

José Enrique Ruiz Domènec

Modernismo e Medioevo: il significato dell'evasione

[A stampa in *Medioevo reale, medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, a cura di D. Lupo Jalla - P. Denicolai - E. Pagnucco - G. Rovino, Torino 2002, pp. 37-48 © dell'autore - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali"]

Quando iniziai a studiare il medioevo, nel 1969, spesso mi chiedevo quali fossero i motivi che avevano reso possibile l'arte modernista catalana. Le interpretazioni sulla Sagrada Familia o la Casa Batlló di Barcellona, abbondanti e contraddittorie, non erano la lettura migliore per stimolare un medievalista alle prime armi. I motivi addotti fino ad allora per spiegare la nascita di questa esuberante architettura erano in generale di contenuto simbolico o sociologico, o una fusione di entrambi. Ciò che il modernismo catalano mostrava (si diceva in quegli anni) era la presa di coscienza di un popolo di fronte al suo passato. Il territorio della storia era stato sostituito dall'universo della creazione artistica e letteraria.

L'interesse della borghesia catalana alla fine dell'Ottocento si incentrò sulle forme voluttuose (appesantite da vegetazioni esuberanti e animali fantastici) presenti in molti edifici di Barcellona, Sitges, Reus o La Garriga¹. Pochi nutrivano dubbi sulla bellezza di quelle opere d'arte terrificanti e commestibili, come le definì Salvador Dalí²; né sull'effetto che avevano sull'inconscio collettivo di una società confusa.

Oggi il turismo di massa si affolla, curioso ed entusiasta, dinanzi all'architettura modernista, dimostrando con ciò che la vera realtà del nostro tempo è l'alleanza tra la necessità informativa e il consumo di massa, l'una alimentando la ragione d'essere dell'altro. Non mi addentrerò nella discussione sui motivi di questa ferrea alleanza che ha suscitato vari dibattiti da parte della critica attuale, mi limiterò solo alla domanda sui rapporti tra il recupero modernista del Medioevo e lo sviluppo dell'evasione come principio culturale.

Si parla molto, e da tempo, del significato dell'evasione: soprattutto da parte di Yi-Fu Tuan³. Si è visto in essa una forma culturale radicalmente nuova, che colpisce soprattutto i costumi sociali i quali, a partire dal loro trionfo, non somigliano a nulla di ciò che già esisteva. L'evasione seppellisce il conflitto di classe, i vecchi modelli politici e i sogni rivoluzionari a favore di un mondo fondato sulla leggerezza dell'esistenza umana. Questa convinzione si sta propagando come un principio liberatore dal peso della storia, perciò la sua ragione d'essere non è soltanto politica o morale, ma anche ontologica. Questo significa che l'evasione modella il mondo in modo tale che nient'altro possa esistere al margine di essa. L'io viene inteso così, e lo dirò con parole di Erving Goffman, come "un processo articolato in differenti livelli della realtà", capace di trasformare gli interrogativi sulla vita in un gioco multiforme⁴.

È da circa un secolo e mezzo che la cultura europea ha iniziato a porsi domande sulla natura di questo gioco. Fu un avvenimento importante, data la trascendenza degli argomenti esaminati. Nell'esatto momento in cui Ludwig Feuerbach precisa il concetto di distrazione (*Geistesabwesenheit*), un'idea incomincia a diffondersi nella cultura europea: "la stravaganza dell'idealismo come forma di vita tesa tra il rischio del disprezzo per la realtà e la comicità del suo distacco dalle preoccupazioni sociali"⁵. Il recupero del passato nei romanzi di Walter Scott, nelle poesie di Alfred Lord Tennyson o nei saggi di John Ruskin non fu solo una postura estetica, ma fu soprattutto un'interpretazione della storia che, tra tante cose, trasformò l'idea che l'europeo aveva del Medioevo⁶.

¹ A. CIRICI-PELLICER, *El arte modernista catalán*, 1951; O. BOHIGAS, *Arquitectura modernista*, 1968.

² S. DALÍ, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style*, in "Minotaure", 1933, pp. 69-76.

³ YI-FU TUAN, *Escapism*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1998.

⁴ E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edimburgh, University of Edinburgh, 1956.

⁵ H. BLUMENBERG, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt, 1987 (ed. it. *Il riso della donna di Tracia: una preistoria della teoria*, trad. di B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988, p. 125).

⁶ J.E. RUIZ-DOMÈNEC, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori, 1993.

Lo sviluppo della coscienza rivoluzionaria tra il 1815 e il 1830 portò con sé l'opinione che il futuro obbligasse alla negazione del passato. Quanto più si dibatteva sulla crisi dell'Antico Regime, tanto più sembrava evidente che la rivoluzione avesse finito con il sovvertire la tradizione, dando luogo a ciò che Alexis de Tocqueville chiamava, con un'espressione che avrebbe raggiunto in futuro una grande risonanza, lo spirito democratico. Questo modo di pensare cambiò radicalmente nel momento in cui, nell'autunno del 1849, John Ruskin proclamò, nel suo celebre libro *The Stones of Venice*⁷, la superiorità dell'arte gotica sull'arte *pestilent* del Rinascimento.

La ricerca dello spirito che aveva ispirato la costruzione del meraviglioso Palazzo Ducale costituì, a partire da allora, il principale obiettivo dell'intellettualità europea. Senza dubbio la valutazione positiva del Medioevo era stata un'ambizione estetica del Romanticismo, già presentita da Novalis, Forster, Goethe e Schlegel⁸, sebbene fosse giunta al pubblico solo grazie all'arte persuasiva di Dante Gabriele Rossetti e Edward Burne-Jones. Il movimento a favore della cultura medievale avviato dalle brillanti personalità della cultura vittoriana, conosciuto con il nome di *Gothic Revival*⁹, si appoggiava al lavoro dei grandi architetti August Reichensperger in Germania e Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in Francia.

Reichensperger intuì la ragione d'essere dell'arte gotica tedesca quando, nel suo progetto di restauro dei monumenti medievali, decise di portare a termine la cattedrale di Colonia. Il campo d'azione di Viollet-le-Duc si situò al lato opposto, sebbene complementare, ricreando le intenzioni non scritte dei maestri muratori del gotico nel processo di restauro della città di Carcassonne. Il riferimento di entrambi al lavoro di Charles Barry e A.W.N. Pugin (gli architetti del Parlamento di Londra) inserì il *Gothic Revival* all'interno di una delle grandi esplorazioni della creazione umana: l'indagine sul ruolo che il passato svolge nella vita moderna¹⁰.

Sfruttò il neogotico tutte le possibilità, tutte le conoscenze e tutte le forme del Medioevo? In realtà no. C'era qualche possibilità in più. Ad esempio, rendere il passato medievale il referente assoluto della tradizione occultista, limitando in tal modo l'imperativo evolucionista dell'ideale del progresso. La ricerca esoterica del Medioevo fu l'invito a un lungo viaggio iniziatico attraverso il paesaggio e la memoria di un'epoca storica sempre più intensamente vissuta o, al contrario, fu semplicemente l'evasione delle élite intellettuali in un momento di crisi della coscienza europea?

Verso il 1876, Eduard Schuré pensò che il passato medievale potesse servire come punto di partenza per un profondo rinnovamento del dramma musicale che avrebbe dovuto accompagnare lo sviluppo di ciò che in Inghilterra si iniziò a chiamare *Modern Style*¹¹. Molti intellettuali di Londra e Parigi rimasero affascinati dalle notizie arrivate da Bayreuth, dove aveva avuto luogo la prima del *Parsifal* (1882), nonostante le musiche venissero considerate scandalosamente nuove. Richard Wagner, sempre più pungente e sarcastico, rimase estraneo a questi rumori, d'altronde assai diffusi nel mondo dei direttori d'orchestra, dei cantanti e dei coreografi, e si preoccupò solo di trovare il linguaggio musicale adeguato al nuovo spirito del tempo. Era convinto di aver realizzato un'opera d'arte totale, superiore in tutto al *Tristan* e al *Tannhäuser*.

Nel *Parsifal*, Wagner ricreò il grande mito del Medioevo, il mito del Graal, sebbene per questo dovesse prendere le distanze dai testi scritti nei secoli XII e XIII, sia da quelli di Chrétien de Troyes che da quelli di Wolfram von Eschenbach e dei loro relativi continuatori¹². La rappresentazione del Graal proposta in quest'opera è intenzionalmente mistica ed esoterica e al suo interno, con l'inevitabile sequenza dei cavalieri del Graal alla ricerca di un mezzo per guarire il re ferito dalla

⁷ J. RUSKIN, *The Works*, London, E.T. Cook & Alexander Wedderburn, 1903-1912, vol. IX.

⁸ F. VON SCHLEGEL, *Grundzüge der gothischen Baukunst: auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einer Teil von Frankreich in der Jahren 1804 und 1805*, in "Poetische Taschenbuch auf den Jahr 1806", Berlin, 1806.

⁹ K. CLARK, *The Gothic Revival. An Essay on the History of Taste*, New York, Harper, 1962.

¹⁰ M.J. LEWIS, *The Politics of the German Gothic Revival: August Reichensperger*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993.

¹¹ E. SCHURÉ, *Le Dramme musicale*, Paris, Perrin, 1886 (1876).

¹² J.E. RUIZ-DOMÈNEC, *Interpretazione del Graal*, Genova, 2000.

sua mortale agonia, Wagner fissa l'universo sonoro della società europea di quegli anni. Niente poteva cambiare il suo atteggiamento, né i richiami alla retta via di Friederich Nietzsche, ardente difensore, in quegli anni, della musica di Bizet (in particolare *Carmen*, nella quale vedeva il maestrale del rinnovamento), né le cadenze eccessivamente educate di Brahms, le cui sinfonie erano fischiate a Vienna dagli esaltati sostenitori del *Parsifal*.

L'anima romantica si destò dal suo recinto letterario¹³. Ora erano le masse ad appassionarsi con l'ardore che agli inizi del secolo era stato patrimonio di pochi privilegiati, come Lord Byron, Victor Hugo, Hölderlin, o Schubert. Era una situazione nuova, inquietante a giudizio di Jacob Burckhardt che, nel 1884, segnalava i pericoli di queste idee¹⁴. A Wagner non importava un bel niente di quelle critiche; non mostrava nemmeno eccessivo interesse per i sarcasmi provenienti dagli Stati Uniti dove ci si burlava della dimensione esoterica del passato medievale, come in Mark Twain nel suo divertente romanzo *Uno yankee del Connecticut alla corte di re Artù* (1889). Tranne le eccitanti ore dedicate a comporre il suo imponente dramma "mistico e medievale", il resto del tempo lo passava motivando ai suoi vecchi amici quella decisione vitale.

Il tema dell'opera è un viaggio allegorico simile a molti altri prodotti dalla letteratura romantica del diciannovesimo secolo. Joseph Gorres, uno scrittore tedesco dall'immaginazione feconda degli inizi del secolo XIX, aveva seguito tra le altre cose le tracce del mito di Lohengrin; la sua ombra si percepisce in alcuni temi importanti (ad esempio nell'etimologia di Parsifal, *fal parsi* cioè puro folle, falsamente derivata dall'arabo)¹⁵, e nella convinzione di Wagner di realizzare un'opera d'iniziazione alla tradizione occulta. Dove concepì questa stridente serie di luoghi comuni e di volgarità? Ci parla di un individuo che esce dalla casa materna per istruirsi e che si imbatte in un gruppo di cavalieri, i cui consigli gli permettono di vedere il mondo in modo diverso. Ogni cosa segue il suo corso finché un giorno il pellegrino rimane ammutolito di fronte a un calice che vede innanzi ai propri occhi; da allora sente il bisogno di capire il significato di quel mondo in cui "lo spazio e il tempo si confondono", come gli dice Gurnemanz in alcune occasioni. I cavalieri del Graal mostrano la propria fermezza davanti a un impulso mistico che li conduce al mondo superiore, abitato da asceti liberi dal peccato della lussuria. A Wagner le interpretazioni del mito del Graal scritte nei secoli XII e XIII sembrano troppo ambigue se confrontate con le sue e troppo intrise dello spirito europeo senza che nessuno se ne rendesse conto, mescolate con la bellezza di un dramma musicale eccessivamente complesso per essere compreso in una sola volta.

Un atteggiamento simile lo osservo in Arnold Schönberg quando compone i *Gurre-Lieder* (1890), composizioni in cui l'exasperazione del cromatismo musicale, conosciuta come atonalità, dà vita all'afflizione di un re danese alla ricerca del suo amore perduto. Jens Peter Jacobsen (1847-1885), che scrisse questa leggenda nel 1868, nell'epoca in cui insieme ai suoi amici Henrick Ibsen, Hermann Bang, August Strindberg e Knut Hamsun appoggiava il movimento a favore del naturalismo e traduceva in danese l'opera di Charles Darwin, era consapevole del fatto che la leggenda del re Waldemar I il Grande (1157-1182), cantata nelle ballate popolari del Medioevo, era più affascinante dell'elaborazione del secolo XVI, che aveva trasferito la leggenda di quest'amore perduto sulla figura di Waldemar IV (1340-1375).

Tutto ciò che avviene nel *Parsifal* (come in un certo senso anche nei *Gurre-Lieder*) è un uso creativo del passato medievale, alla ricerca di un sostegno all'estetica modernista. Le azioni dei personaggi centrali rispondono a un ordine segreto, sotterraneo, sul quale si fonda l'esistenza di Parsifal o di Waldemar, di Kundry o di Tove. Il dramma musicale del modernismo non è in grado di affrontare la realtà come qualcosa di concreto. Il mondo si è trasformato, come la notte stessa, in numerosi simboli, ed è ai simboli cui bisogna riferirsi quando si cercano spiegazioni alle azioni umane.

¹³ M. PRAZ, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1951; I. BERLIN, *The Roots of Romanticism: the A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1965: the National Gallery of Art, Washington, DC*, London, Chatto & Windus, 1999.

¹⁴ J. BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über Geschichtliches Studium. Historische Fragmente aus dem Nachlass*, in *Gesammelte Werke*, Basel, Schwabe & Co., 1978, vol. IV.

¹⁵ C. LÉVI-STRAUSS, *De Chrétien de Troyes à Richard Wagner*, in *Parsifal, Programmhefte der Bayreuther Festspiele*, 1975, ora in *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, pp. 301-318.

Alfred R. Orage e il suo circolo *New Age* insistevano sul fatto che i simboli rappresentino la base di ogni conoscenza¹⁶. È sufficiente esaminare i trascorsi di una persona per vedere fino a che punto le azioni quotidiane rimandino a simboli tradizionali: questa ricerca di un referente occultato alla vista, ma intensamente vivo nelle impressioni interiori, mi ricorda molto sia la posizione adottata dal giovane Herbert Read e la prima generazione surrealista, sia l'idea dell'inconscio collettivo proposta da Carl-Gustav Jung e il circolo Eranos.

La scienza dei simboli domina allo stesso modo la vita artistica del *Modern Style*¹⁷: il culmine di un processo di ricerca dell'albero del bosco ancestrale, l'albero che fiorisce, l'albero del paradiso, riuscì in questi anni a costruire un universo estetico per una società così avida da legittimare le proprie azioni nel passato perché incapace di comprendere il senso del tempo storico. Perciò, nella coscienza europea intorno al 1900, i simboli occupano il luogo che prima apparteneva ai canoni classici. Un'idea che Aby Warburg stabilì come principio per le sue indagini sui misteri pagani nell'arte del Rinascimento.

A proposito dei simboli presenti nel dramma musicale modernista (e questo vale sia per il *Parsifal* che per i *Gurre-Lieder*), Schuré rifiutava l'estetica corrente degli anni Settanta opponendole il cromatismo, da lui considerato la soluzione definitiva per la musica. Mi sembra che, effettivamente, quest'idea sia il nucleo dell'atteggiamento modernista verso l'arte. Fu George Bernard Shaw, ammiratore della *Séraphita* di Balzac, colui che, nel suo pamphlet *Sanity of Art* del 1895 (riedito poi nel 1908 da Orage e da Jackson), creò una lettura simbolica del *Modern Style* nel senso rigoroso del termine¹⁸. Questo pamphlet, d'altro canto, è famoso perché costituisce una risposta al "decadentismo" proposto da Max Nordau, cui presto si unirono poeti come Rimbaud, Verlaine o Louys¹⁹. Oggi è a malapena leggibile, ma in esso possiamo apprendere molto circa l'incidenza del dramma musicale sul resto della produzione artistica. Esattamente per questo motivo non sembrava insolito formulare la seguente domanda: è possibile uno spazio architettonico adeguato ai drammi musicali creati dal modernismo?

L'architetto barcellonese Lluís Domènech i Muntaner (1850-1924), che aveva dimostrato il suo talento in diverse opere, come il padiglione dell'Esposizione Universale del 1888 (oggi Museo di Storia Naturale di Barcellona), affrontò questo problema quando accettò l'incarico di costruire un palazzo della musica. Domènech pensò che la forma convenzionale di un teatro dominato da lampadari, cornici dorate, velluti rossi e specchi (ad esempio la Scala di Milano o il Liceu di Barcellona) limitava gli obiettivi di iniziazione simbolica promossi dal cromatismo wagneriano, in cui le note cromatiche raggiungono la stessa efficienza delle note diatoniche, incluso delle gradazioni tonali. Capì, allo stesso modo, che la luce e le vetrate (ancora una volta il recupero di ciò che allora si chiamava lo spirito gotico) erano l'unico modo di integrare il mondo simbolico di *Parsifal* o dei *Gurre-Lieder*. Così dunque, nell'ottica di Domènech, un palazzo della musica avrebbe dovuto mobilitare tutte le forme simboliche e permettere, così, di illuminare il fondo occulto, sotterraneo, iniziatico, del cromatismo musicale del vecchio Wagner e del giovane Schönberg.

Queste idee le mise in pratica in modo memorabile al momento della costruzione del *Palau de la Musica* di Barcellona, le cui vetrate recentemente recuperate per far filtrare la luce esterna servono da contrappunto al culto iniziatico che comincia nello stesso momento in cui il direttore introduce i primi accordi d'apertura del *Parsifal*. Questa scommessa sulla "cristallomania" non è estranea all'idea secondo cui il Graal fosse una pietra, né alla tesi di Wilhelm Worringer, il grande teorico di quegli anni, secondo cui la massima espressione e la massima empatia (*Enföhlung*) risiedevano nei vetri²⁰.

¹⁶ P. SELVER, *Orage and the New Age Circle*, London, Allen & Unwin, 1959.

¹⁷ R. ALLEAU, *La Science des symboles*, Paris, Payot, 1977.

¹⁸ G.B. SHAW, *The Sanity of Art: An Exposure of the Current Nonsense about Artist being Degenerate*, London, New Age Press, 1908.

¹⁹ MAX NORDAU, *Degeneration*, London, Heinemann, 1913 (1895).

²⁰ W. WORRINGER, *Formprobleme der Gotik*, Munich, Piper, 1911.

Mentre Domènech ultimava il *Palau de la Musica* di Barcellona, un altro architetto di quegli anni, Antoni Gaudí (1852-1926), il più cattolico di tutti i modernisti catalani, concentrava i suoi sforzi sull'elaborazione di un tempio espiatorio dedicato alla Sacra Famiglia. Questo compito, come sono soliti dire i suoi critici, è allo stesso tempo un modo di esercitare la passione modernista per l'esoterismo e di cercare una connessione con il passato medievale²¹. L'"ultima cattedrale", si è detto in certe occasioni: un'affermazione corretta se con essa si vuol dire che Gaudí cercò di modellare la pietra secondo lo spirito del tempo, quello che Wilhelm Worringer difendeva e che tra le altre cose condusse a una elaborazione mistica del gotico.

Sotto l'apparenza di continuità con gli ideali del *Gothic revival*, l'architettura modernista catalana è fondamentalmente una risposta al dramma musicale di quegli anni. La passione per Wagner della società barcellonese legittimò i tentativi di interpretazione dell'architettura in chiave musicale²². Il palazzo Güell è l'esempio più famoso di questa trasposizione in pietra del dramma musicale; ciò è dovuto al fatto che un contemporaneo illustre di Wagner e di Gaudí, il dottor Letamendi, aveva precisato, nel 1884, il nesso tra la Musica del Futuro, la wagneriana, e il futuro della sua patria, la Catalogna. A partire da quel momento, palazzo Güell si convertì in un riflesso della fortezza di Montsalvat, luogo sacro del Graal ma anche luogo sacro della patria catalana²³. Questo atteggiamento fu confermato alcuni anni dopo, quando Gaudí affrontò la sfida di costruire case per l'ascendente borghesia di Barcellona. La tre importanti case del Ensanche: le case Calvet, Batlló e Milà.

Non entrerò nei dettagli costruttivi, abbondantemente analizzati dagli esperti di questa architettura, semplicemente farò notare lo sforzo, l'elaborazione ermetica, l'affanno di scoprire cosa ci fosse dietro il dramma musicale wagneriano e la sua impressionante capacità seduttrice tra la buona società del tempo. Gaudí dovette sforzarsi per stabilire una comunicazione tra l'esotismo delle lontane culture (allora ancor più lontane di oggi) e l'eccentrica necessità di recuperare un Medioevo immaginario. Così, nella casa Batlló, costruita tra il 1905 e il 1907, un drago scivola dal tetto alla strada mostrando con ciò la difficile sintesi tra l'ermetismo e la tradizione nazionale catalana, dato che questo drago è un omaggio a San Giorgio, il patrono della Catalogna²⁴. Lo stesso obiettivo, ma se possibile con maggiore intensità, si può osservare nella casa Milà, costruita tra il 1906 e il 1910 per il fabbricante di tessuti Pete Milà i Camps, dove la montagna sacra (la Pedrera), rappresenta il punto di unione tra passato e futuro, tra la città medievale e la città "moderna".

Erano tempi felici: il dramma aveva luogo nelle opere, era letterario. Ma anche il modernismo aveva un'agenda occulta: era l'agitazione sociale che andava prendendo forma nelle città; a Barcellona, ovviamente, a partire dal 1909 con la "Settimana tragica", a Vienna o Berlino, a Londra o Dublino. Non era più epoca di illusioni "petrose": per questo lo spirito del dramma wagneriano e schönbergiano si rifugiò nel suo spazio originale ritornando all'occulto. La letteratura, da questo momento in poi, avrebbe affrontato discretamente il bel tesoro della tradizione ermetica, così lontana dal rumore delle masse e il cui succo, troppo abbondante, si rivelava nella poesia del medioevo.

Nel 1888, mentre visitava Bayreuth in compagnia del mistico wagneriano William Ritter, Joséphin Péladan ebbe un'"illuminazione" che gli permise di collegare il mistero del Graal presente nel *Parsifal* con la cultura cabalistica dei cavalieri Rosacroce e rese possibile, sulle sue tracce, che Stanislaus di Guai ta e Gerard Encause, conosciuto come Papus, cercassero nella poesia medievale le chiavi dei misteri²⁵. La traduzione francese di *House of Life* di Dante Gabriele Rossetti permise a Péladan di presentare la sua tesi su Dante e i *Fidèle d'amour*, che lo portò subito ad affrontare la sua grande sfida, *Le Secret des troubadours*, opera pubblicata nel 1905, in cui la poesia dei trovatori

²¹ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926)*, Milano, Electa, 1992.

²² A. JANÉS I NADAL, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, 1983.

²³ J. DE LETAMENDI, *Obras Completas*, Madrid, 1907, vol. IV: "La musica del futuro e il futuro della musica".

²⁴ A. MARTORELL, *Un monument a San Jordi*, in "Cavall Fort", 65, 1965.

²⁵ L. SURETTE, *The Birth of Modernism*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's, 1993.

è analizzata alla luce dei misteri di Eleusi²⁶. Quest'idea che più avanti userà Ezra Pound nei suoi *Canti* significava il trasferimento delle preoccupazioni degli architetti modernisti dalla pietra alla poesia, nella convinzione che la parola potesse sostituire l'immagine lì dove non esistono limiti, secondo la definizione data da Hugo von Hofmannsthal nella sua *Lettera di Lord Chandos*.

L'incapacità di rendere visibile l'inquietudine dell'uomo per la tradizione occulta comporta che verso il 1910, proprio nel momento in cui Gaudí terminava la sua montagna sacra al servizio della famiglia Milà, all'incrocio tra Paseo de Gracia e Provenza, l'arte si apra all'astrazione non figurativa e la poesia si interessi al potere curativo delle lingue primitive, delle *Ursprachen*, ricche di immagini e suoni e che costituiscono l'espressione trasparente delle cose mute (*stumme Dinge*). È il trionfo del colore che Hofmannsthal riscontra in Van Gogh. Dice il poeta: "C'è un azzurro incredibile, intenso, che ritorna sempre, un verde come smeraldo fuso, un giallo che sfuma nell'arancione"²⁷. Parole che ricordano da lontano le speculazioni di Henry Corbin, membro insigne del circolo Eranos, sul sofismo iraniano e la *visio smaragdina* del poeta persiano Sohrawardî, chiamato shaykh al-Ischrâq²⁸.

Colori e parole in cerca solo della propria sonorità, atonalità musicale, serie dodecafonica, astrazione, linee che articolano il piano: questa è la dimensione spirituale dell'arte di cui parlava Wassily Kandinsky. Il rifiuto della realtà è allo stesso tempo rifiuto del mondo visibile. L'eredità del modernismo e l'ultima eco di recupero della tradizione occulta del Medioevo sono un violento attacco alla situazione sociale dell'individuo al cospetto dell'universo. Questa l'origine dell'arte del ventesimo secolo: una brillante divagazione gnostica che in realtà non è più di una squisita evasione delle élite intellettuali dinanzi a una storia che non comprendono.

Abstract

Modernism and the middle ages: the significance of evasion

José Enríque Ruiz Domènec

There are many and contradictory interpretations of modernist Catalan art: the presentation looks only at the relationship between the modernist revival of the middle ages and the development of evasion as a cultural principle.

A positive evaluation of the middle ages had already been expressed by Romanticism, but it was the cultural movement known as the *Gothic Revival* - which rested on the work of architects like Reichensperger in Germany and Viollet-le-Duc in France - that, following Ruskin, fought for the superiority of Gothic art over that of the Renaissance.

The symbolic potential of the medieval past was only exploited in full, however, by its interpretation in an occultist and esoteric vein. Richard Wagner was maestro of this operation with *Parsifal* (1882), an allegorical and mystical interpretation, very distant from its medieval antecedents, of the myth of the Holy Grail. In *Parsifal*, as in Schönberg's *Gurre-Lieder* (1890), creative use is made of the medieval past, in the search for support for modernist aesthetics, according to which reality is made up of symbols, and the science of symbols is the foundation of all knowledge.

The architect from Barcelona Domènec i Muntaner studied the problem of building an architectural space adequate for modernist musical works, when he designed the *Palau de la Musica* in Barcelona. He chose light and windows as the only way to promote the goals of symbolic initiation promoted by Wagner's chromatism. In the same way, when building the Calvet, Batlló and Milà houses, Gaudí revived an imaginary middle ages that responded to Barcelona society's passion for Wagner. Beneath the apparent continuity with the ideals of the *Gothic revival*, Catalan modernist architecture is the response to the musical drama of those years. On the contrary, modernist aesthetics was nothing other than the evasion of an intellectual élite at a time of crisis in European consciousness faced with a history that it was unable to comprehend.

²⁶ J. PÉLADAN, *Le Secret des troubadours: de Parsifal a Don Quichotte*, Paris, E. Sansot, 1906.

²⁷ H. VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli, 1996.

²⁸ H. CORBIN, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1971.