

Quale Pedrera?

Ambiguità e ambivalenze di uno spazio

di Elisa Soncini
Dottorato in Comunicazione e Nuove Tecnologie
IULM – Milano
E-mail: elisasoncini@libero.it

*La Pedrera è un pugno. Le cinque file orizzontali di appartamenti sono le dita piegate.
La Pedrera è un cazzotto. Un cazzotto sferrato allo spettatore con tutta l'energia
possibile,
affinché questi si soffermi, si svegli e cerchi il motivo del colpo.*
Josep Maria Carandell

Introduzione

Passeggiando per le vie di Barcellona capita di imbattersi in edifici dalle fattezze alquanto strane, la cui particolarità cattura l'occhio anche del turista o del passante più distratto. Si tratta delle opere dell'architetto Antoni Gaudì, edifici di forma inusitata e sorprendente che, destinati a utilizzi che spaziano dal pubblico al privato, dal sacro al profano, interrompono la regolarità del paesaggio urbano e si impongono allo sguardo del passante. Tra questi edifici, vorremmo qui compiere qualche riflessione su Casa Milà, detta la Pedrera, una costruzione che, come cercheremo di dimostrare, ben si presta per le sue particolarità sia ad esemplificare la molteplicità di significati ed utilizzi che possono caratterizzare un medesimo spazio, sia ad illustrare le forme di conflittualità che si interpongono tra produzione e ricezione di un testo architettonico.



Figura 1. Immagine tratta dal sito www.gaudiclub.com

Difatti, nonostante oggi una fondazione curi e promuova l'immagine della Pedrera, contribuendo alla definizione dei significati e degli utilizzi odierni dell'edificio, la sua "messa in discorso" ha una storia piuttosto lunga e molte delle passate attribuzioni di senso di questo spazio, lungi dall'essere scomparse, contribuiscono tuttora alla composizione di un articolato panorama interpretativo. La facciata dell'edificio infatti, in ragione della particolarità delle forme, è stata motivo, fin dalla sua costruzione, di diverse diatribe interpretative, che hanno spaziato dalle più classiche connotazioni per uso civile fino a vere e proprie caricature. Inoltre la Pedrera, costruita originariamente come abitazione privata, nel tempo è stata oggetto di diverse destinazioni d'uso che hanno contribuito a moltiplicarne significati e valenze. L'edificio, tuttora abitato, oltre ad essere oggi la sede di un centro culturale e di un museo dedicato all'opera di Gaudì, deve principalmente la sua fama alle sue qualità artistiche e al valore monumentale che gli viene conferito sia dalla città (della quale è uno dei simboli principali), che dal popolo catalano (per il quale rappresenta un monumento alla "catalanità").

Proveremo dunque in questo breve scritto a compiere qualche riflessione sulla polivalenza di questo spazio, analizzando di volta in volta le principali attribuzioni di senso che lo hanno caratterizzato - monumento sacro,

monumento profano, museo, base spaziale – e valutando la dialettica di intrecci e rimandi di significato che costituiscono il complessivo orizzonte discorsivo che ruota attorno alla Pedrera. Nel far questo cercheremo di sviluppare un approccio pluridisciplinare, consapevoli della molteplicità di analisi possibili e necessarie per comprendere a pieno la complessità significante di uno spazio. Difatti, come ha commentato Roland Barthes, riferendosi allo studio di uno spazio cittadino, “Chi volesse abbozzare una semiotica della città dovrebbe essere insieme semiologo, specialista di segni, geografo, storico, urbanista, architetto e, probabilmente, anche psicanalista”.¹

La nostra analisi si concentrerà essenzialmente sugli esterni, in particolare sulla facciata e sul tetto dell’edificio, poiché una più approfondita analisi degli spazi abitativi, pur di grande interesse, richiederebbe uno studio di più ampio respiro, cosa che esula da questo scritto.

1. Spazio e significazione

Proponiamo in questo nostro percorso di considerare la Pedrera in quanto *testo* architettonico, cioè in quanto organizzazione spaziale costruita per veicolare un determinato significato e passibile, come ogni testo, di diverse attribuzioni di senso. L’architettura può essere infatti considerata il *segno* primitivo della presenza dell’uomo nel territorio: l’uomo nel costruirsi un riparo manipola la natura, la piega alle sue esigenze, e fissa la propria esistenza nella pietra. Caratteristica dell’architettura è quella di possedere una duplice capacità, cioè di comunicare e funzionare insieme. Da una parte infatti, essa costituisce una forma di comunicazione interattiva fra individuo e comunità, una comunicazione che testimonia e racconta l’abitare dell’uomo e la sua collocazione nel mondo, mentre, dall’altra, essa diviene strumento *dell’uomo per l’uomo*, una struttura funzionale alla sua vita e alle sue esigenze. In virtù di questa doppia capacità, lo spazio costruito influenza e modalizza l’agire e l’essere dell’uomo venendo a costituire con questo una sorta di *contratto*: l’architettura dispone la vivibilità e orienta l’interpretazione dello spazio da parte dell’uomo, rendendosi responsabile della tipologia di rapporto che questi instaura con l’ambiente costruito.

Ma, se lo spazio è veicolo di significazione, è la presenza dell’uomo che attiva e rende possibili (attraverso la propria corporeità e i suoi organi di senso) i percorsi e i significati che vi si trovano iscritti. E’ l’uomo stesso che contribuisce ad inventare la spazialità attivando interpretazioni e percorsi, disponendo utilizzi ai quali lo spazio non era stato

¹ Citato in Cannistraci 1996.

originariamente destinato. Da parte sua l'uomo, infatti, in quanto interprete e utente dello spazio, riveste un ruolo tutt'altro che passivo. L'individuo rielabora i dati ambientali percepiti² sovrapponendovi una propria griglia di lettura, una griglia che è strutturata in base alle esperienze passate di spazialità e in base alle modalità d'uso che egli desidera applicare allo spazio. Il soggetto interprete seleziona e filtra i dati ambientali che gli paiono più pertinenti ai suoi scopi e riorganizza la plasticità del testo in relazione ai significati del *suo spazio*.

Detto in altra forma, il testo architettonico stabilisce un certo programma base di fruizione dello spazio che si trasforma, nell'interpretazione del soggetto, in un percorso, cioè in una serie di concreti programmi d'uso in cui alcune configurazioni topologiche vengono costruite e selezionate come oggetti significanti. Se da un lato le disposizioni spaziali dell'architettura creano un'istanza di manipolazione dell'uomo, fissando i rapporti modali e contrattuali di fruizione dello spazio, attivando meccanismi prospettici di focalizzazione dello sguardo o invitando (se non costringendo) il soggetto a compiere un determinato percorso motorio all'interno di esso³, dall'altro, come vedremo nel caso della Pedrera, non è affatto detto che l'individuo risponda in maniera diligente a tali sollecitazioni e non si *appropri* dello spazio costruendo propri percorsi e sviluppando proprie attribuzioni di senso.

Ma, prima di entrare nel merito della questione, passiamo ora a compiere una breve descrizione dell'edificio.

2. Com'è e come nasce la Pedrera

La Pedrera è un edificio di dimensioni imponenti che ricopre una superficie planimetrica di quasi 1400 mq e che si colloca su Paseo de Gracia, il lussuoso viale che congiunge la città vecchia alle pendici delle colline e che anticamente costituiva "la vetrina" in cui la classe borghese di inizio Novecento, abitando sontuose residenze, esponeva il proprio

² La percezione dello spazio costruito e dei flussi che lo attraversano non è solamente di natura visiva (eidetica, cromatica e luminosa), ma avviene attraverso una più ampia interazione del corpo col mondo esterno. La percezione è infatti anche tattile, termica, sonora e olfattiva e lo spazio viene messo in relazione con la capacità motoria dell'individuo (possibilità di spostarsi avanti, indietro, lateralmente, secondo l'asse alto-basso, possibilità di movimento degli arti o di sue altre parti, ad esempio per chinarsi, eccetera).

³ Si pensi al ruolo svolto dalle strutture murarie. Una parete, ad esempio, può fungere da separatore che preclude il movimento e la visibilità, può impedire di passare direttamente da un locale all'altro quando non vi è un accesso diretto, costringendo a percorrere un corridoio o magari lasciando la possibilità di scelta fra alcuni percorsi alternativi (stanze ad accesso multiplo). Oppure si pensi, all'interno di un museo, al ruolo svolto da frecce e cordoni che predispongono e orientano il percorso di visita.

potere. Qui infatti venne commissionata agli architetti più accreditati del tempo la costruzione di lussuose abitazioni e qui, tra il 1906 e il 1912, Antoni Gaudì costruì, su commissione dell'amico Pere Milà, la sua più imponente opera civile: Casa Milà, detta "la Pedrera".

Proviamo a tratteggiare una breve descrizione dell'edificio. La Pedrera, originariamente destinata ad un uso abitativo, si sviluppa su sei piani, ciascuno articolato in quattro appartamenti, più un piano mansarda e una terrazza che ricopre l'intera superficie del tetto. La costruzione è disposta all'incrocio fra due viali (Passeo de Gracia e Calle Provenza) e mostra la sua facciata principale proprio in corrispondenza dell'intersezione tra le due strade, poiché tra queste l'angolo non è retto, bensì è smussato con un taglio a 45 gradi.



Figura 2. Immagine tratta dal volume Autori Vari, *La Pedrera*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcellona, 1998.

La *facciata*, realizzata con blocchi di pietra bianco-grigia, può essere suddivisa in due parti: una inferiore, corrispondente ai sei piani dell'edificio e una superiore che corrisponde al piano mansarda e alla terrazza. La facciata inferiore è caratterizzata da un andamento sinusoidale delle linee architettoniche, osservabile sia nel prospetto laterale che in quello frontale.



Figura 3. Immagine tratta dal sito www.gaudiclub.com

Si viene così a formare un continuo gioco di concavo/convesso, sia in verticale che in orizzontale, che si trova ripetuto sia a livello macro (mura esterne e balconi, limite superiore della facciata) sia negli elementi architettonici più piccoli (parapetti in ferro dei balconi, la pietra cesellata da piccoli fori). La facciata è interamente ricoperta da serie verticali di finestre e balconi che si presentano secondo un ritmo regolare, quasi un'isotopia ricorrente del testo. Due sono gli accessi all'edificio: uno al centro della facciata principale, sormontato da un baldacchino, l'altro su Calle Provenza.

Appena sotto il bordo superiore della facciata, la pietra è incisa da alcune iscrizioni latine, collocate in corrispondenza delle cuspidi della linea sinusoidale. L'incisione riporta "Ave, Gratia, M, Plena, Dominus, Tecum" e la lettera "M" è accompagnata da una rosa in pietra.

La *terrazza* superiore propone un percorso che ruota attorno a due patii e a due piccoli pozzi di luce.



Figura 4. Immagine tratta dal volume Autori Vari, *La Pedrera*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcellona, 1998.

Il percorso è caratterizzato da un continuo saliscendi a scalini che culmina in ogni parte convessa con particolari costruzioni a torre di grosse dimensioni che delimitano la superficie del tetto.



Figura 5. Immagine tratta dal sito www.gaudiclub.com

Quattro di queste torri sono prossime alla facciata esterna e quindi visibili dalla strada, mentre altre due si affacciano sul lato posteriore dell'edificio. Tutte queste costruzioni - caratterizzate da enormi masse che ruotano su se stesse con andamento a spirale, o scandite da serie verticali di coste o di losanghe arrotondate - sono sormontate da grosse sculture che riprendono più o meno esplicitamente il motivo della croce.



Figura 6. Immagine tratta dal sito www.gaudiclub.com

Nelle zone concave il cammino sulla terrazza è invece intercalato da altre torri più sottili - proposte sia singolarmente sia a gruppi di due, sei, otto elementi - sormontate da coperture che ricordano le maschere dei soldati medievali.



Figura 7 e Figura 8. Immagini tratta dal sito www.gaudiclub.com

3. Pedrera come monumento: l'enunciazione del sacro

Dall'analisi dei documenti d'epoca apprendiamo che la Pedrera, seppur destinata ad uso civile, prevedeva nella sua concezione originaria anche una valenza religiosa. L'idea di Gaudí era infatti che "per essere completa, una casa deve avere uno spazio dedicato a Dio o al suo culto o glorificazione" (Puig-Boada 1995). Secondo il progetto iniziale doveva essere infatti collocata sulla sommità della facciata, in posizione centrale, una statua della Madonna del Roseto circondata da due arcangeli. La statua non fu collocata per opposizione dello stesso Pere Milà che, a quanto pare, non condivideva lo stesso spirito religioso dell'architetto⁴.

⁴ Questa caratterizzazione religiosa non è una novità nel panorama della produzione dell'architetto, artefice di numerose opere quali la Sagrada Família, come di altri edificio ad uso civile, sempre "contaminati" dal sacro. Per esempio, la facciata di Casa Battlò (un edificio destinato ad abitazione civile) racconta la leggenda di San Giorgio che uccide il drago.

Tuttavia, possiamo trovare ancor oggi traccia di un messaggio religioso nella rosa affissa al suo posto e nelle iscrizioni latine che delimitano la parte superiore della facciata. Partendo da questo dato, proviamo pertanto ad analizzare la valenza monumentale iscritta nella Pedrera.

Se si osserva la facciata dell'edificio, si può notare come la sua articolazione in due parti – una inferiore, continua e omogenea, scandita da ritmi regolari, e una superiore caratterizzata da grandi torri verticali che, imponendosi come elementi di discontinuità, rompono il flusso sottostante – è funzionale ad una focalizzazione dello sguardo verso l'alto. Difatti, mentre la massa scultorea può essere percepita come un'unità di forme, è proprio la zona di confine fra i piani abitativi e la terrazza che va a catturare l'attenzione dell'osservatore. Inoltre, la collocazione della facciata principale dell'edificio proprio nella zona di intersezione tra i due viali suggerisce una disposizione prospettica il cui scopo è quello di accentuare questo meccanismo di focalizzazione. La facciata principale è infatti la parte dell'edificio più facilmente visibile nella sua interezza, poiché la si può osservare pienamente allontanandosene e non si è costretti a guardarla unicamente "da sotto" come accade per la facciata su Calle Provenza (di dimensioni ridotte rispetto al Paseo de Gracia). Ed è proprio questo punto di convergenza prospettica – bordo superiore della facciata centrale – il luogo in cui Gaudì ha posto la rosa in pietra e il luogo in cui intendeva collocare la statua della Madonna.

Se dunque questo è il punto di convergenza prospettica, esso diviene anche il punto di *climax* di una narrazione religiosa e luogo d'enunciazione del sacro. La prospettiva dell'edificio, la sua suddivisione in una zona bassa continua e una zona alta discontinua, il disporsi spaziale delle iscrizioni latine e la rosa in pietra sono tutte marche enunciative che portano il lettore del testo a cogliere la valenza sacra dell'edificio e a compiere un preciso percorso: un percorso pedestre di orientamento prospettico funzionale alla lettura del testo verbale. L'osservatore, infatti, portato a guardare nella suddetta zona di *climax*, trova accanto alla rosa l'iscrizione "M" e viene da questa invitato ad ampliare lo sguardo per leggere le altre iscrizioni presenti sulla facciata. Per far questo deve spostarsi (per ovvie ragioni di lettura da sinistra a destra) prima verso il lato sinistro della facciata e successivamente verso quello destro per seguire il testo "Ave, Gratia, M, Plena, Dominus, Tecum", corrispondente al saluto che, secondo la tradizione cristiana, l'angelo fece a Maria per annunciarle la gravidanza.



Figura 9. Immagine tratta dal volume Autori Vari, *La Pedrera*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcellona, 1998.

Assistiamo dunque da una parte a un far-fare che il testo mette in atto nei confronti del lettore, corrispondente dall'altra parte a un dover-fare dell'interprete, costretto a spostarsi fisicamente per compiere la lettura. Se il testo funziona principalmente in virtù di un impatto visivo e se la focalizzazione cattura inizialmente uno sguardo d'insieme, altrettanto non avviene per la lettura delle iscrizioni latine, per le quali l'occhio non è più libero di spaziare liberamente, ma deve sottostare alla regola di lettura sinistra-destra del testo verbale. L'edificio predispone dunque, in questo senso, una serie di vincoli fruitivi nei confronti dell'utente che si rivelano, insieme alle altre strategie architettoniche del testo Pedrera, del tutto funzionali all'enunciazione del sacro. Osserviamo inoltre che se "l'oggetto estetico si costituisce definitivamente soltanto producendo discontinuità sul continuo dello spazio visivo" (Greimas 1988), nel caso della Pedrera la discontinuità del testo estetico produce uno scarto visivo che conduce dalla sfera artistica alla sfera del sacro. Vi è in questo testo un alternarsi tra sacro e profano: profano è l'edificio civile, destinato ad abitazione, sacro è il richiamo alla celebrazione di Maria. Introducendo poi la categoria alto/basso, si può inoltre leggere questa alternanza come la manifestazione di un sacro che dominando dall'alto (il sacro si trova tra l'altro nella zona più prossima al cielo) regola la vita terrena dell'uomo. Per quanto riguarda le torri della terrazza, essendosi delineato un tema narrativo a carattere religioso, e riportando queste il motivo della croce, si possono leggere tali figure come guglie di una chiesa che avrebbero fatto da contorno alla statua della Vergine. L'ipotesi appare plausibile poiché non si tratta di una novità nell'opera di Gaudí, ma motivi analoghi sono presenti anche in altri edifici dell'autore, quali Casa Battlò e Palau Güell e, ovviamente, la chiesa della Sagrada Família. Possiamo inoltre trovare conferma di questa caratterizzazione religiosa nelle intenzioni dell'architetto. Secondo alcune fonti, Gaudí concepì la terrazza dell'edificio

come un auto sacramentale, cioè come un'opera teatrale del XVI secolo dedicata all'Eucarestia e avente come protagonisti (qui presumibilmente torri e comignoli) dei personaggi allegorici come il Bene, la Follia, la Famiglia, eccetera (Carandell 2002).

Se la Pedrera viene dunque a costituirsi in prima istanza come monumento votivo alla Madonna, spostandoci sul versante della ricezione effettiva da parte del pubblico possiamo notare come un ulteriore lavoro di interpretazione rende l'edificio monumento alla "catalanità". Oggi Casa Milà costituisce infatti uno dei principali simboli della città, quasi una metonimia di Barcellona, non tanto e non solo ad uso turistico, ma per un più complesso processo di identificazione del popolo catalano con la propria arte e la propria cultura. Le questioni di autonomia e indipendenza da tempo rivendicate dalla Catalogna sono infatti portate avanti, aldilà dell'arena politica ed economica, proprio da intenti di rafforzamento di quell'identità culturale che renderebbe appunto i catalani qualcosa di "altro" rispetto agli spagnoli. I canali principali per portare avanti questa "battaglia" sono principalmente, sul piano culturale, proprio la lingua catalana, le tradizioni e il patrimonio artistico. E' dunque in questo senso che la Pedrera, fiore all'occhiello della città e opera di un architetto catalano, diviene monumento alla "catalanità" stessa.

Possiamo infatti notare che, se le strategie enunciative dell'edificio portano il lettore a cogliere nel punto di discontinuità la presenza del sacro, per un lettore catalano non si tratta di un sacro qualsiasi, poiché l'edificio celebra la Madonna del Roseto che è protettrice della propria patria, la Catalogna. Vi è quindi, in questo punto di *climax* del testo, l'enunciazione di un'appartenenza culturale e l'invito, per il lettore catalano, ad identificarsi coi valori della propria comunità. In questo luogo infatti, con il passaggio dal religioso al laico, avviene la trasformazione della Pedrera in monumento alla "catalanità", in testo e manifesto di una cultura che rivendica la propria particolarità e che rifiuta di essere inglobata in un panorama spagnolo cui non sente di appartenere. Questa connotazione a carattere politico non costituisce un'interpretazione sviluppata unicamente in epoca odierna in ragione di una particolare congiuntura storico-politica, poiché una valenza monumentale a carattere laico era forse stata già prevista dal suo autore. Di questa seconda lettura possiamo trovare conferma anche in alcune dichiarazioni di Gaudì, architetto di assoluta "fede" catalana, fermamente convinto che l'arte dovesse rendersi funzionale alla politica (Puig-Boada 1995).

Come vedremo tra breve, questo percorso prospettico funzionale all'enunciazione del sacro viene scarsamente tematizzato nelle odierne attività di valorizzazione dell'edificio e molti cittadini catalani non conoscono la storia della mancata collocazione della statua della loro patrona. Tuttavia, grazie alle numerose opere di promozione del valore

culturale e politico che vengono realizzate dalle istituzioni locali, qualsiasi catalano riconosce in questo edificio un monumento all'identità catalana.

4. Pedrera come museo: un percorso pedagogico orientato

Come abbiamo accennato in precedenza, oggi la Pedrera è la sede di un museo dedicato all'opera di Gaudì. Il piano mansarda, originariamente progettato come camera termica e di ventilazione dell'intero edificio, è infatti occupato dall'Espai Gaudì, uno spazio interamente dedicato alla presentazione delle opere dell'architetto catalano e del contesto storico e artistico in cui esse si sono sviluppate. Attraverso questo spazio la Pedrera offre dunque ai suoi visitatori un percorso espositivo-pedagogico che ha lo scopo di avvicinare il visitatore ad una più profonda comprensione dell'edificio e dei suoi significati. Dopo la fruizione degli esterni monumentali, in questa sede al visitatore è concessa l'occasione di trovare risposta alla curiosità in lui suscitata dalle insolite forme della facciata e della terrazza. E' questo il luogo in cui la Pedrera parla di sé, non più attraverso le sue architetture e i giochi prospettici, ma attivando un livello metadiscorsivo in cui sono parole, immagini e video ad assumersi il compito di raccontare la storia ed esplicitare i significati di questo insolito edificio.

Tra i vari elementi espositivi che caratterizzano il percorso interno al museo, uno ci pare di particolare interesse. Entrando nell'Espai Guadì, infatti, si incontra inizialmente una bacheca a forma di pozzo sul cui bordo appaiono alcune domande - *Modernista? Avanguardista? Mistico? Intuitivo?...* - che introducono la visita della mansarda. Attraverso questi quesiti il pozzo pone al visitatore una serie di interrogativi riguardo la figura e l'opera di Gaudì, ai quali implicitamente promette di rispondere lungo il percorso espositivo. In questa maniera il pozzo, simulacro dell'autore-allestitore del museo, stipula una sorta di *contratto* nei confronti dell'utente visitatore. E' difatti in questo luogo che più si manifesta la presenza dell'autore ed è proprio qui che egli fornisce una sorta di istruzioni per l'uso con le quali affrontare il percorso successivo. Ponendo specifici quesiti, egli suggerisce di procedere alla ricerca delle relative risposte creando così nel visitatore una precisa aspettativa di soluzione.

Si tratta in realtà di un'aspettativa che in qualche modo verrà delusa, poiché di fatto l'intero percorso pedagogico-espositivo non va al di là di alcune spiegazioni di natura tecnica e stilistica che riguardano i metodi di costruzione, la scelta dei materiali e alcune nozioni di architettura. Qualche cenno è dedicato alla presentazione sia delle principali correnti artistiche dell'epoca, sia del clima politico culturale nel quale l'opera di

Gaudì si inserisce. Tuttavia il contratto iniziale non viene complessivamente rispettato. Ciò che viene proposto al visitatore è una piccola lezione a cavallo tra architettura, scienze dei materiali e storia dell'arte. In alcuni cenni dedicati al carattere artistico e stilistico dell'opera, si può trovare un implicito e parziale tentativo di risposta alle domande iniziali introdotte dal pozzo. Ne emerge la figura di un architetto geniale, di un innovatore non iscrivibile all'interno di una precisa corrente artistica, né assimilabile ad uno specifico canone stilistico.

Scarsamente tematizzate sono invece le credenze politiche e religiose di Gaudì, così come ben poco, se non quasi nulla, viene detto riguardo le diverse valenze monumentali, sacre e profane, della Pedrera. Solo qualche breve cenno è dedicato al ruolo simbolico che l'edificio riveste nei confronti della città di Barcellona e della peculiarità culturale dei catalani. Così che, contrariamente a quanto saremmo portati a pensare, proprio nel luogo teoricamente destinato ad una loro esplicitazione, i significati e le valenze della Pedrera che abbiamo illustrato nei paragrafi precedenti vengono fatti passare in sordina, per dare la precedenza ad un approccio di natura tecnica e architettonica. Non è questa infatti la sede in cui il valore politico e identitario dell'edificio sono maggiormente messi in risalto.

5. Altre letture: garage di astronavi e base spaziale

Come già abbiamo anticipato, la Pedrera ospita la sede del centro culturale della Fundació Caixa de Catalunya, la fondazione che, oltre ad occuparsi della promozione dell'edificio e delle visite del museo, è artefice di una serie di trasformazioni spaziali e discorsive che interessano l'intero stabile. Oggi, infatti, la Pedrera si presenta come un testo molto complesso che continuamente si proietta fuori di sé. La fondazione, organizzando manifestazioni ed eventi sul e nell'edificio e gestendone le attività di relazioni esterne, contribuisce a crearne una continua "messa in discorso" per cui la Pedrera diviene di volta in volta un edificio dal valore e dall'utilizzo differenti: è lo scenario di un concerto, la sala d'esposizione per una mostra, il punto d'incontro per un convegno, un'aula di studio. Questa molteplicità di utilizzi non stupisce. Se infatti si considerano alcune caratteristiche del testo (in particolare la flessibilità della sua articolazione interna, l'ampiezza degli spazi e la possibilità di una loro diversa suddivisione, la molteplicità di accesso) si può notare come esso si renda facilmente disponibile per diversi utilizzi. Esso contiene già iscritte in sé le possibilità per riadattamenti che vanno oltre le funzioni per le quali l'edificio è stato originariamente progettato. Lo stesso Gaudì così si esprime in proposito: "Non mi stupirebbe che in futuro questa casa venisse trasformata in un grande albergo o in un edificio di interesse pubblico" (Puig-Boada 1995).

Se dunque altre interpretazioni della Pedrera erano state in qualche modo previste dall'edificio e dal suo autore (Modello, ma anche Empirico), non altrettanto può dirsi per alcune letture che sono state date di questo testo. Come abbiamo detto, fin dalle fasi della sua costruzione, infatti, l'opera fu al centro di numerose polemiche e vittima della satira giornalistica. L'edificio restò incompreso per molti anni e soltanto dopo la morte del suo autore ne venne riabilitato il valore artistico e culturale⁵. Lo stesso nome di "Pedrera" - che abbiamo utilizzato finora perché è l'appellativo con cui l'edificio è maggiormente conosciuto - è un soprannome dispregiativo che fu attribuito a Casa Milà dai cittadini di Barcellona. Letteralmente significa "cava di pietra" e va ad affiancarsi ad altri nomignoli quali *la empanada* (in italiano, pasticcio di carne) o *el avispero* (il vespaio) con cui è stato a più riprese etichettato l'edificio.

Pur essendo comprensibile che le fattezze dell'edificio e l'impiego di materiali insoliti abbiano portato alla formulazione di fantasiose interpretazioni, diventa difficile sostenere che immagini di questo tipo fossero contemplate nelle intenzioni dell'autore o che esse possano essere considerate ammissibili sulla base di un'analisi testuale. Esse difatti non risultano niente più che deliberate caricature sviluppate allo scopo di denigrare l'edificio. Tuttavia, ciò non toglie che il catalano medio di inizio Novecento, impreparato ad accogliere simili "stravaganze" architettoniche, abbia fatto ricorso a quanto nella propria enciclopedia poteva ricondurlo a forme abitative note, in grado di trovare un senso a tanta originalità. L'utilizzo per la facciata di materiali poco confortevoli come la pietra grezza e il ferro gli hanno quindi ricordato una caverna e una cava, mentre la ripetizione regolare di finestre e balconi ha richiamato in lui l'immagine delle cellette delle api.

Le immagini di cava di pietra o di vespaio non sono comunque le uniche che hanno caratterizzato la discorsivizzazione satirica di Casa Milà. Essa fu infatti ridicolizzata, da un giornale del tempo, in quanto garage per astronavi e dirigibili, nonché come base di partenza ed atterraggio per immaginari dischi volanti.

⁵ All'epoca, lo stesso Milà non fu inizialmente soddisfatto dell'opera dell'architetto, tanto che revocò a Gaudì la progettazione del mobilio dell'edificio.

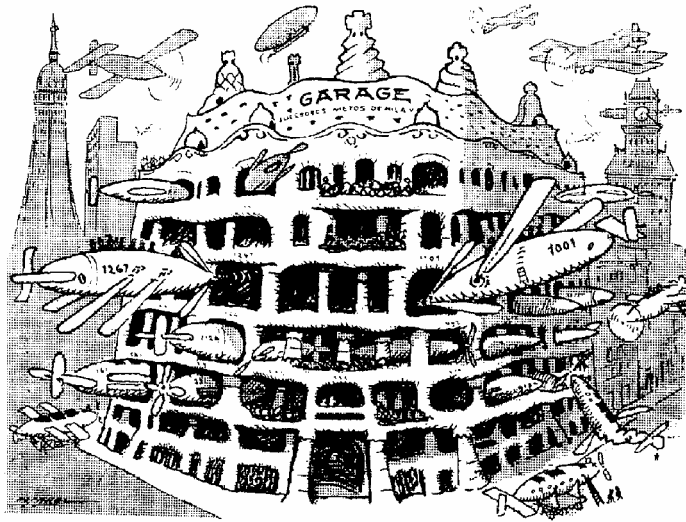


Figura 10. Immagine tratta dal volume Autori Vari, *La Pedrera*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcellona, 1998.

Inoltre, poiché il significato delle torri che sovrastano la terrazza è sempre rimasto oscuro e la loro valenza religiosa è stata scarsamente tematizzata, la particolarità delle loro fattezze ha suscitato innumerevoli interpretazioni, tra le quali alcune di tipo fantascientifico. In molti, sulla base di una certa regolarità della loro disposizione (organizzazione del concavo/convesso, distanze reciproche simili), ne hanno ipotizzato una possibile interpretazione cosmologica. Queste ricerche, volte a spiegare il ritmo delle torri in ragione di calcoli astrali, non hanno portato però a nessun risultato significativo. Del resto il fascino esercitato da queste torri le ha rese oggetto di svariate interpretazioni che spaziano dal magico al mistico, dal futuristico al fantascientifico (secondo alcuni il regista George Lucas avrebbe tratto ispirazione proprio dai comignoli della Pedrera per i soldati del suo film *Guerre stellari*). La valutazione di tali interpretazioni, al di là della loro ammissibilità da parte delle strategie testuali, deve essere tuttavia ricondotta alle rappresentazioni iconografiche e alle idee condivise agli inizi del Novecento riguardo l'esistenza di extraterrestri e l'utilizzo di mezzi volanti da parte dell'uomo. E' infatti solo su questa base che si possono comprendere più a fondo le fantasiose attribuzioni di senso sviluppate dal pubblico del tempo ed è solo su questa base che si può verificare se le inusitate forme dei comignoli effettivamente richiamano le immagini futuristiche comunemente circolanti all'epoca, o se piuttosto esse devono essere considerate come semplici caricature.

Contrariamente a quanto si potrebbe essere portati a pensare, oggi interpretazioni satireggianti come quella di garage spaziale o base per

astronavi non vengono rigettate, ma al contrario vengono promosse e caldeggiate (soprattutto in chiave turistica) dalla fondazione che ne cura l'immagine. Nell'estate del 1998, la città di Barcellona ha organizzato una manifestazione celebrativa dell'edificio che, per l'occasione, è stato trasformato in un vero garage per astronavi con tanto di striscione appeso sulla facciata principale con su scritto, a scanso di equivoci, "garage" e con giganteschi palloni gonfiabili a forma di astronavi che fluttuavano appesi attorno alla casa, ancorati ai suoi balconi. L'appellativo "Pedrera" - *cava di pietra* - è quello più utilizzato, mentre fioriscono cartoline, poster e calendari della casa-garage il cui scopo altro non è che tenere vivi la curiosità e l'interesse nei confronti dell'edificio, al fine di sottrarlo alla possibile indifferenza dei cittadini che, abituati alle sue forme, potrebbero trasformarlo da monumento e opera d'arte in semplice abitudine visiva.

6. Pedrera come traccia, forma o messaggio?

Abbiamo visto nei paragrafi precedenti attribuire alla Pedrera varie interpretazioni. Tra queste quella di monumento, che ci pare meritevole di qualche considerazione ulteriore in ragione della polisemicità che la caratterizza.

Se facciamo infatti riferimento all'articolazione della categoria monumentale operata da Debray (2000) - monumento-messaggio, monumento-traccia e monumento-forma - notiamo come la Pedrera sia difficilmente assimilabile ad un'unica tipologia, ma sia piuttosto in grado di spaziare tra le diverse classificazioni, a seconda delle valenze che ne vengono attivate.

Se consideriamo infatti l'edificio nella sua valenza estetica, in quanto opera d'arte, esso si configura come monumento-forma, come un fatto di architettura che si impone per le sue qualità estetiche, indipendentemente dalla sua funzione pratica o dalle sue capacità di testimonianza. In questa veste infatti, possiamo considerare la Pedrera come una gigantesca scultura che celebra unicamente se stessa. L'analisi testuale condotta in questo studio ha tuttavia cercato di dimostrare come la forma artistica dell'edificio sia funzionale al suo essere monumento-messaggio. Quella Pedrera che si propone come luogo sacro, celebrando sia la Vergine del Roseto che l'appartenenza all'identità catalana, ha infatti una valenza principalmente simbolica, appartiene ad registro del sacro e del mitico, evoca il culto e la cerimonia. In questo senso, la sua funzione è quella di trasmettere ai posteri dei valori che devono restare, il suo intento è costruire senso e rafforzare un credere, sia esso religioso o profano. Ma la Pedrera può essere considerata anche, nella sua versione odierna di casa-museo, un monumento-traccia, cioè un documento senza motivazione etica o estetica, la cui funzione è soprattutto pratica, piuttosto che

simbolica. In quanto casa, e in quanto museo, essa è un edificio che si mescola al quotidiano e che non suscita tanto rispetto, quanto piuttosto emozione. La Pedrera in questo senso può essere infatti considerata testimone e traccia di un'epoca e di quella particolare concezione dell'abitare che fu sviluppata negli anni del Modernismo catalano.

In relazione a questa complessa valenza monumentale che caratterizza la Pedrera, si potrebbero allora considerare alcuni utilizzi e discorsivizzazioni odierne dell'edificio come operazioni "improprie", che non ne rispettano il valore e i significati più profondi. Tuttavia, se come sostiene Debray (*ibidem*), un monumento senza cerimonia rischia di morire e di perdere la propria valenza simbolica, divenendo mera abitudine visiva, possiamo capire come lo scopo dei discorsi e delle iniziative che oggi ruotano intorno alla Pedrera sia proprio quello di contrastare questa tendenza. Sia la trasformazione in museo, che le attività di comunicazione svolte dalla Fundació Caixa de Catalunya, per quanto dimentiche delle sue valenze sacre, hanno infatti il potere di mantenere vivo l'edificio e di non renderlo solamente un'opera d'arte a fruizione turistica o semplicemente una casa come tante altre.

7. Considerazioni conclusive

La Pedrera si è rivelata in questo studio un esempio di come un medesimo spazio possa essere utilizzato e interpretato in maniera differente. In ogni sua versione – casa, monumento, museo, garage spaziale – essa si è resa man mano veicolo di significati diversi, ha messo in gioco valori e strategie testuali differenti, ogni volta indirizzate a - e costruite da - altrettanti destinatari ideali costruiti *ad hoc*. Il monumento chiede infatti al credente e al catalano di riconoscere una sacralità e di identificarsi rispettivamente con una fede religiosa o con una fede nazionale; il museo esibisce invece al visitatore l'artisticità dell'edificio e le competenze costruttive che vi stanno dietro; il centro culturale contribuisce invece alla creazione e alla gestione di significati e utilizzi ulteriori di questo spazio.

Tanta ricchezza e varietà di interpretazione potrebbe forse creare un panorama discorsivo poco chiaro se non contraddittorio. Tuttavia, queste diverse testualità non devono essere considerate come realtà isolate: i significati si sovrappongono e rimandano l'un l'altro costruendo un condensato di non facile decifrazione. Chi si imbatte in questo edificio spesso è già a conoscenza di interpretazioni e definizioni che altri hanno attribuito ad esso, così che tali interpretazioni vengono ad influenzare la ricezione e l'utilizzo di questo spazio. Anche elementi paratestuali, quali cartoline, cataloghi, *souvenir* ed eventi, costituiscono spesso un primo

canale di contatto tra l'edificio e il suo visitatore, contribuendo a influenzare la successiva lettura e fruizione diretta del testo.

Se da un lato questa molteplicità di discorsi e di strumenti mantengono vivo e costantemente rilanciano l'edificio, dall'altro questa intricata rete di significazione apre la possibilità per ulteriori interpretazioni e utilizzi del testo. La realtà simbolica della Pedrera ed il suo percorso evolutivo non sono sicuramente giunti al termine. La fondazione Caixa de Catalunya potrà infatti cambiare in futuro alcune destinazioni d'uso dei propri spazi, potrà modificare le proprie strategie di comunicazione e trasformare nuovamente l'immagine dell'edificio, sia in relazione alle esigenze celebrative e promozionali, sia in relazione a possibili mutamenti del più ampio contesto discorsivo in cui questo edificio si inserisce. Tutto dipenderà ovviamente dalla creazione di nuovi discorsi, come dalla capacità di ulteriori utilizzi pratici e simbolici dell'edificio. Potranno essere anche nuove sovversioni di tipo caricaturale ad avere il compito di vivificare e ridefinire vecchie e nuove valenze dell'edificio. Infiniti possono essere i discorsi costruiti sulla Pedrera, sia quelli autorizzati dai suoi "gestori", sia quelli sviluppati da turisti, cittadini o avversari politici, ma il destino simbolico dell'edificio, in quanto risultante di questo complesso intreccio di significati, non potrà che essere, ovviamente, imprevedibile.

Riferimenti bibliografici

Autori Vari

1998 *La Pedrera*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcellona.

1999 *Espace & Représentation*, Les éditions de la Villette, Parigi.

Bassegoda Nonell, J.

1987 *La Pedrera de Gaudí*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcellona.

Cannistraci, P.

1996 *Semiotica dell'architettura*, Gangemi, Roma.

Carandell, J.M.

2002 *La Pedrera. Un'opera d'Arte totale*, Triangle Postals, Barcellona.

Cavicchioli, S.

1996 "La spazialità: valori, strutture, testi" in *Versus*, n. 73-74.

Debray, R.

2000 "Trace, forme ou message?" in *La confusion des monuments*, n. 7.

Eco, U.

1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.

Greimas, A.J.

1988 *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo.

1991 *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico Editore, Torino.

Greimas, A.J. e Courtés, J.

1986 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze.

Hammad, M.

1987 "Tre sistemi sono necessari..." in *Carte semiotiche*, n. 4-5.

Marsciani, F. e Zinna, A.

1991 *Elementi di semiotica generativa*, Esculapio, Bologna.

Marrone, G.

2001 *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.

Puig-Boada, I. (ed.)

1995 *Antoni Gaudì. Idee per l'architettura*, Jaca Book, Milano.

Toporov, V. N.

1983 "Per una semiotica dello spazio" in *Intersezioni*, n. 3.

Vercelloni, V.

1992 *Comunicare con l'architettura*, Franco Angeli, Milano.

Zerbst, B.

1991 *Antoni Gaudì*, Taschen, Colonia.