

ATTI DEL CONVEGNO

L'AQUILA, DICEMBRE 1989
Palazzo dell'Emiciclo

1990-1991
SANTO VITO

1991-1992
SANTO VITO

1992-1993
SANTO VITO

1993-1994
SANTO VITO

1994-1995
SANTO VITO

1995-1996
SANTO VITO

1996-1997
SANTO VITO

1997-1998
SANTO VITO

1998-1999
SANTO VITO

1999-2000
SANTO VITO

2000-2001
SANTO VITO

2001-2002
SANTO VITO

senso di riaprire le cave chiuse e di mantenere aperte ed efficienti quelle ancora funzionanti.

MASSIMO LOCCI

Con l'intervento di Stefano Gizzi si conclude la prima parte del convegno, quella dedicata alla individuazione delle valenze storiche, sia come qualità che come diffusione dell'impiego della pietra del Poggio; e alle problematiche specifiche inerenti le procedure di restauro di questi monumenti.

La seconda parte sarà dedicata agli aspetti teorico-progettuali, in cui si individueranno i possibili settori di intervento.

La prima di queste relazioni è affidata al prof. Francesco Moschini, docente di Storia dell'Architettura presso l'Ateneo di Bari, che discuterà una tesi problematica, la pietra come identità poetica del progetto, che tende a individuare alcuni nessi teorici tra idea e progetto.

G.B. Piranesi, S. Maria del Priorato, Roma 1764



FRANCESCO MOSCHINI

Secondo l'indicazione del titolo che mi ha affidato proditoriamente Andrea Taddei avrei dovuto parlare della pietra nella sua identità poetica. Ma credo alla fine di non essere più in grado di fare oggi un'intervento (fiducioso) che parli del mondo delle (speranze) progettuali, anzi il dubbio che mi è venuto rispetto a questo, che in altri tempi (avrebbe) potuto essere un bellissimo intervento, proprio a partire dalla identità poetica che francamente, senza sembrare cinico più di tanto, non riesco più ad individuare.

C'è un personaggio straordinario come Asor Rosa che nella prima metà degli anni 60 si domandava come potesse succedere che ai poeti non gli si gelassero le parole in bocca; la bella immagine di Asor Rosa, potrebbe equivalere alla analoga domanda su come agli artisti non si rattrappissero le mani quando ancora cercavano di metter mano alla materia informe per dare una dimensione di poesia all'oggetto.

Noi abbiamo sentito questa mattina un intervento straordinario nella sua "autenticità", con l'insistito richiamo ad un materia fatta cantare e decantare, al punto che io mi sono emozionato.

Mi sembrava di riassumere in versione ridotta alle straordinarie lezioni di Bruno Zevi quando insegnava alla facoltà di Architettura di cui ricordavo quella idea mitica del viaggio trasversale attraverso le stesse parole di Pino Scaglione.

Mi ha sorpreso quando lo stesso si è fermato sulla difficoltà di far uscire qualsiasi forma di assoluto a partire da materie informi attraverso quel privilegiare la frammentarietà da parte di Michelangelo come pare indicare l'accento sul non finito delle ultime pietre e mi sono chiesto come mai, stranamente, Pino Scaglione si fosse fermato a questa sola indicazione storica.

Mi sono anche dato velocemente una risposta pensando che forse la storia dopo Michelangelo è la storia dei tradimenti di questa poeticità della materia. Da allora, dalla crisi del classicismo fino ai nostri giorni e non vorrei deludere nessuno, il rapporto con la materia ha ben poco di poetico ha soltanto una grossa valenza filologica quella di dimostrare la propria "impoeticità" se non la propria artificialità.

Per fare un brevissimo excursus vorrei ricordare che dopo la straordinaria esperienza berniniana della fontana di Piazza Navona, almeno per la parte autografa, quella delle rocce, dei vegetali e degli animali il rapporto teoria storia e natura è il rapporto di conflittualità tra diversi simboli del potere, come analizzato da G. Carlo Argan.

Questo potere consolidato che domina sulla naturalità secondo la tradizione consolidata viene messo in discussione dalle opere immediatamente successive, a partire dal 700, attraverso le straordinarie esperienze della Fontana di Trevi del Porto di Ripetta e della Scalinata di Trinità dei Monti che sono credo tra le prime opere a scala urbana che denunciano questa innaturalità, questa artificialità dell'uso del materiale senza più nostalgie per il passato, senza più grandi aspirazioni a rapporti armonici tra le parti.

Sembrano dichiarare esplicitamente la totale artificialità della resa della materia. Mentre le rocce o gli arbusti che crescono sulla Fontana berniniana, che sono poi l'unica parte autografa del progetto berniniano, tentano ancora una sorta di mimesi, sul filo di un ricercato rapporto tra pittura e natura, di stampo seicentesco, nei tre episodi che ho appena citato denunciano immediatamente la loro artificialità.

Non è un caso che la Fontana di Trevi, e credo di non dire nulla di nuovo, addirittura presenta nella parte addossata a Palazzo Poli il carattere violento di questo accostamento tra natura e architettura attraverso lo scardinamento della parte basamentale delle lesene, a

sinistra e a destra, come risultato del tentativo della parte magmatica della natura incontrollata di scagliarsi sulla balaustra di recinzione. L'unica risposta possibile è quella di farvi soggiacere ogni possibile ordine: ricordatevi anche la famosa questione dei terremoti, che in quegli anni era molto sentita per le drammatiche vicende che avevano sconvolto molte città europee.

Dietro queste esperienze artistiche sembrava di intravedere quasi paradigmaticamente come il terremoto stia a dimostrare che l'uomo non può controllare alcunché: la potenza e la violenza della natura sono assolutamente incontrollabili ed all'uomo non resta che operare nella marginalità della propria condizione quindi nessuna capacità totalizzante nei confronti del mondo se non quella di dimostrare la "fragilità" del mondo.

Incisione di G.B. Piranesi, pianta e veduta assonometrica di Campo marzio



È questa fragilità evidenziata dall'artificialità dell'ordine sconvolto che proprio la Fontana di Trevi si farà carico di denunciare. Ma ormai abbiamo imparato a riconoscere dalla storia delle avanguardie artistiche e architettoniche che il tentativo del Sistema dell'Arte di rivitalizzarsi e darsi sempre un nuovo ordine, se non altro come giustificazione alla propria sopravvivenza.

Saranno in particolare gli architetti della rivoluzione francese, ed intendo riferirmi a Boullée ed a Ledoux, in particolare, ma soprattutto sarà l'esperienza della nascita del moderno e la messa in crisi dell'ordine classico a denunciare tutto ciò. Quando in particolare l'architettura cessa di essere emanazione di un potere centrale e si sostituisce addirittura nella sua realizzazione il concetto di una produzione collettiva, per differenti categorie sociali cui corrispondono delle categorie tipologiche, come è possibile riconoscere nella Saint Geneviève, il Tempio degli Eroi di Parigi.

Ebbene Soufflot sembra proprio con questa costruzione, con il suo esibito eccessivo ricorso alla pietra sembra indicare tutto ciò, secondo un ordine che denuncia sempre la propria giustapposizione degli elementi, delle parti separati, delle parti ornamentali che costituiscono nella loro complessità la sola unità del progetto.

C'è dunque in Soufflot questa idea di rendere visibile e tangibile una idea di artificialità ma soprattutto una idea di laicità nel progetto stesso. A Roma farà la stessa operazione per esempio Giovanni Battista Piranesi, architetto veneziano transfuga a Roma, con il suo unico progetto, quello della Piazza e della Chiesa S. Maria del Priorato per l'ordine dei Cavalieri di Malta.

A Roma tende ad evidenziare anche Piranesi questa sorta di lucida ragione di spietato disincanto contrapponendo alla parte diciamo di puro consumo rococò della parte dell'Arca del fronte rivolto al pubblico dell'Altare di S. Basilio, la nudità assoluta, il silenzio, il vuoto della parte retrostante.

Un silenzio conseguito attraverso la nudità delle forme, attraverso l'elementarità archetipica delle forme, attraverso la giusta posizione degli elementi che sono il tronco di cono, l'elemento cilindrico l'elemento sferico nelle loro compenetrazioni.

C'è tutta una schiera di architetti che negli stessi anni attraverso l'esperienza dei concorsi Clementini, cui ormai era ridotta gran parte della teorizzazione architettonica, sottolineavano l'artificialità del linguaggio che è anche l'artificialità dell'uso dei mezzi e delle tecniche di comunicazione e delle tecniche strumentali per l'elaborazione progettuale: da Juvarrà fino agli architetti francesi legati all'apprendistato romano.

La raccolta dei concorsi Clementini presso l'Accademia di S. Luca non fa che denunciare questa idea di un'architettura che diventa autoriflessiva, riflette cioè su se stessa, sui propri strumenti di trasmissione ma evidenziandone il vuoto, la fragilità, la frammentarietà, senza più il carattere utopico che avevano le architetture di Boullée, con i loro grandi spazi sui quali si tanto insistito se fossero realizzabili, se fossero realmente credibili o meno.

L'idea dell'architettura ridotta alla propria essenzialità, al puro elemento archetipico non fa che denunciare nella propria rigidità stringata e riavvicinata, la propria necessaria consequenzialità e quindi la propria inevitabile artificialità.

Non è un caso che proprio Boullée evidenzi quella ideologia dell'architettura "sepolta", quell'idea di un'architettura che si costruisce e autocostruisce all'interno dei propri archetipi, ancora una volta elementari, così come le azioni di un quadro di David, "Gli Orazi e i Curiazi" è perfettamente circoscrivibile e iscrivibile in un perfetto pubblico diciamo prospettico così come le architetture sepolte e nascoste e contenute all'interno dell'architettura.

Ecco tutto ciò per grandi linee dovrebbe rappresentare il senso dell'ar-

chitettura come autoriflessione che mostra nei propri materiali e nelle proprie tecniche di trasmissione la propria innaturalità.

C'è chi si sforza anche di rivitalizzare di nuovo questa idea allucinata e allucinante perché è senza speranza e senza scampo. Credo pertanto che essendo gli architetti "cimiteriali" nei primi dell'800 gli architetti che ereditano la tradizione tardo settecentesca, nella sua messa in crisi da parte dell'illuminismo, dopo l'editto di S. Cloud, il famoso editto napoleonico con cui si vietava la sepoltura all'interno della cinta urbana, l'attività che in Italia presenta il più alto livello di indicazione formale e materica nella individuazione di una qualità alta siano appunto le costruzioni cimiteriali.

Basti pensare al Vantini del cimitero Vantiniano di Brescia, ai cimiteri di Verona e di Genova anche se un pò più tardi, dove c'è la stessa monumentalità recuperata attraverso la schematicità tipologica e formale in opere individuate come "distanti nel tempo" cioè sottratte ad un tempo e ad uno spazio precisi.

Allo stesso modo delle architetture sepolte del Boullée, nel loro essere perfettamente circoscrivibili, anche le architetture cimiteriali denunciavano una sottrazione spaziale e temporale, una impossibilità ad essere consumate o ad essere collocate in un tempo preciso, a stare cioè nella contemporaneità ad avere una loro precisa connotazione epocale.

La stessa operazione succede in Italia nelle arti visive: conoscete tutti il sepolcro di Canova per l'Augustinerkirche di Vienna se non altro per la versione che viene rielaborata per il monumento a Canova in S. Maria dei Frari di Venezia, dove il rapporto tra, l'architettura e la scultura è portata ad altissimi livelli.

Anche lì l'alta elaborazione evidenzia però l'innaturalità dell'operazione stessa, il lungo corteo processionale che entra nella tomba, sembra aprire sul mondo ma in realtà non fa che chiudere le utopie di un linguaggio che avrebbero dovuto dimostrare la nuova vitalità dell'architettura.

Non voglio affliggervi più di tanto per cui ricorderei quali siano state le difficoltà poi, sia a livello architettonico, sia al livello di puro linguaggio che a livello di uso dei materiali, tramite l'enfaticizzazione da Ruskin a Morris attraverso l'uso durante l'eclettismo delle tante facciate neo-gotiche fino all'idea dei diradamenti giovanoniani che non erano una grande novità rispetto alle posizioni di Ledoux sulla via della continuazione, al limite della falsificazione di esperienze, come era successo a Carcasson ad esempio, come ancora una volta il materiale chiamato in causa per alludere e presumere senza però mai identificarsi in una precisa connotazione epocale.

È legittimo allora suggerire che è inutile voltarsi a ridestare i morti, nel senso che si tratta di tecniche, di materie e di operazioni che hanno una loro precisa connotazione storica.

Qualsiasi tipo di riesumazione non può che far pensare alla vivisezione di un cadavere che qualche volta può essere "eccellente" e qualche volta lo è meno.

Pensate a tutto l'uso retorico che viene fatto negli anni 30 del materiale come elemento di sola preziosità, un elemento più che altro celebrativo attraverso l'esperienze che legano la realizzazione di un minore come Nicola D'Antino, e di tanti altri nel foro italico, a quelle parallele di ben altro livello sul piano architettonico di L. Moretti, oppure, attraverso anche le esperienze e le realizzazioni per esempio di Persico e Ponti all'interno della città universitaria stessa, coniugate, salvo rari esempi con una scultura di toni minori.

C'è chi forse, nel secondo dopoguerra toglierà alla matericità il carattere retorico-celebrativo creatosi poi con gli anni, riscoprendo il suo valore metafisico ma per quanto assomigli in fondo alla metafisicità delle piazze d'Italia, si tratta sempre di avventure spaziate, quasi dei ready-made duchampiani che non hanno nessuna connota-

zione, nessun rapporto tra di loro e con il contesto.

Si tratta sempre di esibire oggetti silenziosi che denunciano nel loro vuoto nella loro assolutezza l'intangibilità, l'intoccabilità anche l'impossibilità a rendersi elementi colloquianti con il contesto con il passato, con la memoria sia quella storica che quella collettiva.

Se c'è un valore da recuperare è il valore intimista nel primo dopoguerra riaffidato alla materia attraverso l'esperienza di pochi come Luigi Moretti, in architettura, di cui ricorderete tutti la palazzina del "Girasole" dove mi pare che il materiale resumato in una forma più intimista, se volete anche più abbandonica, come negli scultori a lui coevi come Marino, Manzù o Mirko Basaldella, perdendo i caratteri celebrativi e retorici, possa di nuovo essere assunto come materiale da interrogare pur nella esibita pateticità dell'operazione.

Tutto ciò tuttavia darà l'avvio a nuove ricerche, anche se sempre sul piano abbandonico, sul piano intimista, che vanno da tutte le esperienze degli artisti degli anni 70 basti pensare a Fabro, a Kounellis o alle esperienze fatte da Donald Judd in America, per esempio, cui appunto devono molto tutti gli artisti che ho citato e la stessa scuola "genovese" e "torinese" dell'arte povera a partire dagli anni 60 fino all'esperienze che abbiamo qui espone nell'emiciclo, pur nella loro presunzione e nella loro voglia di poesia.

Anch'esse hanno ancora una loro logica e una loro "necessità" nel riproporsi, anche se vediamo sempre dei patetici oggetti che aspirano ad altro e non sappiamo a che cosa vadano ad alludere dopo il loro radicarsi: speriamo soltanto che almeno le loro "legenda" accettino di mantenerli nel loro essere spiazzati da questo emiciclo, onde evitare che almeno come cadaveri eccellenti possano avere una loro logica di permanenza.

3 Il Monumento Funerario per M. Cristina D'Austria, copia in gesso a Possagno nel tempio Canoviano, commissionato a Canova nel 1798 ed innalzato nell'Augustinerkirche di Vienna nel 1805

