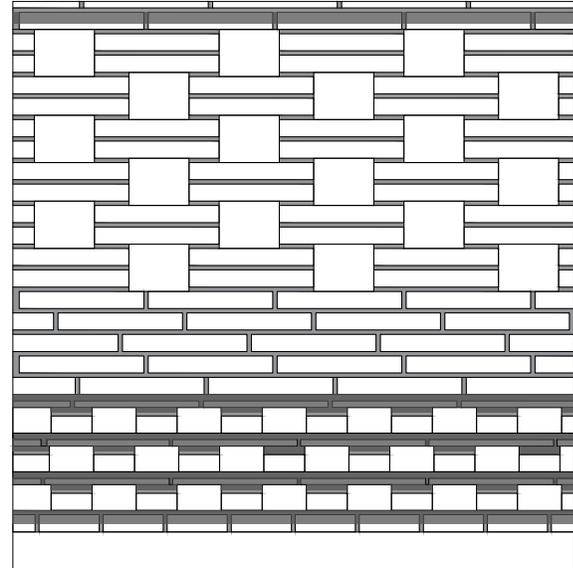


carrer monturiol I, 2-4



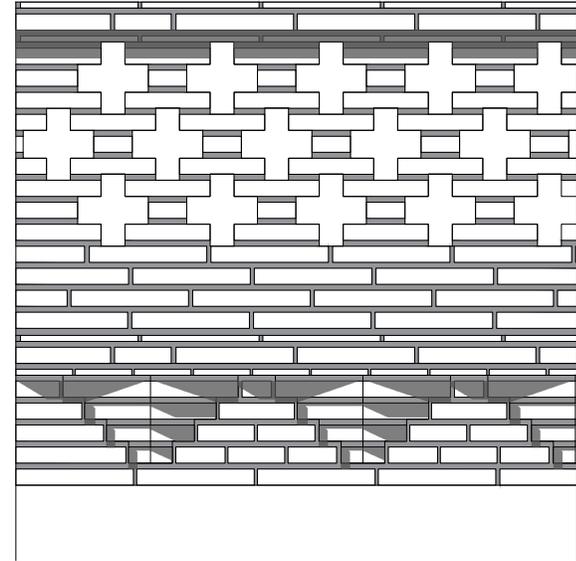


carrer monturio I, 6-8

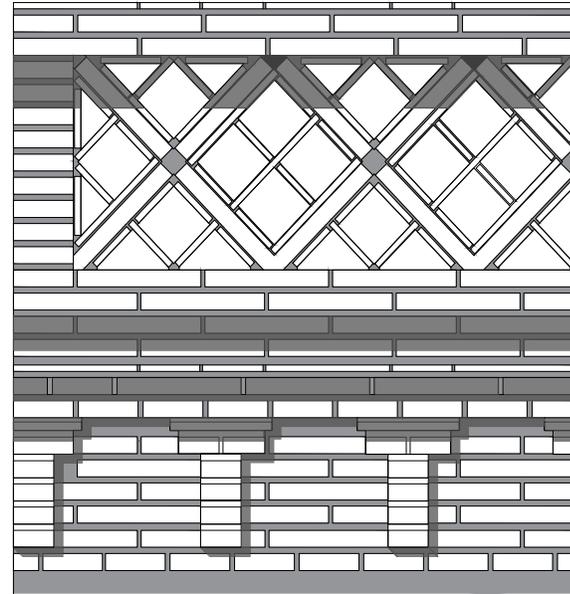




carrer monturio I, 10

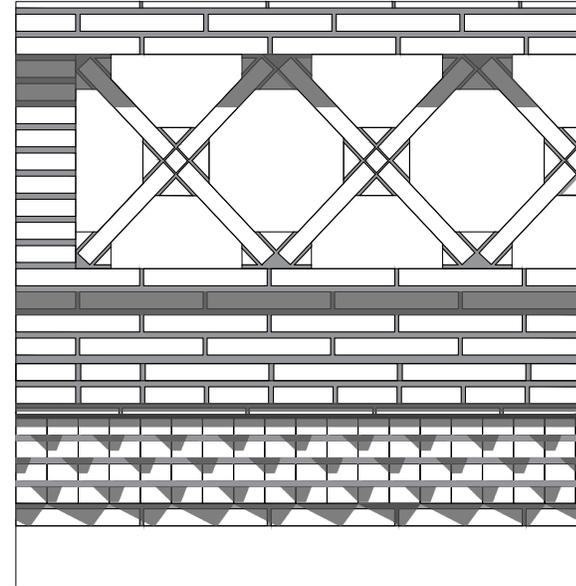


carrer monturio I, 12

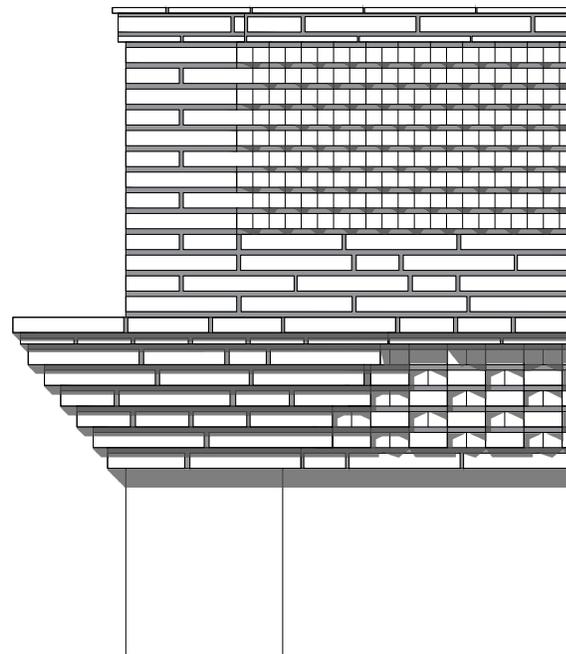




carrer monturio I, 14



carrer monturio I, 16



pa v i m e n t a z i o n i



pi e t r a



ci o t t o l i



mat t o n i



ce r a m i c a



Anche le pavimentazioni esterne delle abitazioni e dei singoli edifici sono stati progettati con cura, con una loro espansione e rialzo che ha creato spazi comodi per i pedoni, promuovendo un ambiente ideale per camminare e socializzare. Inoltre, sono stati arricchiti da elementi decorativi e dettagli artistici che li hanno resi unici.

La progettazione degli edifici e dei loro accessi ha altresì influenzato l'utilizzo delle strade, con una considerazione accurata dell'orientamento degli edifici e della loro connessione con le vie, garantendo una transizione fluida tra gli spazi interni ed esterni.

tipologie di verde

boscivo



inculto

ambiente secco

pinus pinea

pinus strobus

olea europaea

Prunus amygdalus

Ceratonia siliqua

ambiente umido

platanus occidentalis

celtis australis

Gran parte del territorio è caratterizzato dalla tipica macchia mediterranea, che ospita arbusti resistenti come il rosmarino. Nelle zone collinari e montane è possibile trovare foreste di pini come il pino domestico o il pino bianco e altre tipologie come il mandorlo, l'ulivo e il carrubo per quanto riguarda l'ambiente più secco, per quanto riguarda l'ambiente più umido, a Colonia Guell sono presenti il Platano e il Bagolaro.

problemi
riscontrati nel pdu



recinto

l limite



Separazione netta e fisica delle aree della Colonia dovuta alla presenza, da un lato di un recinto che segue tutta la zona industriale e, dall'altro, una separazione naturale costituita da un filare di alberi.

problemi riscontrati nel pdu

degrado



abbandono

crescita verde incolto

Il comune di Santa Coloma de Cervelló affronta una serie di problemi ecologici che derivano da diverse fonti, quali l'espansione urbana, l'uso improprio del territorio e la scarsa pianificazione ambientale. Questi problemi hanno un impatto significativo sulla terra, la foresta, i parchi naturali e l'approvvigionamento idrico del comune.

problemi riscontrati nel pdu



All'interno del recinto industriale alcuni degli edifici sono stati recuperati e ospitano attualmente delle funzioni (di tipo sempre industriale), mentre altri, la cui proprietà è privata, risultano essere in stato di abbandono e di degrado.

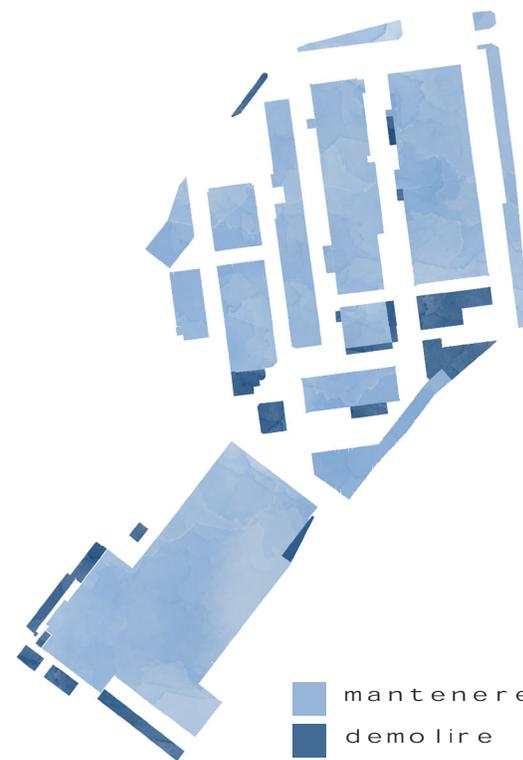
analisi per il recupero degli edifici



- riutilizzato
- buono stato



- riutilizzato
- buono stato
- accettabile
- no buono stato
- rovina



- mantenere
- demolire

obiettivi



recupero riera
del can soler

restituzione del re-
cinto industriale ai cittadini

maggior integrazione
con la natura

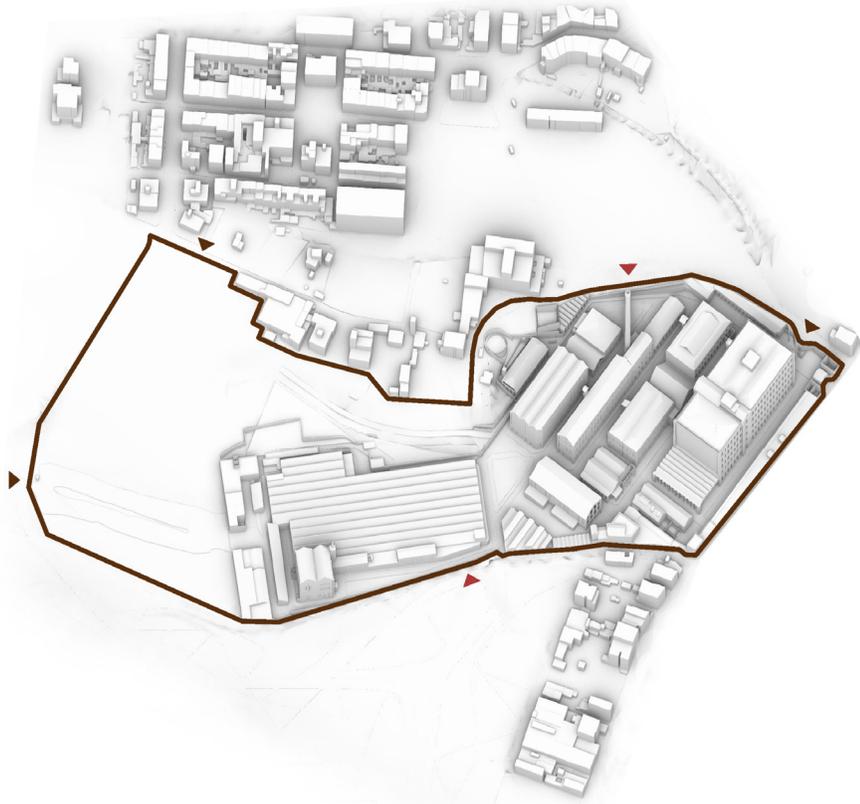
Il Piano di Sviluppo Urbano (PDU), grazie alla sua natura sovracomunale e alla sua importanza socio-economica, rappresenta lo strumento più adeguato per la pianificazione e lo sviluppo di una zona metropolitana centrale e strategica. Il suo obiettivo principale è promuovere e valorizzare il patrimonio culturale, nonché i valori ambientali e paesaggistici di questa regione. L'adozione del PDU consentirà di stimolare il Distretto Industriale, assicurando al contempo la sua armonizzazione con l'ambiente circostante e garantendo una visione complessiva e integrata del territorio.

ir-regularita



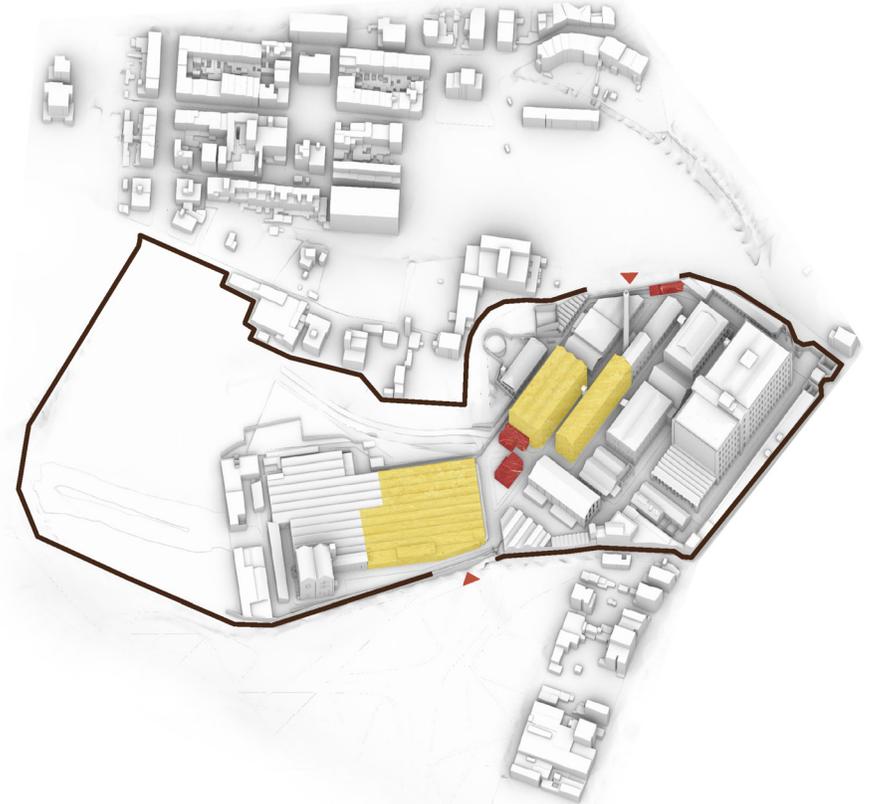
in questo schema si mette in evidenza il contrasto tra la regolarità del costruito e l'irregolarità del naturale. elementi che sono serviti a determinare la strategia di intervento sui parchi. quello che si relaziona con la cittadina mantiene un disegno più regolare e a scala più urbana, mentre, il parco della Riera de Can Soler, mantiene dei segni più morbidi e meno regolari.

step 1



L'intervento prevede l'apertura dei lati settentrionale e meridionale del complesso industriale, mantenendo intatti l'ingresso attuale e conservando l'accesso occidentale. Quest'approccio garantisce una continuità di flusso all'interno delle due zone industriali ancora attive, preservando le loro interconnessioni e quindi evitando qualsiasi sconvolgimento delle attività industriali.

step 2



Dopo l'analisi dettagliata del PDU del Consorci, che identifica gli edifici in buone e cattive condizioni, quelli attualmente inutilizzati e gli edifici oggetto di recupero da parte della comunità, vengono individuati i tre edifici di cui si occuperà la proposta progettuale: l'edificio dei telai, il seccatoio e la tintoria (verificare i nomi dal PDU) e la demolizione del caseggiato centrale, e di quello addossato all'edificio dedicato alla tintura.

step 3



Viene creato un filtro tra un parco naturale e un'area urbana all'interno di un recinto. Il parco naturale ispira nuovi percorsi e la disposizione della vegetazione, mirando a ripristinare un parco trascurato e reintrodurre specie vegetali di Colonia Guell. Nella zona urbana, il parco segue un design geometrico con due percorsi principali e un collegamento tra i parchi per facilitare il movimento dei cittadini e dei visitatori nel complesso industriale.

programma funzionale



- | | | |
|---|--|--|
|  nuova pavimentazione |  sala registrazione |  audiovisivo e fotografia |
|  tipologie di verde diverse in base alla sezione |  sala dedicata alla recitazione |  sartoria |
|  spazi di servizio per artisti |  sala prove |  artigianato |
|  auditorium |  sala dedicata alla danza |  attività pittoriche |
|  ingresso e foyer | |  sala conferenza |

parco della musica,
roma, renzo piano



reference parco



Zaryadye Park,
Mosca, Dilier Scofidio Renfro



railway site park,
beijing, embt

parco centrale di
prato, italia, embt



parco centrale di
prato, embt

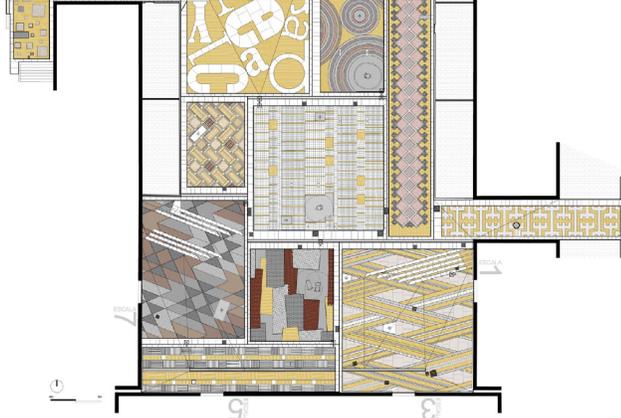
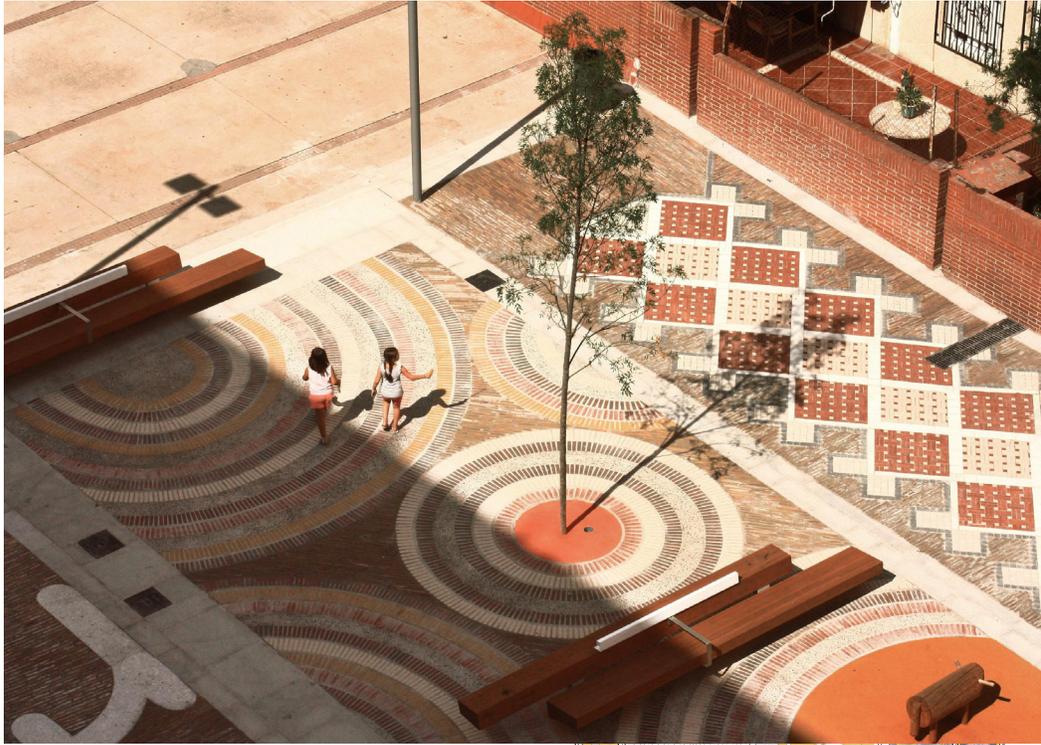




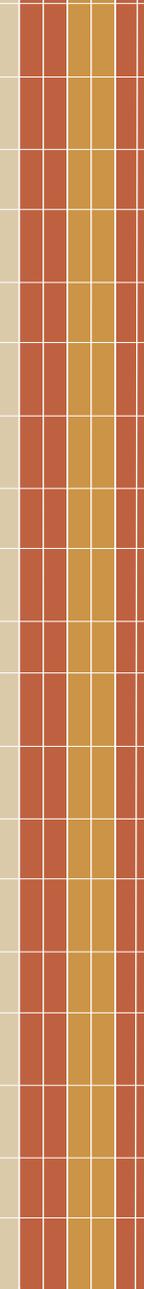
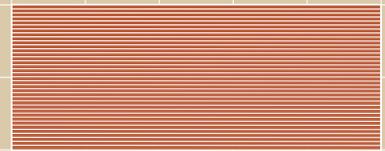
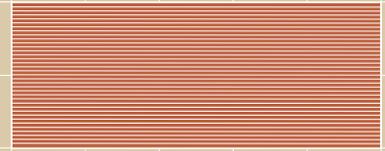
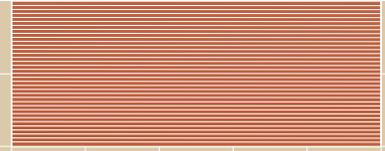
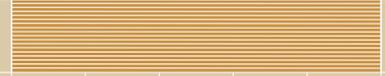
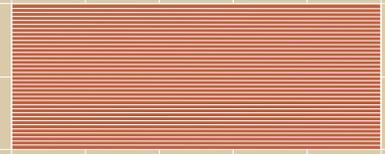
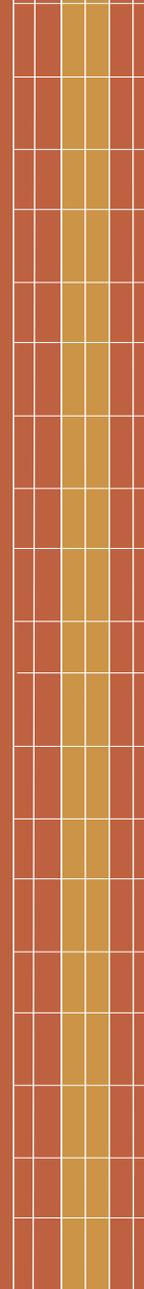


reference pavimentazione

Mamen Domingo e Ernest Ferre,
placa pendes, cerdanyola del valles
Barcelona



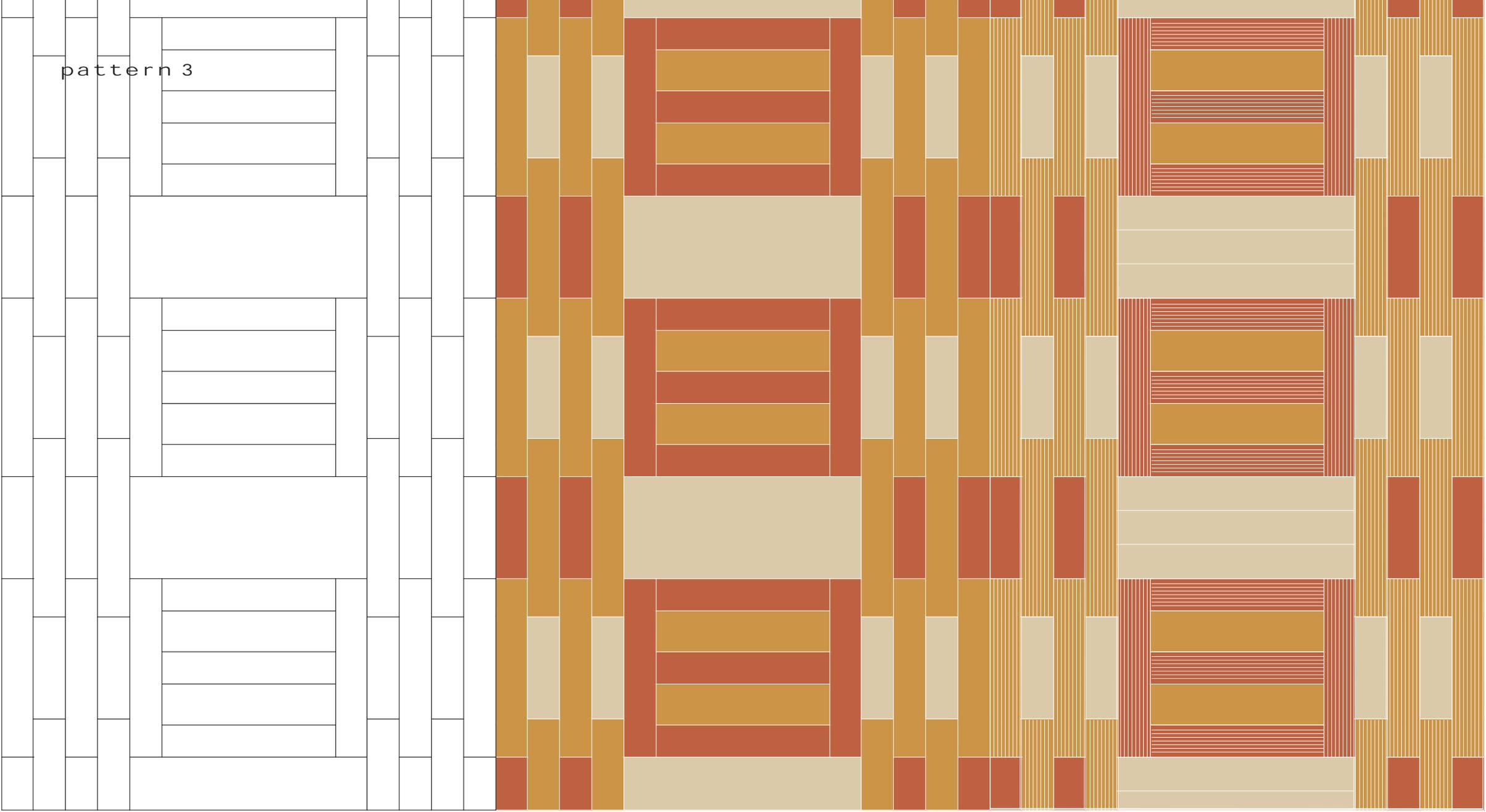
pattern 1



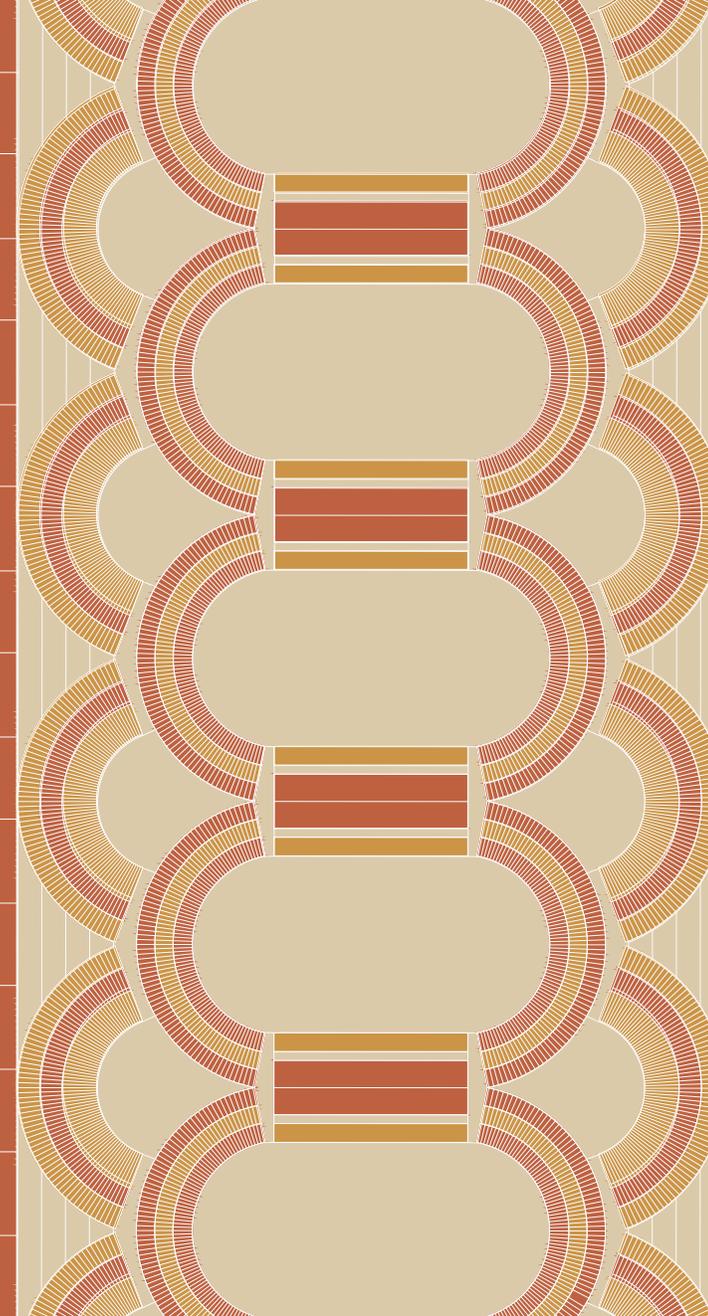
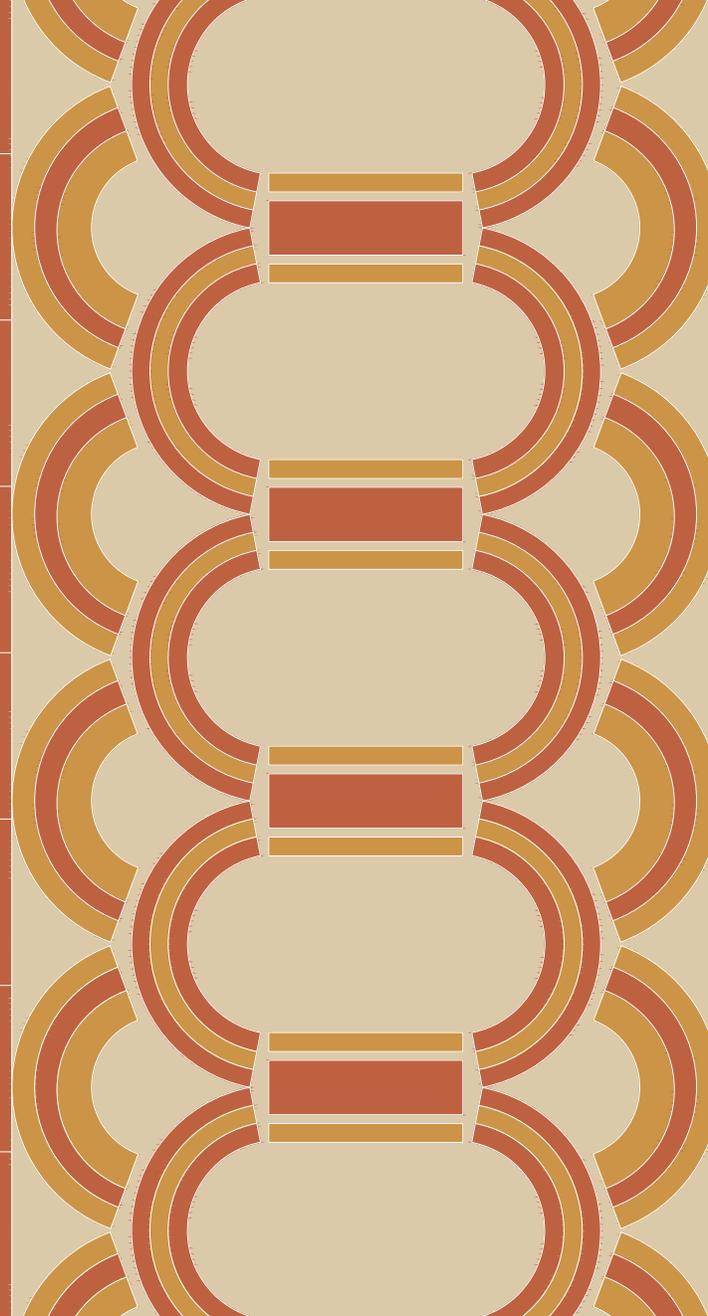
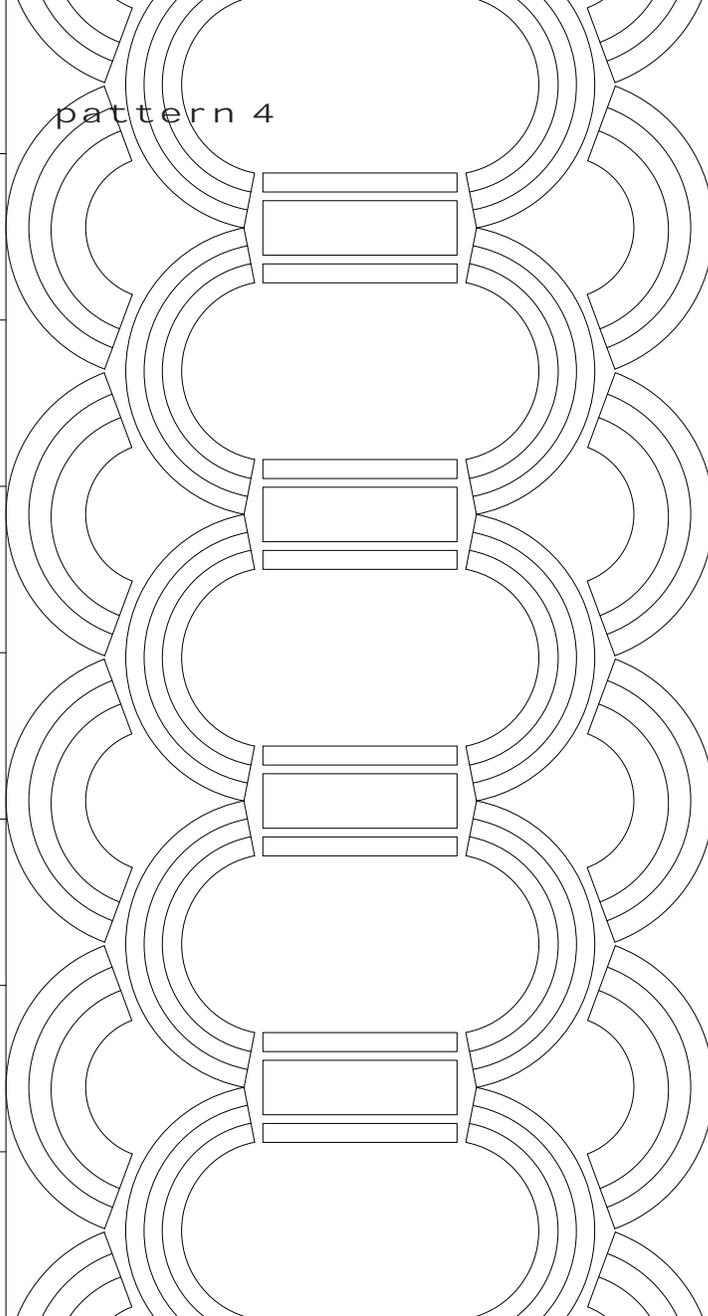
pattern 2



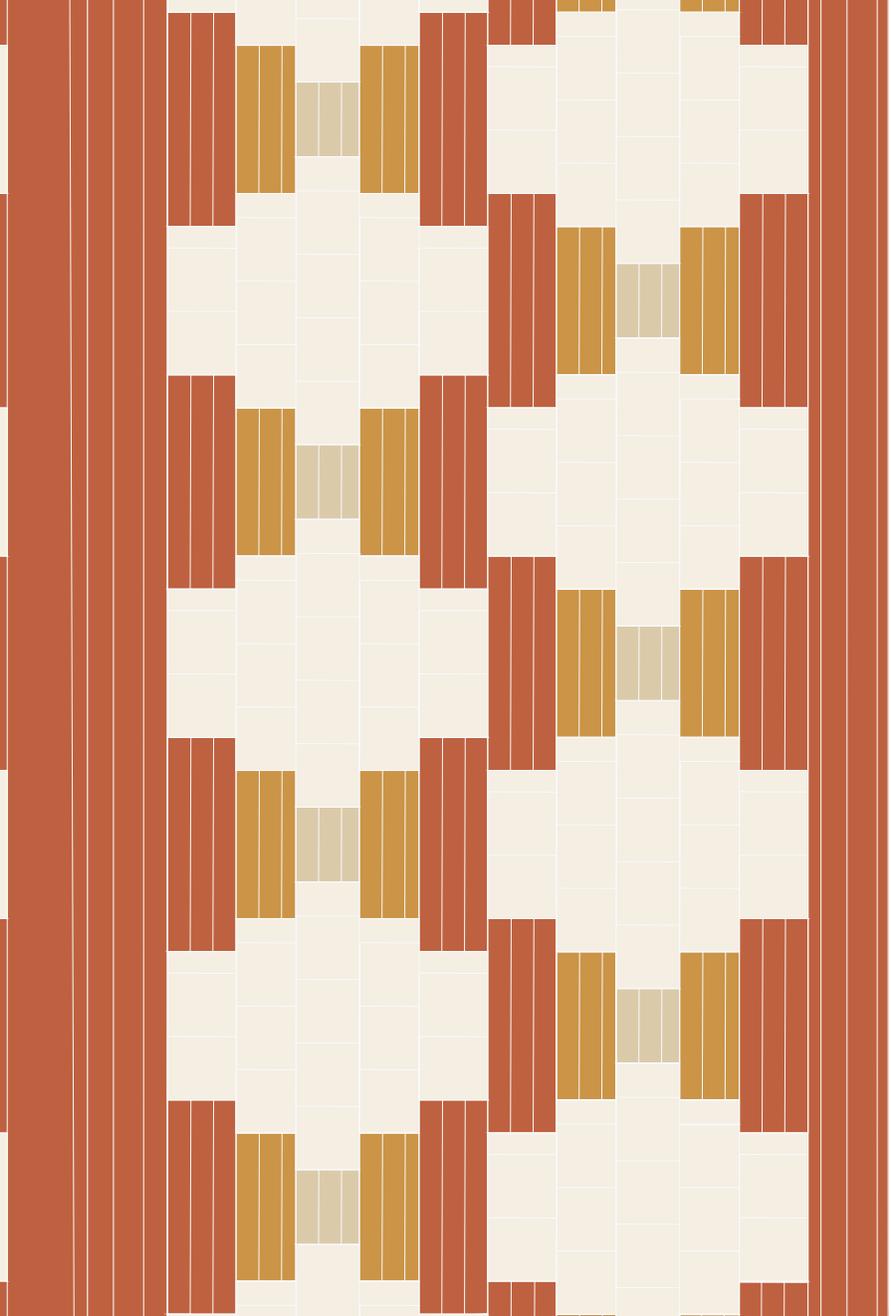
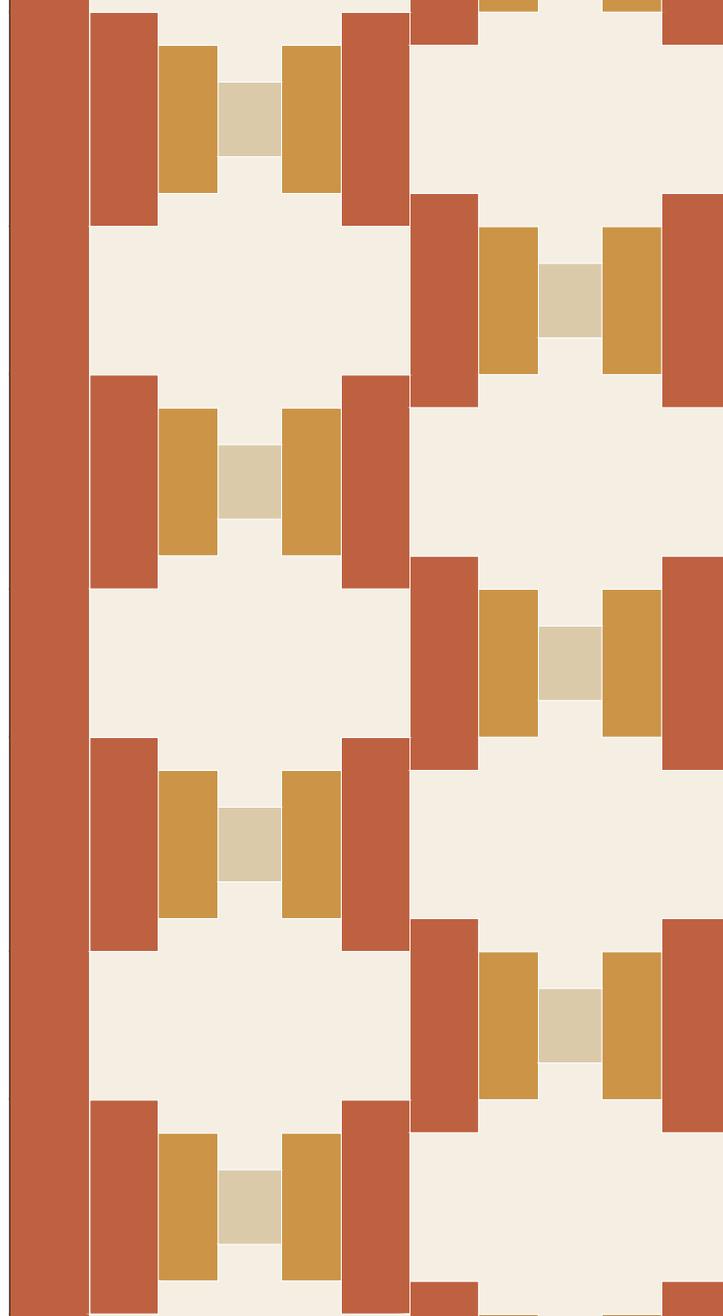
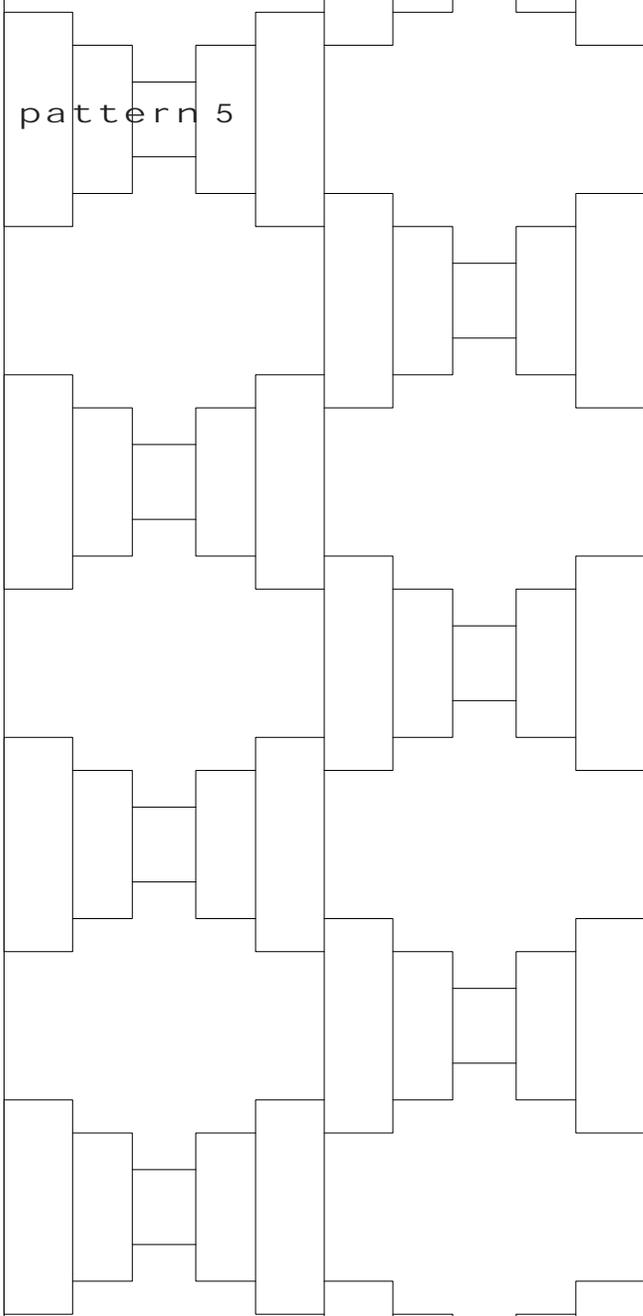
pattern 3



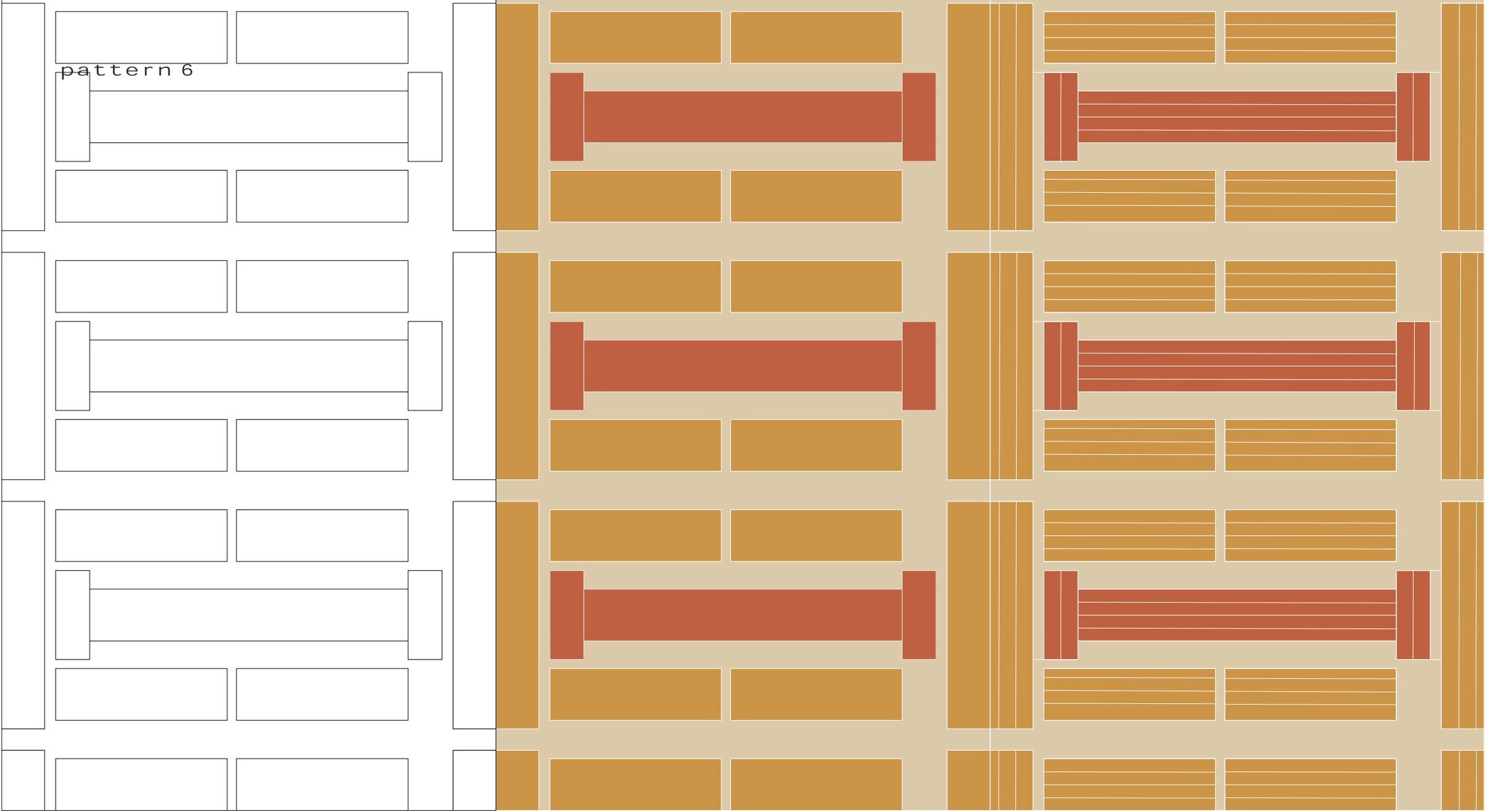
pattern 4



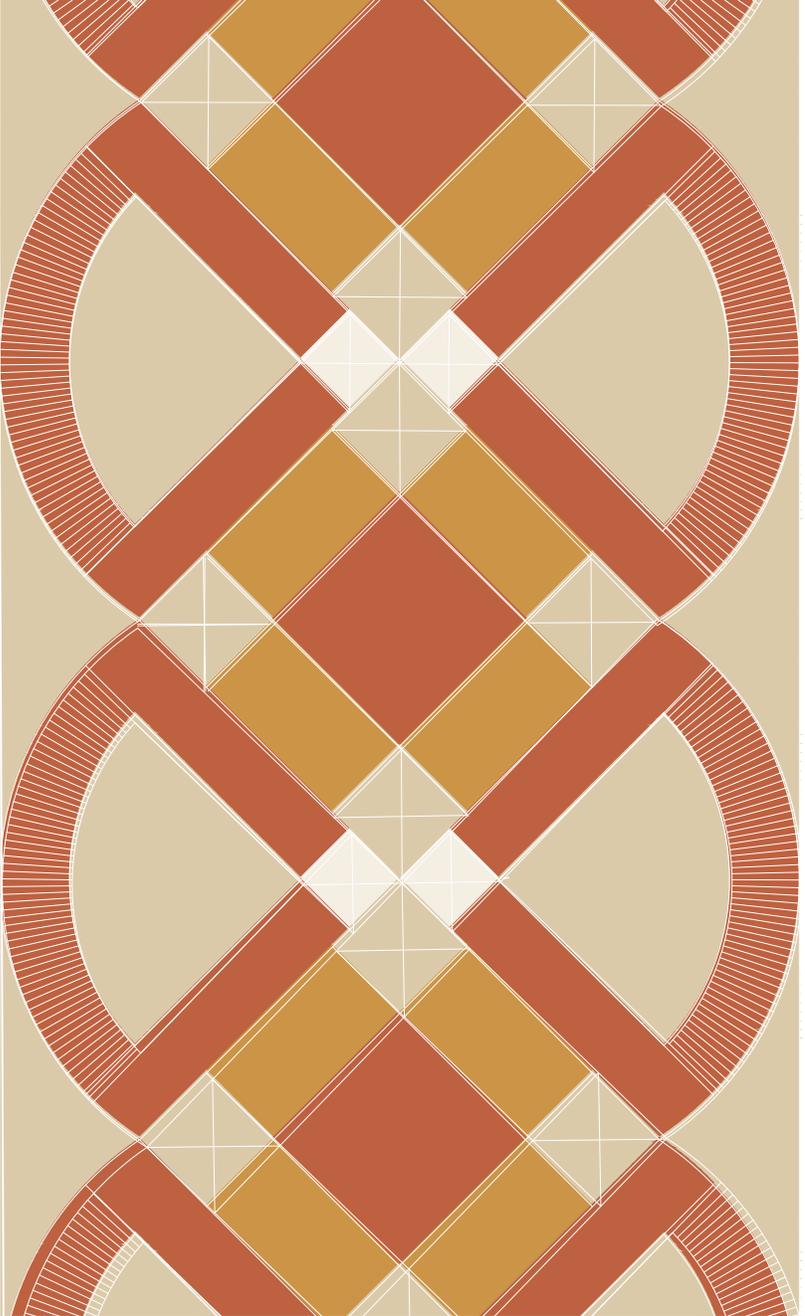
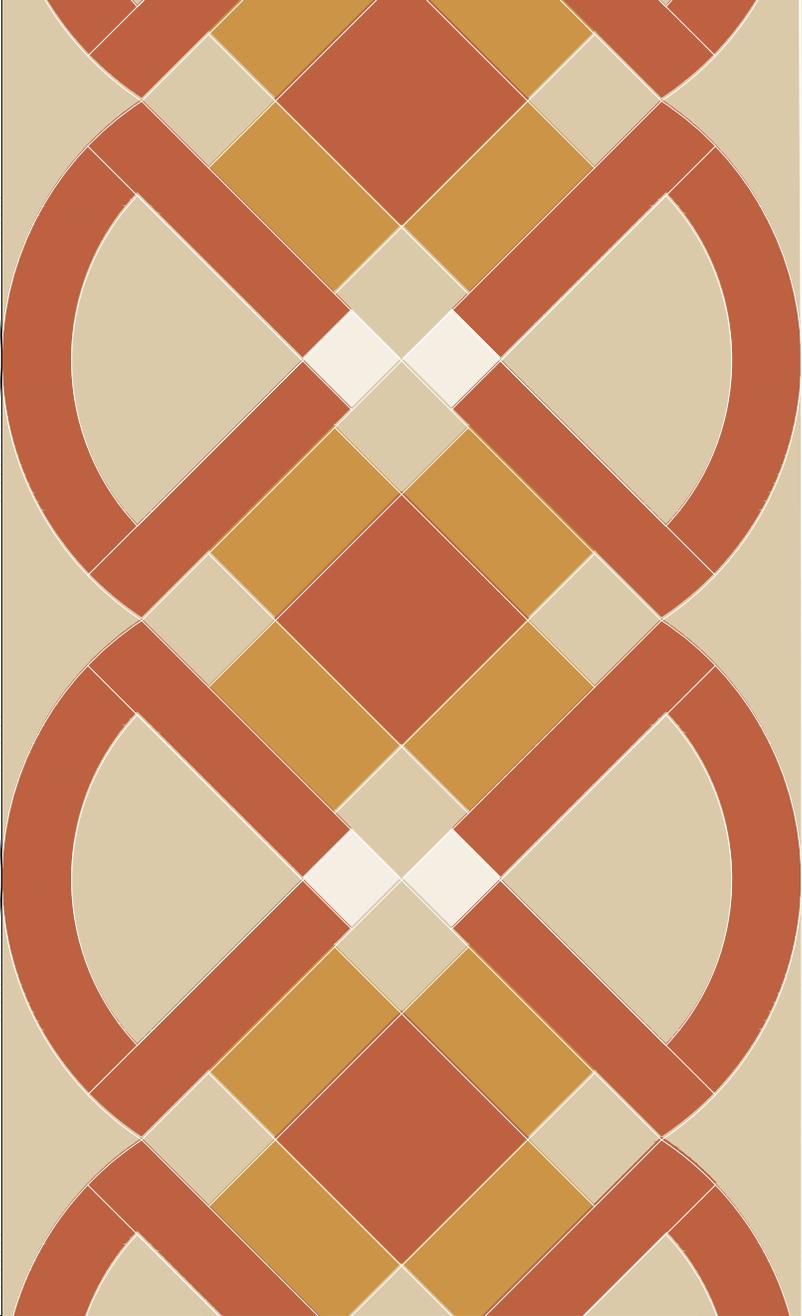
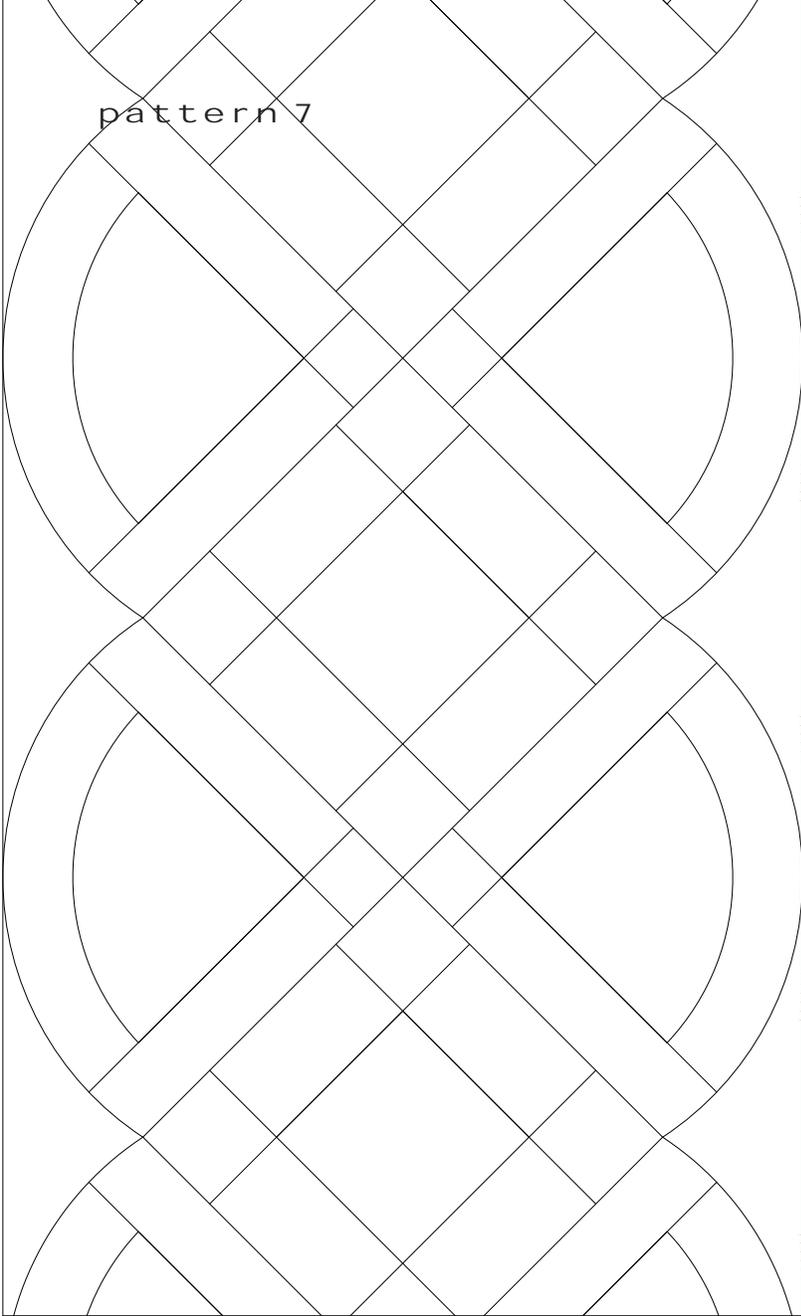
pattern 5



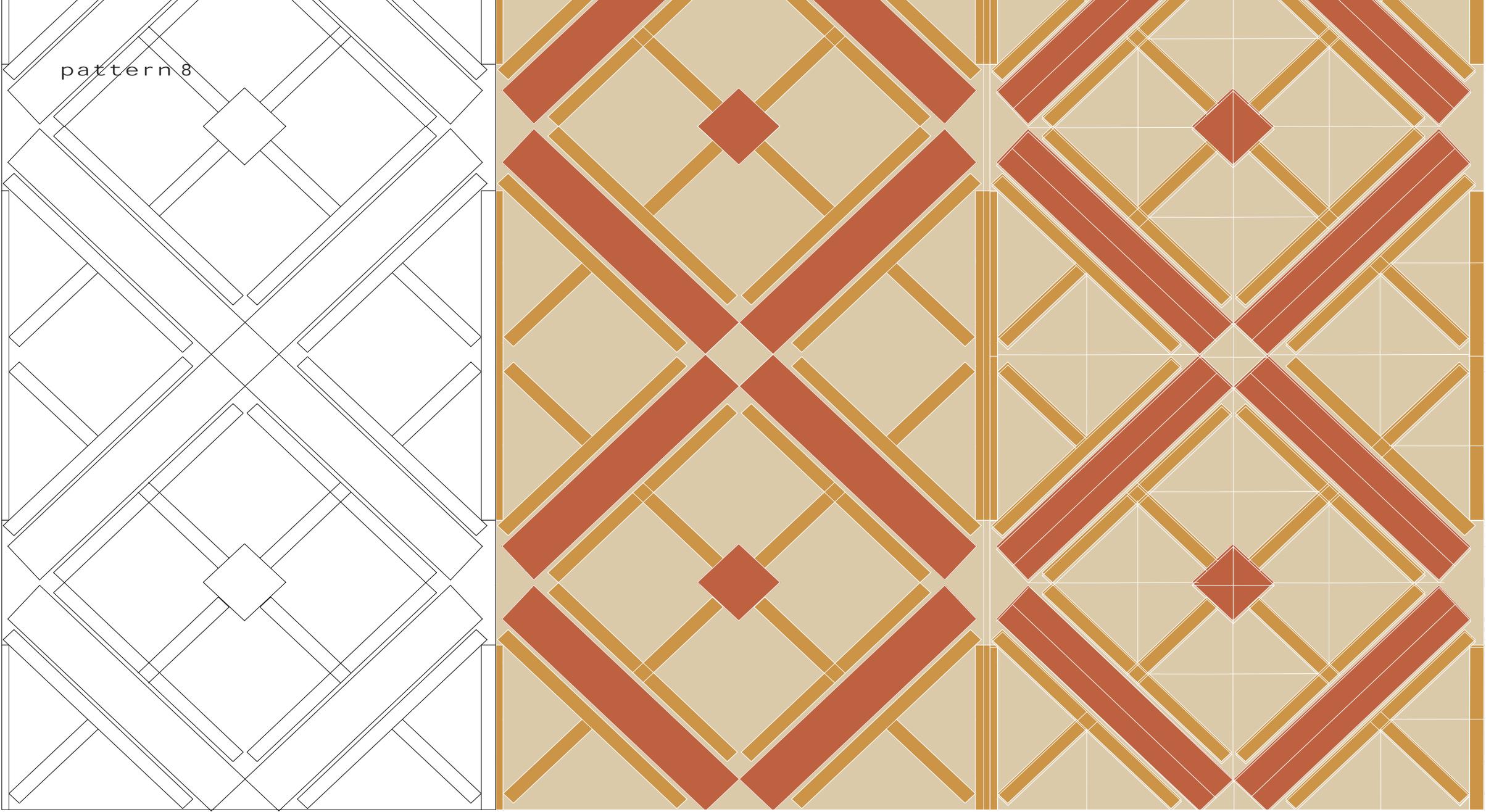
pattern 6

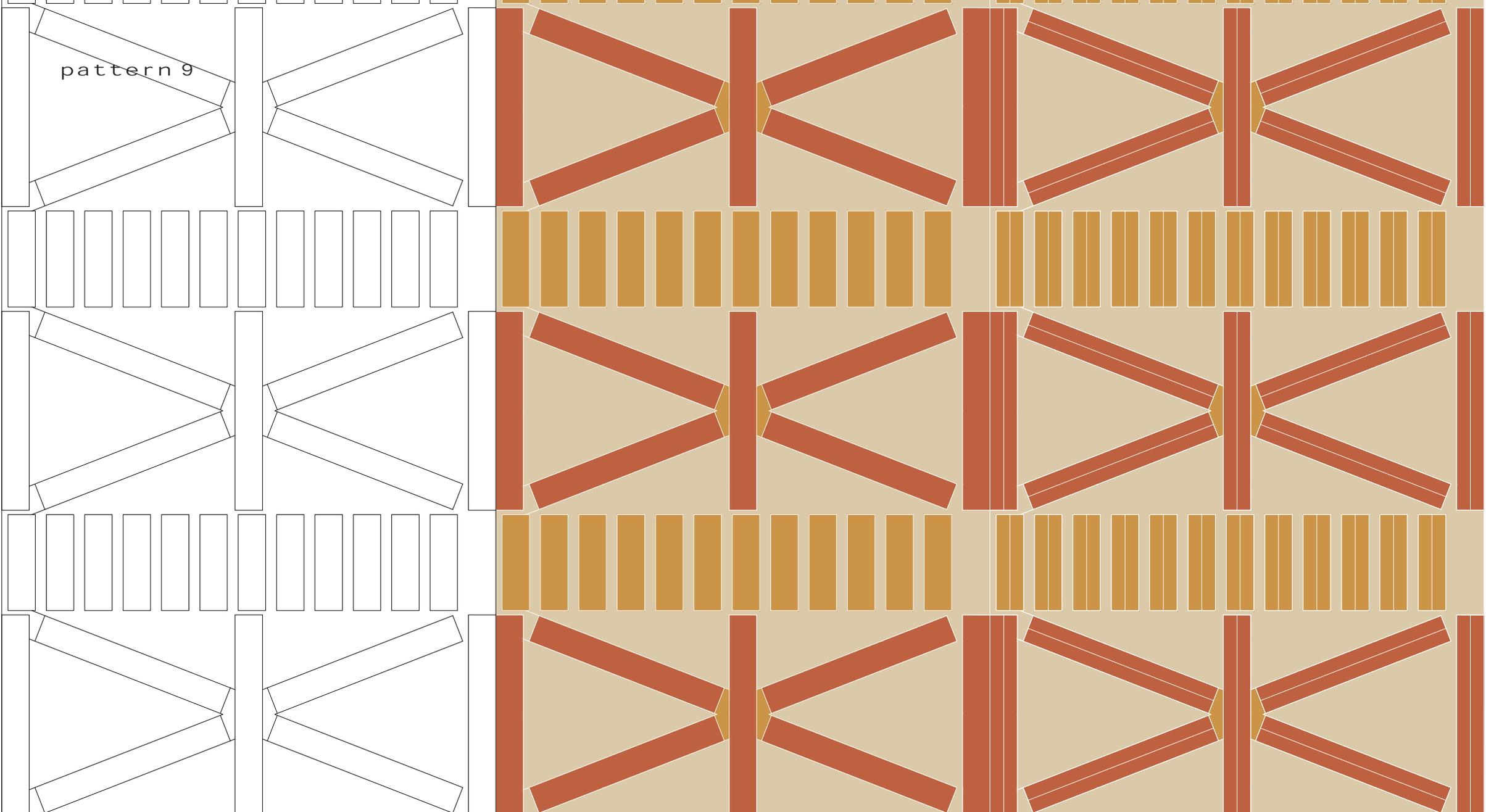


pattern 7

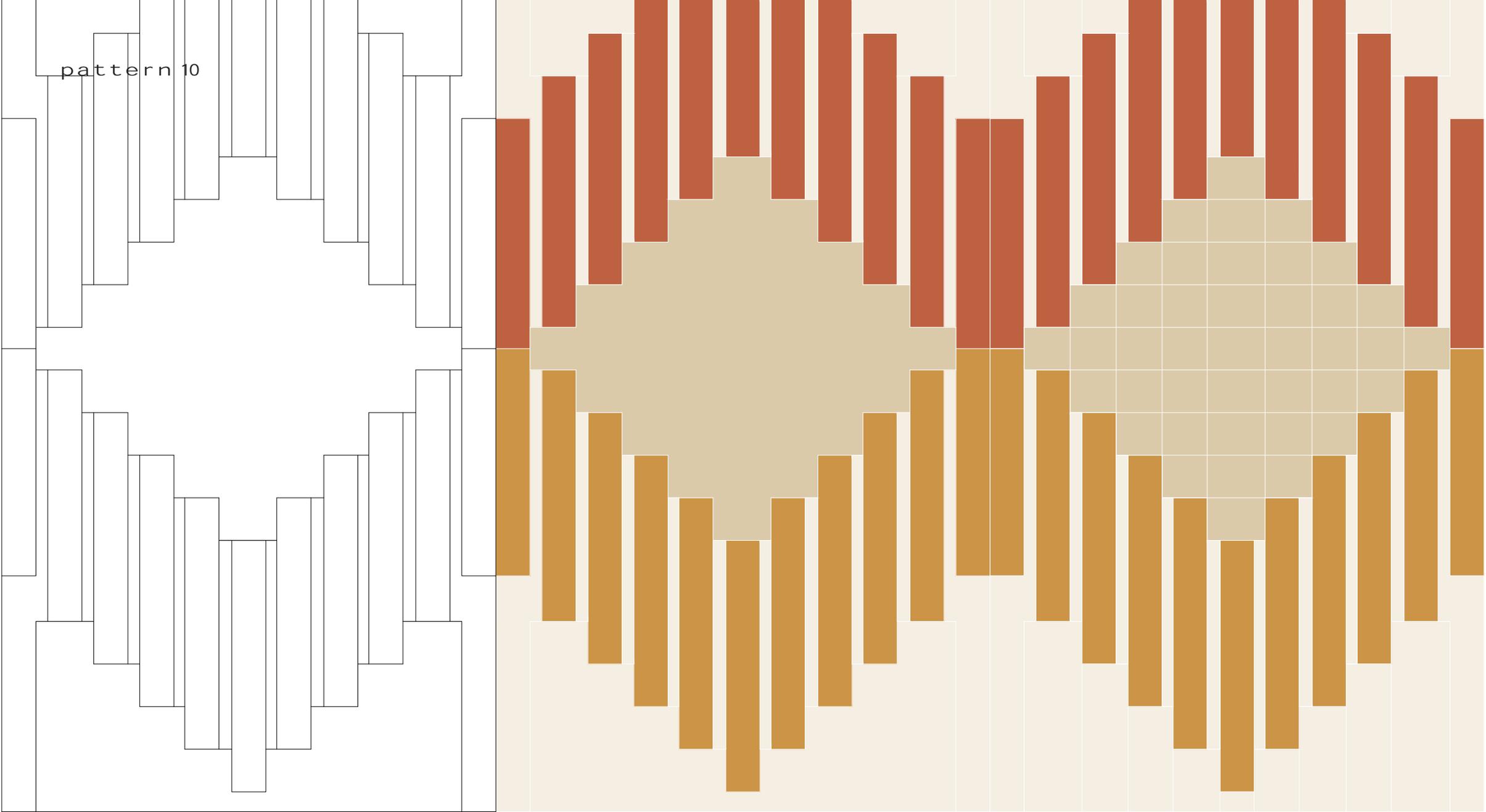


pattern 8





pattern 10





reference vegetazione
interna

Giardino botanico,
Cina, De Iugan Meiss I 2

stazione di atocha,
madrid, rafael moneo

reference auditorium

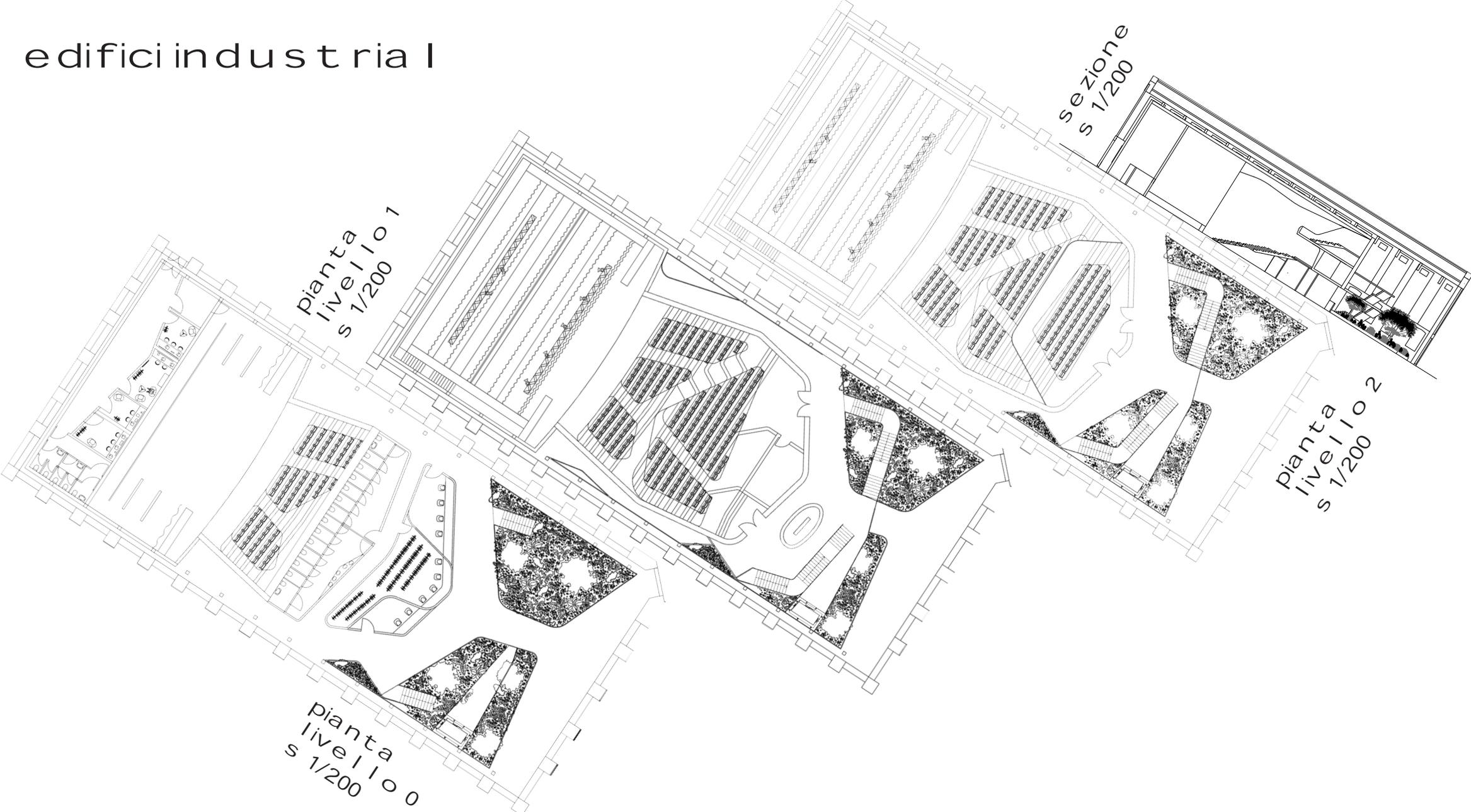
Filharmonica di Parigi
Ateliers Jean Nouvel



Auditorium Paganini
parma, renzo piano



edifici industriali I

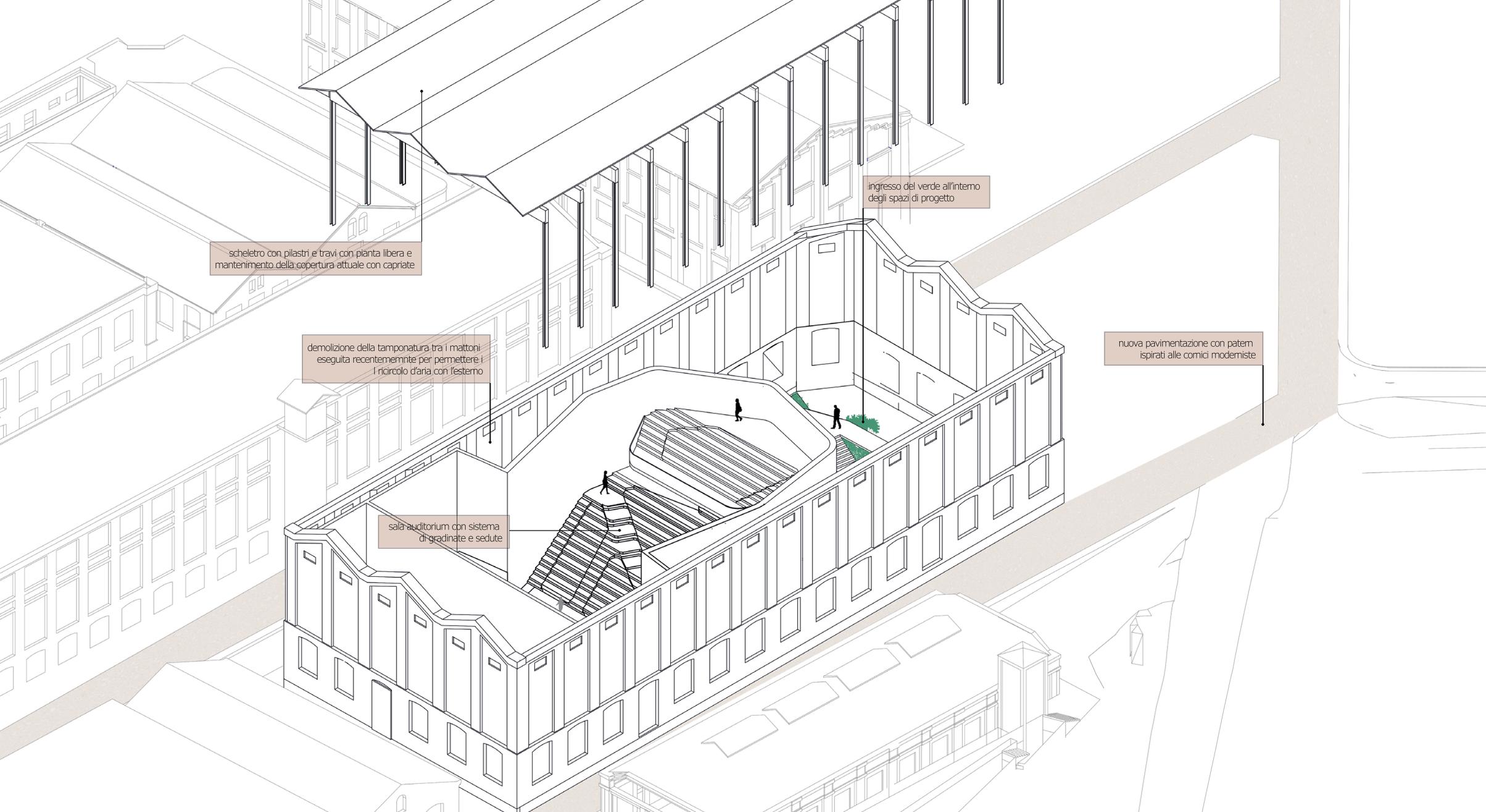


pianta
livello 1
s 1/200

sezione
s 1/200

pianta
livello 2
s 1/200

pianta
livello 0
s 1/200



scheletro con pilastri e travi con pianta libera e
mantenimento della copertura attuale con capriate

demolizione della tamponatura tra i mattoni
eseguita recentemente per permettere il
ricircolo d'aria con l'esterno

sala auditorium con sistema
di gradinate e sedute

ingresso del verde all'interno
degli spazi di progetto

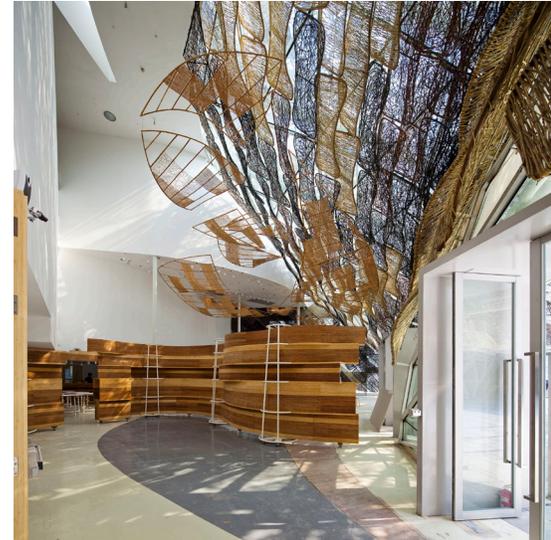
nuova pavimentazione con pattern
ispirati alle comici moderniste

reference box interne



Guggenheim Museum,
Bilbao, F. Gehry

padiglione spagna, expo
2010, shanghai, embt



Louis Vuitton Flagship Store,
Osaka, Jun Aoki e Peter
Marino



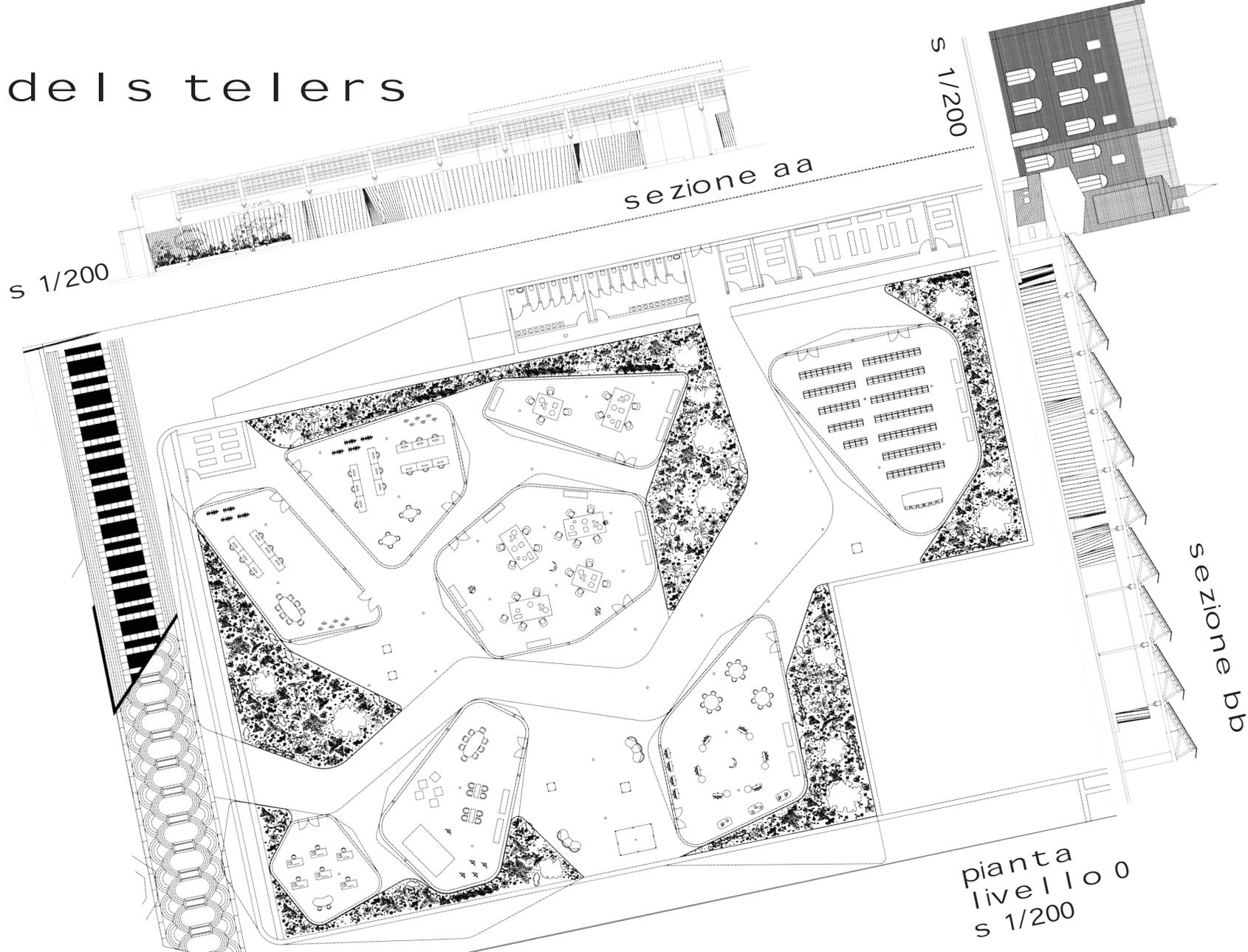
Auditorium Parco
della musica, Roma,
renzo piano

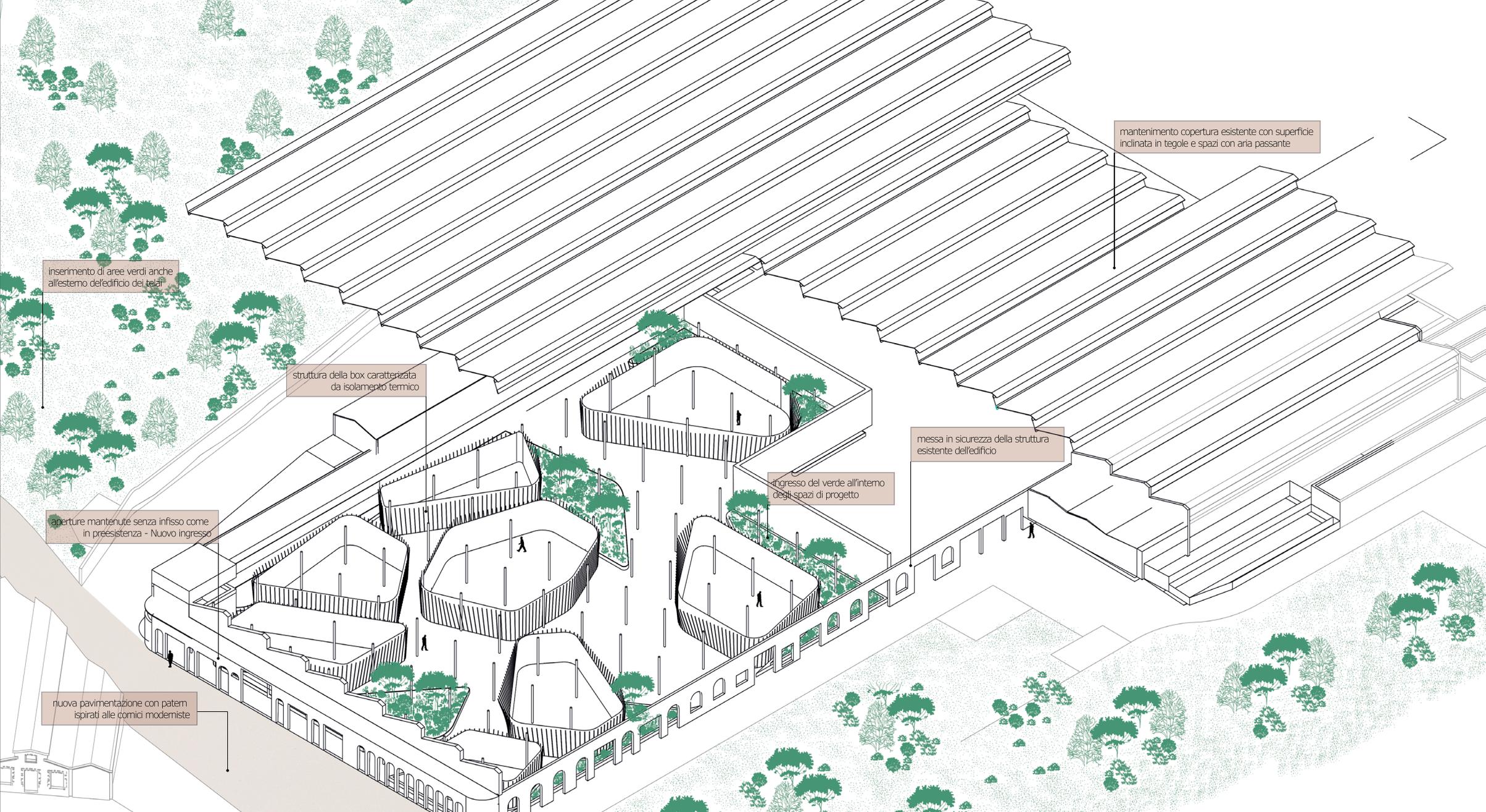


Giardino botanico,
Cina, De Lujan Meissl



edifici de l s telers





inserimento di aree verdi anche all'esterno dell'edificio dei telai

struttura della box caratterizzata da isolamento termico

aperture mantenute senza infisso come in preesistenza - Nuovo ingresso

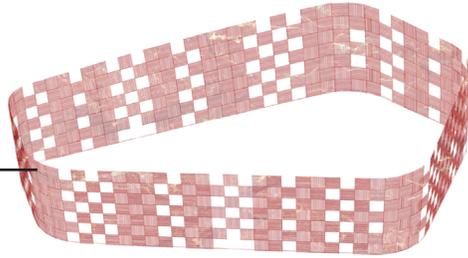
nuova pavimentazione con pattern ispirati alle cornici moderniste

ingresso del verde all'interno degli spazi di progetto

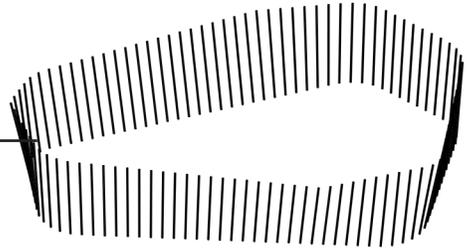
messa in sicurezza della struttura esistente dell'edificio

mantenimento copertura esistente con superficie inclinata in tegole e spazi con aria passante

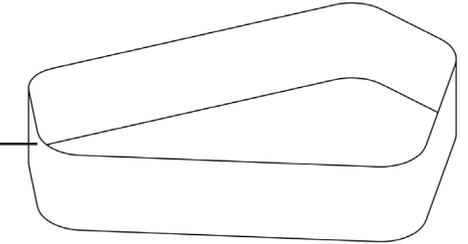
pattern costituiti da tessuto



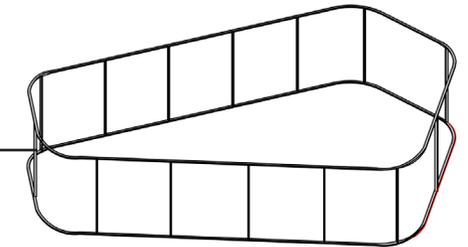
listelli in legno



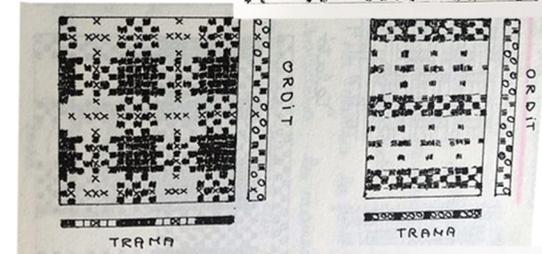
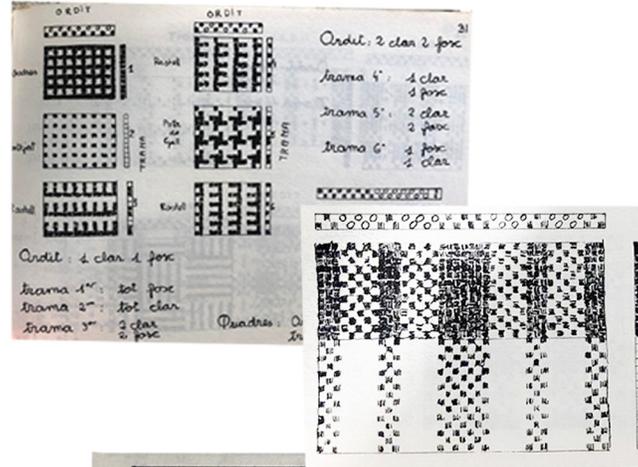
parete di ETFE



struttura in acciaio



zoom box



ORDIT:
2 clar
1 alfine colin
2 clar
5 fori

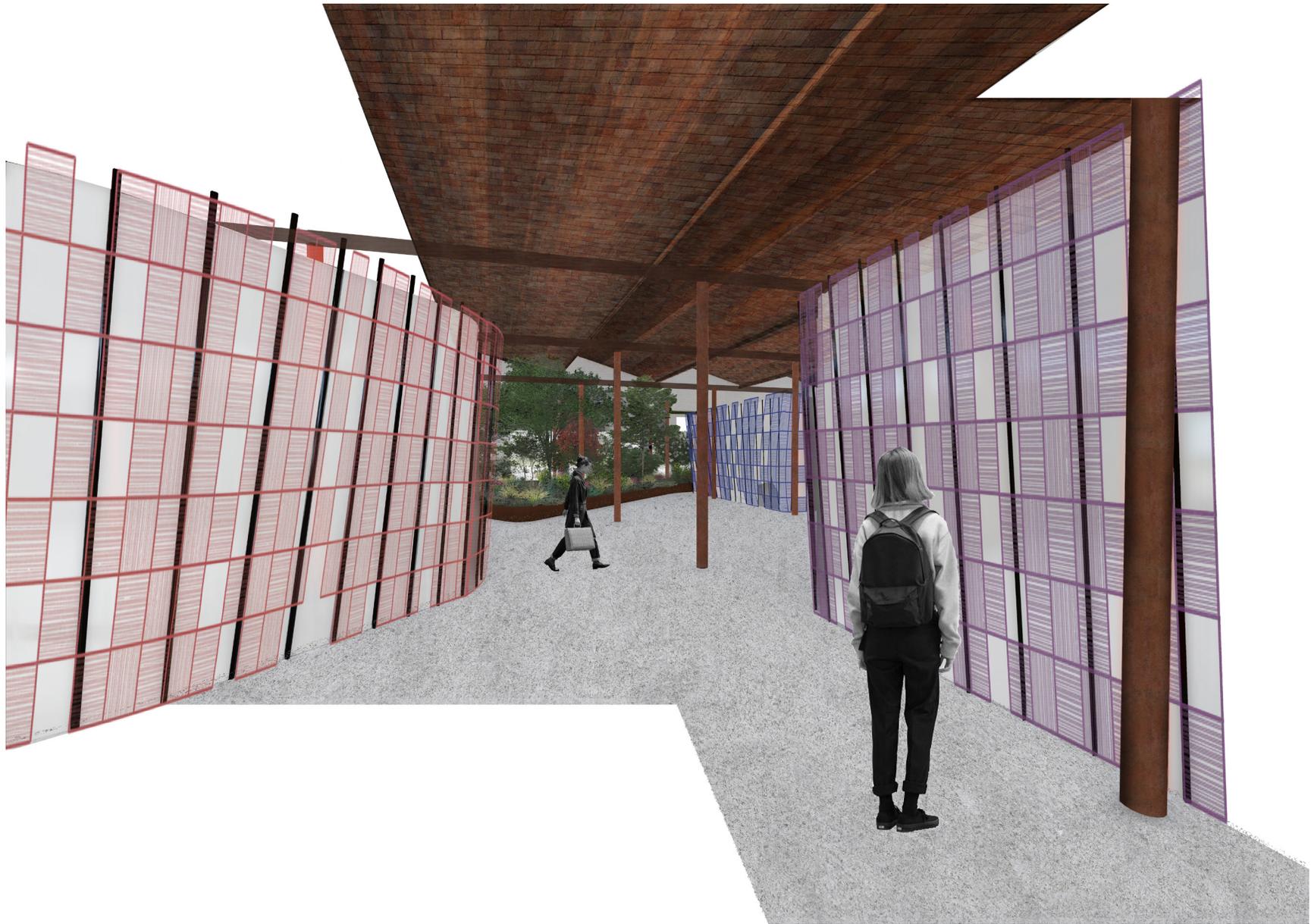
Trama:
5 fori
2 clar
1 alfine colin
2 clar

ORDIT

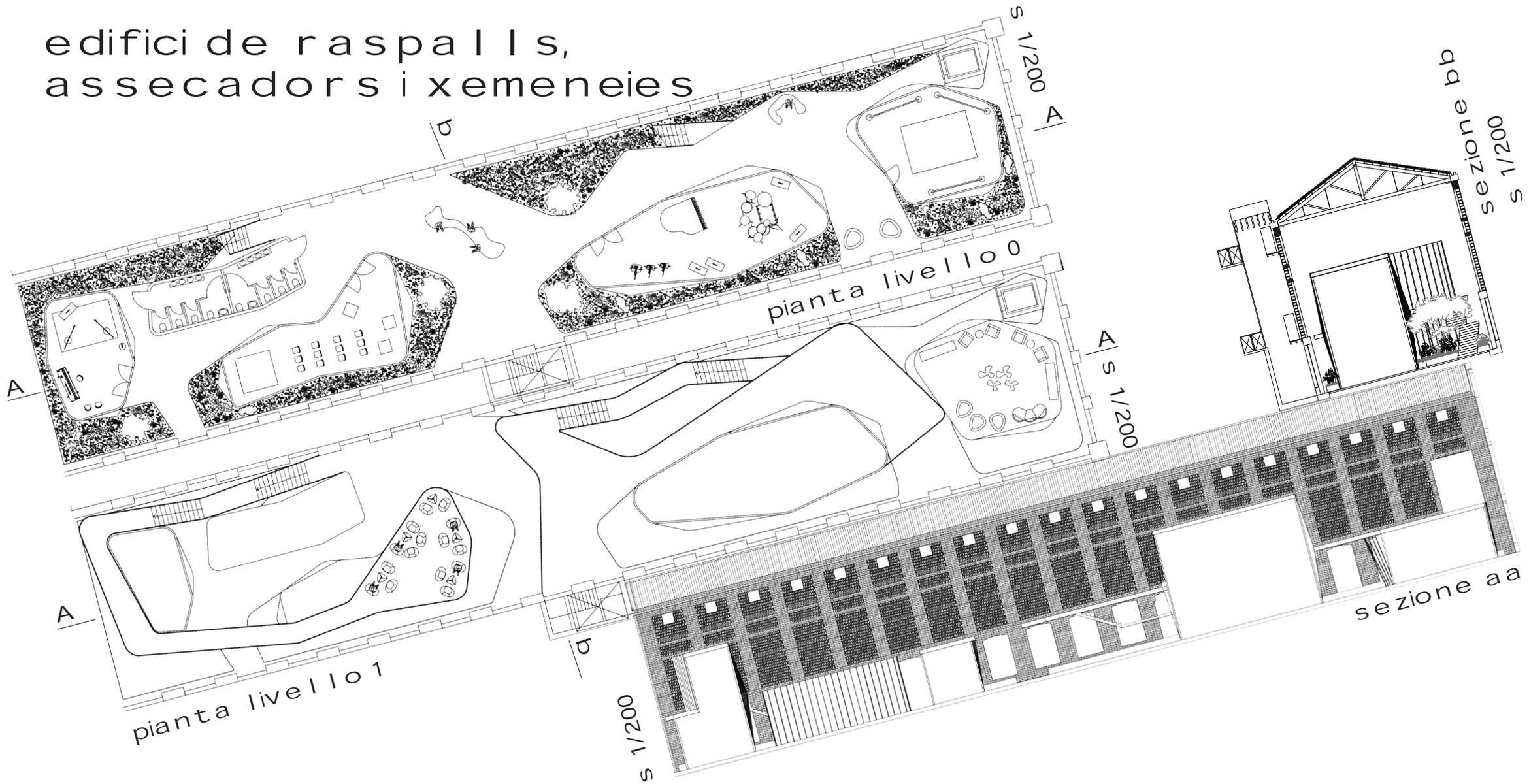
ORDIT:
1 clar } 5
1 fori } vegetale
1 fori }
1 clar } 5x

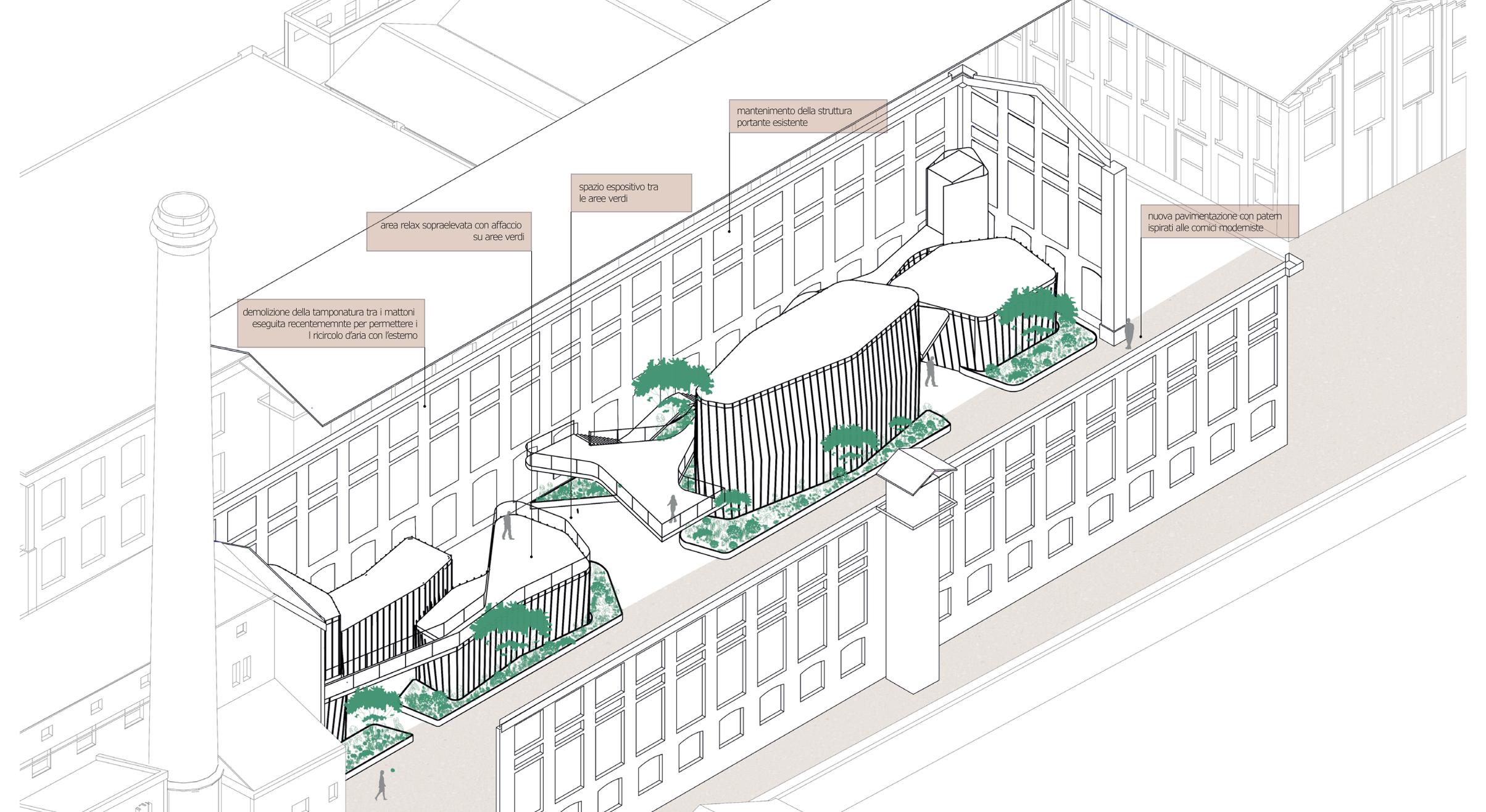
Trama
1 clar } 5x
1 fori }
1 fori } 5x
1 clar } 5x





edifici de raspalls, assecadors i xemeneies





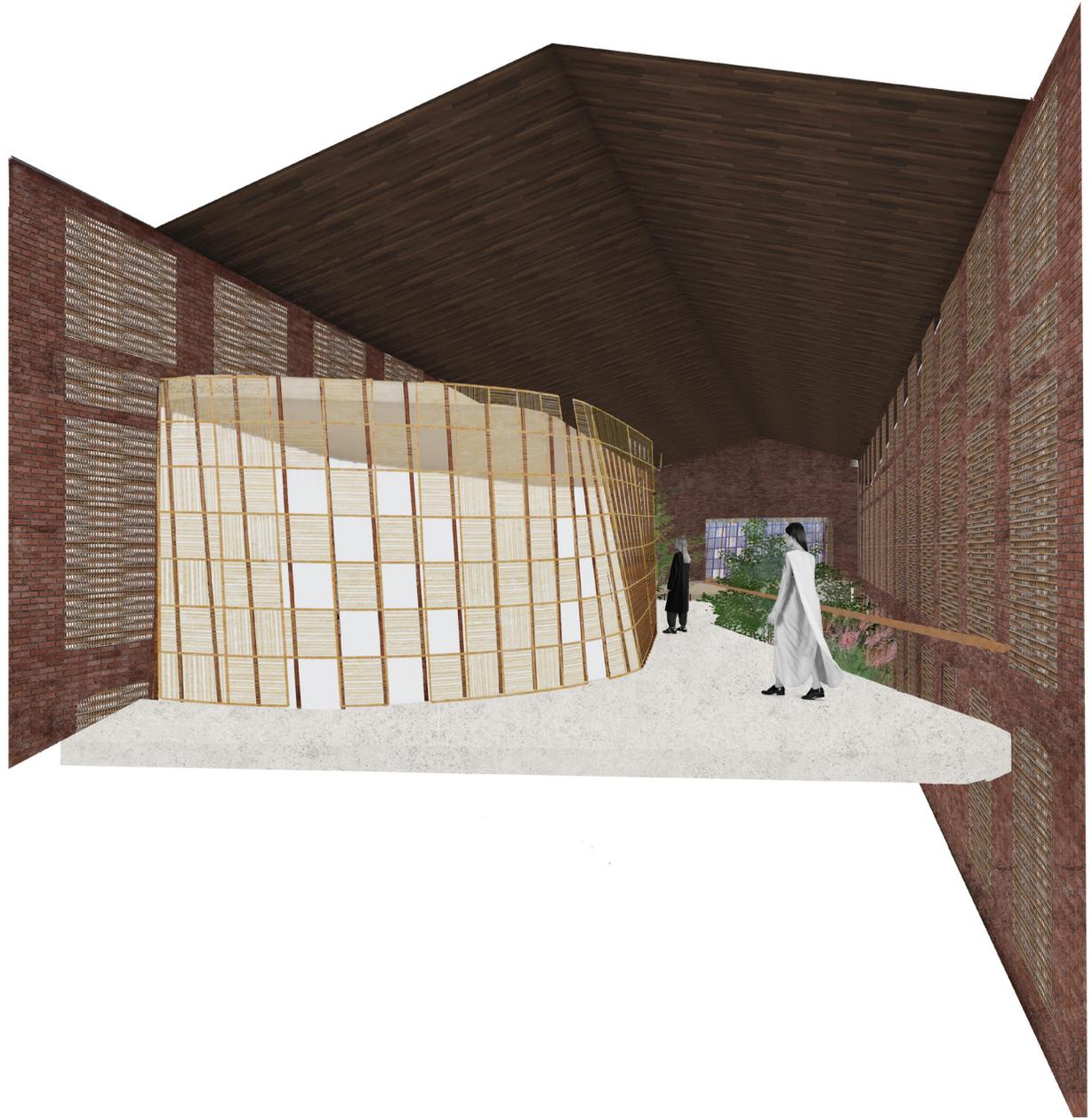
demolizione della tamponatura tra i mattoni
eseguita recentemente per permettere il
ricircolo d'aria con l'esterno

area relax sopraelevata con affaccio
su aree verdi

spazio espositivo tra
le aree verdi

mantenimento della struttura
portante esistente

nuova pavimentazione con pattern
ispirati alle cornici moderniste



bibliografia

Enric Miralles, Obras y Proyectos, Electa, Madrid, 1996

Gilbert Salvador, Enric Miralles, procesos y experimentos, Jomagar Artes Graficas, 2021.

Ed. di Carolina B. Garcia-Estevez e Josep M. Rovira, Enric Miralles Archi-graphias 1893-2000, Abada Editores, 2020.

Quadrens d'Arquitectura i Urbanisme, n. 179-180, 1988-1989

Armando Oyarzun Kong, Entrevista sobre El Dibujo, Autographias Oscar Tusquets/Enric Miralles, Tusquets editores, Barcelona, 1995

El Croquis, Enric Miralles 1990-1994, n.72

El Croquis, Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1995-2000, n.100/101

Marina Rigillo, Entrevista a Enric Miralles, Bollettino del Dipartimento di Disegno industriale e Produzione edilizia, n.17-18, 1992, Università degli studi La Sapienza

Fredy Massad e Alicia G.Yeste, La arquitectura como sentimiento, Summa+, n.30, abril-mayo 1998

La unica arquitectura es la emocionante, La Vanguardia, 23 Junio 2000

Fernando Garcia Mongay, Entrevista con Enric Miralle, WAM, n.2, 1996

Miralles Tagliabue EMBT, Inspiration and Process in Architecture, Moleskin, 2017

Vilajulia e Martine Montserrat, *Passejada per la Colònia Guell des d'ulls de dona*, Ajutament de Santa Coloma de Cervellò, 2007.

Dragoni Irene, Il villaggio operaio di Crespi d'Adda e la Colonia Guell: appropriazione territoriale e riutilizzo, 2006.

Costillas e Pérez Beatriz, la Colònia Guell: modernisme i industria, L'Aixernador, 1992.

Catalunya Servei del Patrimoni Arquitectònic, Expedient de declaració de bé d'interès cultural-conjunt històric, de la Colònia Guell a Santa Coloma de Cervello, Baix Llobregat, Generalitat de Catalunya, Servei del Patrimoni Arquitectònic, 1989.

Padrò Margò Josep, Colònia Guell: del Vapor Vell a la República, Hospitalet 1986.

Sant Boi, Monografia històrica i costumbrista de la Colònia Guell, La Veu de Sant Boi, 1980.

Martorell Sabi, Historia de la Colonia Guell, 1970.

Bassegoda e Nonell Joan, La Colonia Guell: breve historia de una institució exemplar, 1969.

Reglament de règimen interior de la empresa Colonia Guell, S.A. sita en Santa Coloma de Cervellò, Colònia Guell, 1944.

Rodon e Amigò P., Els Carrers de la Colònia Guell: esbos biografic dels grans industrials del passat segle senyors Guell i Ferrer, Arano, Malvehi, Barrau, Alsina i Reixach, Museu, 1944.

Colonia Guell y fabrica de panas y veudillos de Guell y Cia, S. En C. Breve resena historica escrita con motivo de la visit hecha a dicha colonia por los Srs. Congresistas de la Seccion Scoail (1910), Barcelona, LLORENS, M-ORTEGA, R. i ROIG, J (1993).

Rojo Albarran Eduardo, Antonio Gaudì, ese incomprendido: la Cripta Guell, Los libros de la frontera, 1988.

Riquelme Domingo Joan, Dossier ecologic de Santa Coloma de Cervellò, Associacions de Veïns de la Colònia Guell i del Casc Antic de Santa Coloma de Cervellò, 1978.

Gran Geografia Comarcal Catalunya, Enciclopèdia Catalana Barcelona, 1991.

Montserrat Vilajuliu Martinez, El treball de les dones a la Colònia Guell, Plecs locals d'Història, 2023.

Gilabert Salvador, Enric Miralles, procesos y experimentos, Jomagar Artes Graficas, 2021.

Edizione di Carolina B. Garcia-Estevez e Josep M. Rovira, Enric Miralles Archigraphias 1893-2000, Abada Editores, 2020.

Oriol Bohigas, Arquitectura Modernista, 1968.

Oriol Bohigas, Resena y catalogo de arquitectura modernista, Ed Lumen, 1973.

De Solà Morales, Ignaasi; Joan Rubiò i bellver y la fortuna del gaudinismo, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.

sitografia

Reventos, M.; Els moviments socials a Barcelona al segle XIX. Barcelona: Ed. Critica.

Costillas B., dal Maschio I., Monterno, M. la colonia guell. Modernisme i industria. Argentona, L'aixernadoredicions, 1992.

Padrò i Margò, Colonia guell. Industria architettura i socialidad

Rodon, P. Els carrer de la Colonia Guell, Badalona 1944

Diversos Autors. Constructors de somnis. El modernisme al Baix Llobregat, Ajuntaments del Baix Llobregat.

Escritos Economicos del Exmo. Sr.D.Juan Guell y Ferrer, Barcelona 1880.

Rodon P., Catalonia textil, Badalona 1918

Amigò M.J., Català LL., Mas. F., Repolles G., una visita a la colonia guell. papers de treball (institut de ciències de l'educaci, universitat de barcelona).

<https://xtec.gencat.cat>

<https://www.lacoloniaguell.cat>

[homenajeaenricmiralles.wordpress.com](http://www.mirallestagliabue.com)

<http://www.mirallestagliabue.com>

<https://www.fundacioenricmiralles.com>

<https://upcommons.upc.edu>

<https://www.poblesdecatalunya.cat>

<https://elcroquis.es>

<http://www.xtec.cat>

<https://salvementorncoloniaguell.home.blog>

<https://patrimonicultural.diba.cat>

<https://www.entorncoloniaguell.cat>

<https://www.santacolomadecervello.cat>

<https://www.arquitecturacatalana.cat>

<http://tgaudiri.org>

<https://www.lacoloniaguell.cat>

<https://sancholovesarts.es>

documentazione

Sol Geo - Memòria Territorial i Social ECG

Planol estat actual edificis

PDU 20211112 RECINTE INDUSTRIAL - Presentacio propietaris

PDU 20211019 RETORN

PDU 20210908 -Sintesi_resultats_proces_participatiu

IERMB_PDUColonia Guell

CAD_editables PDU

immagini

- Fig. 1 Benedetta Tagliabue - EMBT <http://www.mirallestagliabue.com>;
- Fig. 2 Arhive <https://arthive.com/>;
- Fig. 3 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
- Fig. 4 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
- Fig. 5 Moma Museum <https://www.moma.org>;
- Fig. 6 Accademia nazionale di San Luca <https://accademiasanluca.it>;
- Fig. 7 Mutual Art <https://www.mutualart.com>;
- Fig. 8 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
- Fig. 9 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
- Fig. 10 Benedetta Tagliabue - EMBT <http://www.mirallestagliabue.com>;
- Fig. 11 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
- Fig. 12 Museum of Fine Arts Boston <https://collections.mfa.org/>;
- Fig. 13 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
- Fig. 14 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
- Fig. 15 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
- Fig. 16 Artribune <https://www.artribune.com>;

Fig. 17 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
Fig. 18 Saatchi Art <https://www.saatchiart.com/>;
Fig. 19 Benedetta Tagliabue - EMBT <http://www.mirallestagliabue.com/>;
Fig. 20 Benedetta Tagliabue - EMBT <http://www.mirallestagliabue.com/>;
Fig. 21 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
Fig. 22 Sito della città di Mantova <https://www.guidaturisticamantova.it/>;
Fig. 23 Benedetta Tagliabue - EMBT <http://www.mirallestagliabue.com/>;
Fig. 24 AITIM <https://infomadera.net/>;
Fig. 25 EUMiesAward <https://www.miesarch.com/>;
Fig. 26 Sito ufficiale di Park Guell <https://parkguell.barcelona/en/>;
Fig. 27 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
Fig. 28 Immagine di propria produzione;
Fig. 29 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
Fig. 30 Marian Goodman Gallery <https://www.mariangoodman.com/>;
Fig. 31 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
Fig. 32 Patrimoni Cultural Generalitat de Catalunya
<https://patrimoni.gencat.cat/>;
Fig. 33 Territori Jujol <https://www.territorijujol.com/>;
Fig. 34 ASCE Association of significant cimiterie in Europe;
Fig. 35 Sito di Homenaje a Enric Miralles
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>;
Fig. 36 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;

Fig. 37 Gentile concessione di Fundacion Enric Miralles;
Fig. 38 Historic England
<https://images.historicenglandservices.org.uk/>;
Fig. 39 Museo Torino <https://www.museotorino.it/>;
Fig. 40 MaQ <https://www.milanoalquadrato.com/>;
Fig. 41 Wikimedia <https://en.wikipedia.org/>;
Fig. 42 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 43 El pais <https://english.elpais.com/>;
Fig. 44 sito ufficiale di Casa Battlo <https://www.casabatllo.es/>;
Fig. 45 Sito visit Barcelona <https://bcnshop.barcelonaturisme.com/>;
Fig. 46 Barcellona <https://www.barcellona.org/>;
Fig. 47 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 48 Musaupol <https://musaupol.hypotheses.org/>;
Fig. 49 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 50 Consorci de la colonia guell <https://www.lacoloniaguell.cat/>;
Fig. 51 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 52 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 53 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 54 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 55 Gentile concessione di Jose Padro Margò;
Fig. 56 Immagine di propria produzione;
Fig. 57 Sito ufficiale di Casa Battlo <https://www.casabatllo.es/>;
Fig. 58 Colonia guell <https://gaudicoloniaguell.org/>;
Fig. 59-74 Immagine di propria produzione.

