

LE PIETRE TRASPORTATE

LE PIETRE TRASPORTATE

Maria Grazia Eccheli Francesca Alix Nicoli Michelangelo Pivetta Bo Allison
Eleonora Cecconi Alessandro Cossu Caterina Lisini Alberto Pireddu

Le pietre sono parole.

Maria Grazia Eccheli

Sulle bianche cave di marmo brilla una luna rock.

Francesca Alix Nicoli

Lungo i solchi dell'artificio.

Eleonora Cecconi

Una buona domanda vale più della migliore delle risposte.

Alessandro Cossu

Tra pietra e luce, l'infinito.

Alberto Pireddu

***Pietas* michelangiolesca.**

Il Memoriale sulle Alpi Apuane di Giovanni Michelucci.

Caterina Lisini

1497. La sostanza dell'arte.

Michelangelo Pivetta

Paradigma.

Bo Allison

Modelli di architetture

Riferimenti iconografici e crediti

Gli scritti di questo libro parlano della montagna e della sua pietra *trà dita* per l'architettura e per l'arte, di metamorfosi informi ideate e modellate dall'uomo; di massi che trasmigrano in mare e approdano in altri lidi... Parlano di una terra, Carrara, sospesa tra le nude pareti delle Alpi Apuane e l'azzurro del mare; di bianche cattedrali che luce e ombra rendono magiche; geologiche architetture in solitudine tra terra e cielo.

...Ebbe tra bianchi marmi la spelonca – Per sua dimora: onde guardar le stelle – E il mar non gli era veduta tronca... scrive Dante di quel paesaggio che Michelangelo avrebbe voluto trasformare in statue colossali per essere viste a distanza dai naviganti.

Raccontano di topografie, segnate dai romani, dai solchi di lizzature, di parati, di tracciati ferroviari che cercano la inclinazione più giusta per arrivare al mare. Artifici colorati dai frammenti di puri cristalli di quarzo e di calce carbonata, che erano dentro le cime del Monte Sagro. E bianco è il Carrione e i suoi torrenti, che corrono al mar Tirreno.

Alcune immagini che accompagnano gli scritti sono *exempla* che testimoniano la bellezza e il senso del marmo, delle pietre scavate, approdate e *trasfigurate*. Altre immagini sono la testimonianza del lavoro degli studenti della Scuola di Architettura di Firenze. Di una ricerca quasi archeologica dove i segni e le tracce antiche, l'orografia e la topografia, le geometrie dei massi estratti, la pietra e l'acqua sono divenuti i principi compositivi.

Principi che, declinati su un particolare brano di territorio, disvelano un mondo di forme che possono diventare uniche.

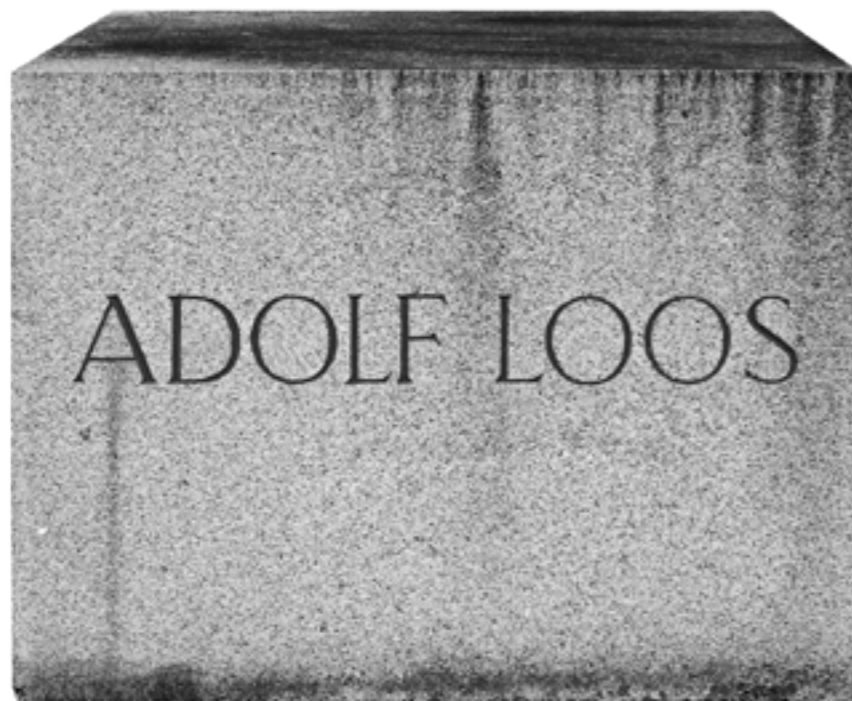
Il luogo è San Martino, tra l'antica città e la prima periferia di Carrara, sospeso tra montagna cielo e mare. La destinazione a laboratori d'arte e piccole case per artisti.

LE PIETRE SONO PAROLE

Maria Grazia Eccheli

Adolf Loos, lo scellerato architetto viennese che - già autore, in pieno *Jugendstil*, dello scandaloso “*Ornamento e delitto*”: “*in realtà un elogio, più che una condanna, della decorazione... quel grido di dolore per ciò che è andato perduto e non è più lecito ri-fare*” – diceva Aldo Rossi – presenta, al concorso della nuova sede de “The Chicago Tribune” (1922), il progetto di una spropositata colonna dorica: perché, scrive Loos, “*ho scelto il modello della colonna. Il motivo della colonna isolata e imponente ha radici nella tradizione: la colonna di Traiano è servita da modello alla colonna di Napoleone a Place Vendôme*”. Una colonna abitata, costruita in granito nero *polito* così che “*...le lisce e levigate superfici del cubo [di basamento] e le scanalature della colonna sconvolgeranno lo spettatore. Sarà una sorpresa, una grossa sensazione per il tempo moderno pur così indifferente*”: una immagine che nessuno avrebbe potuto dimenticare.

Loos - coerentemente con l'idea/norma che i suoi edifici “*avrebbero potuto essere costruiti dagli “antichi romani”*” - usava (soprattutto per i suoi splendidi ed irripetibili progetti di abitazione) marmi che concorressero certo ad impreziosire, ma al contempo a sottolineare, con assenze, l'impossibilità stessa dell'ornamento. Così il verde cipollino, incastonato sulla facciata dell'edificio sulla *Michaelerplatz*, innanzi alla *Hofburg* viennese, è in realtà un frammento di mondo classico le cui colonne monolitiche s'innalzano...a reggere il niente, al pari di quelle delle terme romane che tanto scandalizzavano Viollet-le-Duc. Ancora: il cipollino di Syon, dentro il bianco cubo di casa Müller a Praga, forma nervose venature verticali che s'arrestano laddove gli antichi avrebbero incastonato una



cornice, a reggere un architrave in intonaco bianco. Sempre il marmo è in Loos un ornamento naturale che risolve costruttivamente... problemi innanzitutto morali.

A New York il Seagram (1955) di Mies van der Rohe è uno scheletro che - racchiuso da telai in bronzo e da pareti di vetro color ambra - si erge su un enorme podio in travertino che allontana il grattacielo dalla 52nd Street (il famoso "passo indietro" che ha reinventato il rapporto morfologico tra grattacieli e città). Il piano terra è una continuazione della piazza che, superando il recinto di vetro, viene abitata da enormi volumi, parallelepipedi rivestiti di travertino: le forme che con un gioco di riflessi, nel sovrapporre l'esterno all'interno, viene ripetendo all'infinito... (è in marmo di Carrara la fontana/vasca del Ristorante *Four Seasons*, posta al centro diviene l'elemento che distribuisce i tavoli).

Sempre il genio di *less is more* usa i marmi in funzione tematica e costruttiva e con interpretazioni sempre nuove e sorprendenti: pietre scure che, sprofondando nell'acqua, ne ampliano la capacità riflettente, così che le statue che vi sorgono ad ideali abitanti della casa si raddoppiano, assieme ai muri, assieme agli esili pilastri, assieme al corso dei cieli...; pareti di marmo che, a prima vista quali mere "distribuzioni" di spazi, si rivelano quali canali obbligati verso vedute di paesaggi selezionati e, in quanto tali, facenti parte della forma ideale della casa; basamenti che, staccandosi dal terreno con intenti meramente costruttivi, trasformano immediatamente l'edificio in tempio...

E' da riconoscere che gli universali principi di Leon Battista Alberti circa la bellezza quale rapporto armonioso tra le parti e il tutto - "*la bellezza di un edificio risulta principalmente da tre fattori: il numero, la forma, i rapporti tra le diverse parti... poiché è la mancanza di armonia distrugge l'unità e la bellezza*" - sono declinati da Mies nella realtà del moderno e sono assunti quale ragion d'essere della particolare verità delle sue costruzioni (risuonando in essa, in modo segreto ma esatto, il concetto agostiniano "*della bellezza della verità*": principio di un nuovo vocabolario per l'architettura del proprio tempo.

Proporzioni, essenziali e perfette misure - di vetri, di cruciformi pilastri in



ferro finalmente atti a esaudire la richiesta “*tattile e/o visiva*” di un perfetto equilibrio riposante in se stesso - , concorrono a costruire silenziosi spazi atti a raccogliere e a custodire le vibratili variazioni del disegno dei marmi, i colori della natura e lo svolgersi delle stagioni...: “*la parete vuota*” – così era chiamata da Wassily Kandinsky - “*bidimensionale, perfetta, piana e ben proporzionata, ma silenziosa, sublime e autosufficiente*” s’è avverata nella scoperta della parete quale elemento architettonico da parte di Mies ...Mies ha creato le condizioni per coinvolgere scultura e pittura dopo la lontana narritività del medioevo in terra germanica. Mies inventa astratti recinti imploranti, a proprio compimento, l’ultimo sigillo proprio dell’opera d’arte: sia essa la crudele implorazione della picassiana “*Guernica*”; sia la muta necessità di preziose lastre di marmo: forse onice d’oro fulvo e bianco che, quali pareti isolate, si stagliano su paesaggi infiniti...

Se Mies è soggiogato dalla perfezione degli ordini Greci, tale da non ammettere alcuna propria sopravvivenza (e nemmeno un proprio passato: chi è mai disposto ad immaginarsi i marmi del Partenone colorati come gli archeologi giurano fossero?); Loos, invece, dopo aver esaltato il pragmatismo tutto romano (che, nel suo caratteristico non curarsi degli “ordini” ma unicamente dei fini, sembra porre le premesse della costruzione della città “moderna”: la città europea in cui ancora viviamo e di cui siamo testimoni), contrappone - con un’antifresi così propria del personaggio - alla magnificenza civile dell’architettura romana... l’architettura greca. Perché mai?

La villa di Tivoli è il sogno di un raffinato imperatore che s’inventa, forse per la prima volta nella storia, una archeologia più sentimentale che scientifica. Un montaggio di figure, di architetture, di pietre e di idee in cui ancora permane il sentore dei luoghi, del mito e della poesia. Le pietre narrano del Pecile di Atene, del Canopo del delta del Nilo, della Vallate di Tempe in Tessaglia, di Teatri Marittimi e sale dei filosofi, di Ninfei e di Piazze d’Oro.... La struggente bellezza di tutto ciò che Adriano ha visto e amato è testimoniato dalla sua città/palazzo, costruita sulla terrazza ai piedi dei monti Tiburtini, ricchi di cave di travertino, di pozzolana e di tufo. E di acque.

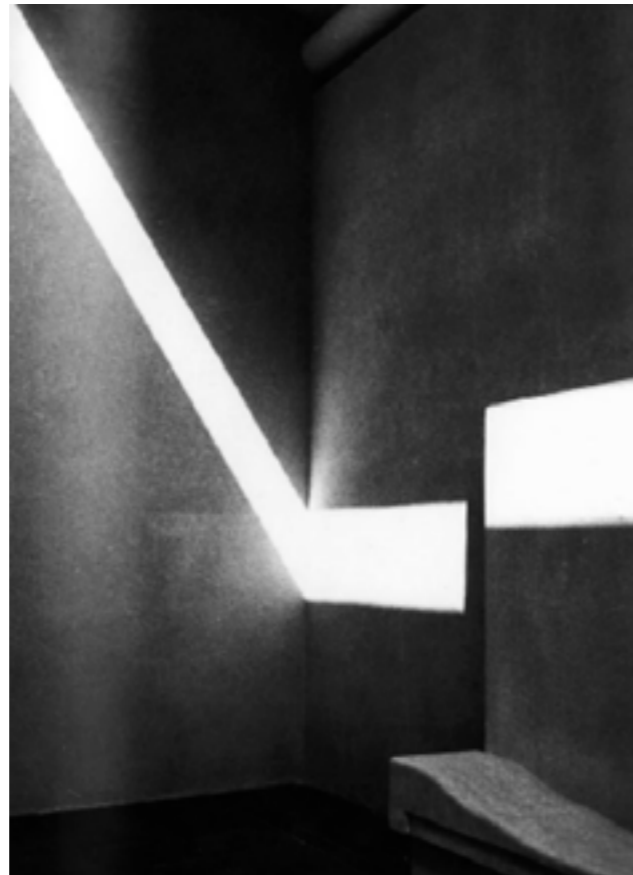


Le adriane e splendide forme del passato, ricordano - forse soltanto evocativamente - gli elementi di una Roma definita per i secoli a venire: pieni e vuoti di masse murarie, sezioni di volte di *thermarum*, che di-svelano la sapiente costruzione, quali rovine stagliate da ombre esagerate. Immense *texture* di mattoni sembrano ancora in attesa di quei leggendari marmi - provenienti da Luni, dal mondo Egeo o dall'Egitto (come i monoliti alti 40 piedi per il pronao del *Pantheon*) -. Colonne e capitelli che partivano già sbozzati dalle botteghe delle cave, per essere poi completati a piè d'opera, in teatri, nei templi, nelle terme... Chissà quale narrazione racchiudono ancora gli informi capitelli appena sbozzati che giacciono nel giardino del Museo del Marmo a Carrara: chissà quali porti avrebbero dovuto raggiungere, chissà a quale architettura erano stati destinati...

Roma è ancora oggi come un cantiere in attesa: immense strutture in mattoni che esibiscono il loro elevatissimo grado di compimento - ripetutamente raccontate nei taccuini dei letterati e dei pittori del *Grand Tour* (dal Winckelmann a Goethe), ridisegnati da Palladio e, buon ultimo, da Louis Khan - rappresentano il non finito di una romanità paradossalmente ancora incompleta (è questo il segreto di tanti innumerevoli rilievi?): relitti di architetture divenute "cave" o "pietre di spoglio" per nuove architetture... Il papa Urbano VIII Barberini ordinerà di smantellare il tetto del *pronaos* del *Pantheon*, meravigliosamente coperto di bronzo. Il prezioso materiale fuso con oro e argento concorrerà alla costruzione delle colonne del Baldacchino di San Pietro.

SCRITTURE ATTUALI DI ANTICHE VERITA'

Le terme di Vals di Peter Zumthor (1990_1996) parlano di possibili mondi dentro la roccia - quasi una trasposizione di quel Monte Analogo che René Daumal considerava una specie di regno franco dell'analogia? Di che mai infatti son fatte le montagne, se non di Acquerosse che improvvisamente vengono alla luce? Se non di acque che appunto ricordano la loro pietra madre, ancorché trasformata nel caso in listelli, a fungere da cassero "a perdere" per il cemento (pur esso roccia polverizzata)? L'idea del



progetto parrebbe appunto la restituzione del segreto scorrere delle acque a misurare l'atemporale fissità con cui l'acqua narra di sconosciuti e improbabili passaggi a delineare la complessa verità geologica delle montagne. In fondo è il segreto stupore di ogni sorgente che ha nel mondo antico prove commoventi.

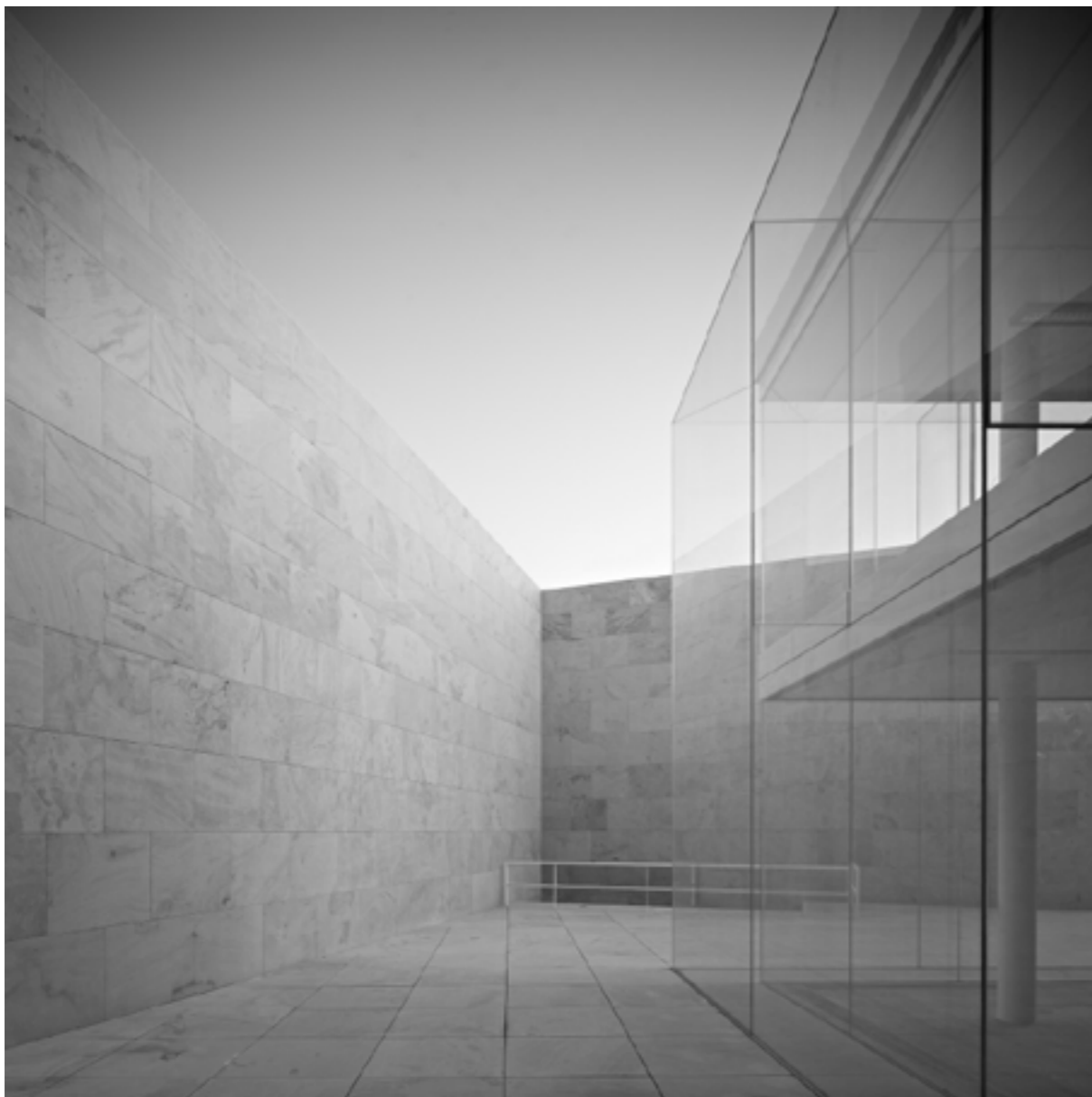
“Si trattava di lavorare - scrive Zumthor - con la natura mitica di un mondo in pietra dentro la montagna, con l'oscurità e la luce, con il riflesso della luce sull'acqua e nell'aria satura di vapori, con i differenti suoni che l'acqua produce in ambienti di pietra, con le pietre calde e la pelle nuda, con il rituale del bagno... sensazioni universali e la loro origine arcaica...”

Dentro la nuova geometria delle caverne, si consuma il rito antico. Un nero corridoio trova la luce nelle stanze di pietra inondate d'acqua. Una sola immensa pietra, emerge dalla montagna ad accogliere sorgenti, restituendole al segreto del paesaggio di appartenenza.

Dell'operazione di spolio, i vocabolari italiani omettono ormai, se non il nome, il significato: quasi che troppo violente ne siano state le (storiche) motivazioni e che appellarsi alla violenza della storia e – perché no? - della natura, sia ormai cosa inutile. Tuttavia, l'operazione pare concessa forse alla sola architettura, a cui – per una antifrastica sorta di *pietas* – veniva concesso, anticamente, di trasmigrare proprie colonne e decorazioni (di antichi teatri, *verbi gratia*) verso nuovi lidi: nuove chiese, nuovi palazzi ... (lasciando del tutto imprecisato il senso simbolico dell'operazione).

E' appunto la definizione simbolica di tale operazione che sembra essere indagata e perpetuata da Francesco Venezia nel suo museo di Gibellina (1981_1987): quanto resta di una facciata di Palazzo di Lorenzo (blocchi di pietra, elementi di piedritti e di architravi, composti di forme elementari); ruderi trasportati, numerati, dalla città dell'apocalisse e incastonati in un nuovo muro di pietra arenaria di un lungo e stretto cortile, le cui dimensioni sono, forse, dettate dall'essere virtuale tomba di antichi Telamoni: tutti appartenenti da sempre e ormai solo al cielo di Sicilia.

Un mondo di pietre si è arenato in quel cortile: pietre di recupero provenienti dalla campagna, lastroni di arenaria dalle cave di Caltanissetta; in nera



pietra lavica la rampa che entra e esce in un susseguirsi di atmosfere segnate dall'ora e dalle stagioni. La lunga galleria di ombre, gli stretti passaggi dentro muri aperti al cielo inventano meridiani di pietra...un fascio di luce si staglia sulla panca in travertino siciliano. Nella bellezza delle pietre trasmigrate per costruire la nuova architettura che vuole appartenere alla terra, nel palazzo che non si può più abitare, si inverte il tragico passato.

Alta sul fiume, la Cattedrale, con la rituale giacitura est-ovest, amplia nello spazio l'ideale geometria della croce incardinata nella rocciosa cupola, a racchiudere – con i severi muri avari di aperture – il segreto di un chiostro e di una piazza mistilinea ad accogliere il principio e la fine delle spire circolari in cui s'avvolge l'antica città di Zamora.

Laconici muri, con rare aperture, dilatano il messaggio della cattedrale nel corpo stesso dell'edificio, a vitalizzare la dimostrazione del teorema declinato da Alberto Campo Baeza nel suo progetto (2007_2012) per il Consiglio di Castiglia e León. Ad un ciclopico muro, della stessa pietra con cui è costruita la cattedrale, è affidato il compito di concludere sulla piazza la spirale morfologica di Zamora e, al contempo, a creare lo spazio interno atto ad accogliere e a custodire l'apparizione dell'inatteso, che strategiche aperture collegano a inaspettate visuali sulla storia. E' un muro che, accettando i tratti irregolari impostigli dalla città antica, ed obbedendo alla sintassi urbana (nessuna strada viene negata) crea le condizioni del nuovo edificio in vetro che, custodito all'interno, esorcizza l'obbligo dell'identità con i caratteri del luogo. Gli essenziali pilastri e i nudi solai della sede della regione, sono resi visibili da strategiche aperture nell'opacità del perimetro in pietra, così che il triedro in vetro, quasi fatto di aria, vive della dialettica con la possente forza della pietra. Le antiche tecniche della costruzione in pietra e le nuove del vetro (la doppia parete di chiusura) si confrontano all'interno delle stanze a cielo aperto create dallo scontro tra l'organicità del muro in pietra con la "razionalità" della costruzione interna. E' così che nascono giardini segreti illuminati dall'aria araba di un borgesiano Averroé alla ricerca dei segreti costruttivi della



commedia aristotelica... L'attico dell'edificio interno, arretrando dalle rigorose misure dell'etereo "muro" di facciata, crea una terrazza su cui s'affolla, in imprevedibili specchiature, il nucleo monumentale della città. All'esterno del muro, sulla piazza della cattedrale, il tema della memoria viene materializzato da Baeza in una *petra angularis* con l'iscrizione "HIC LAPIS ANGULARIS MAIO MMXII POSITO" a ripetere, oltre che antiche storie, anche antiche misure: 2.50 x 1.50 x 0.50 mt. Forse un segreto ulteriore?

La porta del bosco di San Zeno di Montagna, che ho progettato insieme a Riccardo Campagnola (1994_2001), è una strada/corte che – quasi ideale trasposizione della risentita chiusura verso l'esterno propria di tutte le "contrade" rurali tipiche del luogo – accoglie al proprio interno muri e stanze a cielo aperto. La strada-porta s'inoltra nell'altimetria di un paesaggio montano arroccato sulle pendici del Monte Baldo laddove, in basso, il paesaggio meridionale del lago di Garda diviene scena fissa con la villa Catulliana. I muri in sasso (messi in opera nella casualità della loro estrazione) geometrizzando dislivelli, livellando asperità, impiegano l'arte secolare volta a sostruire la terra, quasi a continuazione dello svolgersi della vita quotidiana in case di regale povertà. L'idea rincorreva la sapienza e la memoria di preziosi saperi e di tecniche antiche che, *loosaniamente*, confidava solamente in "materiali" scavati sul posto... Nel nostro lavoro, la parete in sasso (interamente affidata all'ancestrale sapienza di muratori) è usata come cassero di contenimento del calcestruzzo (quasi indispensabile per le severe norme antisismiche): tuttavia un lungo segno/architrave in cemento (che, dopo tanti anni, si è metamorfosato nel colore della pietra) percorre l'intera lunghezza dei muri in sasso, ad esibire la norma del costruire in territori tellurici. In realtà, tutto l'edificio costituisce l'ingresso ad un parco pubblico: vera e propria "*porta del bosco*", consiste in un quadriportico aperto verso la strada d'ingresso ma anche fondale e méta di tutti i percorsi del bosco. Una stanza che ha come cielo le fronde del bosco e come arredo una piccola fontana al suo centro, una colonnina in pietra: un rustico ninfeo che luogo ed ombre silvestri caricano di una ambiziosa evocazione....