

Ad Annamaria,
generosa compagna di vita.

© 2004 copyright ALINEA EDITRICE s.r.l.
50144 Firenze,
Via Pierluigi da Palestrina, 17/19 rosso
Tel. +39 55/333428 - Fax +39 55/331013
www.alinea.it

© 2004 copyright LUCENSE SCpA
55100 Lucca,
Via di Piaggia, 2
Tel. +39 583/493616 - Fax +39 583/493617
www.lucense.it

Prima edizione 2004

Tutti i diritti sono riservati: nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo (compresi fotocopie e microfilms) senza il permesso scritto congiunto di ALINEA EDITRICE s.r.l. e LUCENSE SCpA.

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere la debita autorizzazione.

ISBN 88-8125-768-8

e-mail: ordini@alinea.it

Finito di stampare nel settembre 2004

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale
Città di Castello (Perugia)



Alfonso Acocella

L'ARCHITETTURA DI PIETRA

A N T I C H I E N U O V I M A G I S T E R I C O S T R U T T I V I

Contributi critici Gabriele Lelli, Davide Turrini, Alessandro Vicari

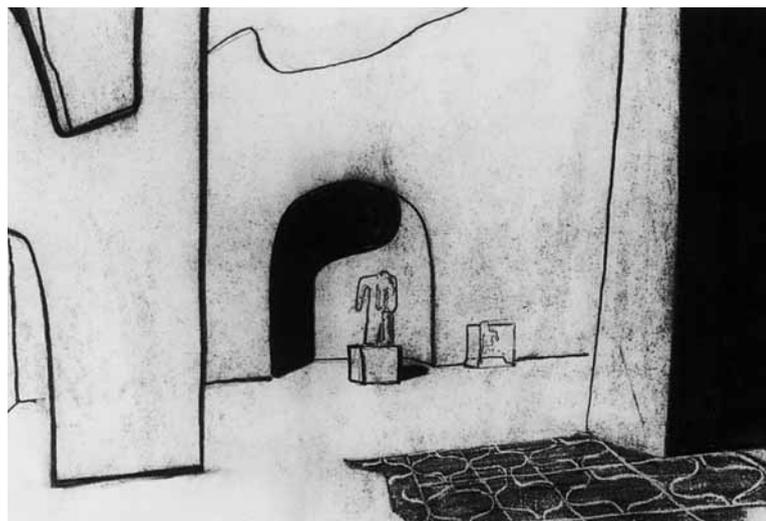
Cura redazionale Giovanna Cestone

Disegni originali Franca e Roberto Fedel

Progetto grafico Massimo Pucci

Impaginazione Studio Pucci

LUCENSE A LINEA



«Ho capito che l'architettura italiana continuerà ad essere la fonte d'ispirazione per il futuro. Chi la pensa diversamente dovrebbe riflettere ancora. L'esito dei nostri lavori sembra insignificante se comparato a questa città dove sono state sperimentate tutte le possibili combinazioni di forme pure. Ciò che si rende necessario è capire come l'architettura italiana si relazioni al nostro sapere costruttivo e ai nostri bisogni.»

Louis Kahn, Lettera da Roma, 6 dicembre 1950
(Rome 1951, BoxLIK 61, Kahn Collection)

La concezione e la redazione di questo libro è frutto di ricerche e di studi che hanno avuto inizio cinque anni fa.

Illuminato e lungimirante è stato il sostegno offerto al progetto da parte della LUCENSE, autorevolmente rappresentata dal Presidente Marcello Pardini. Un ringraziamento profondo va ad Enrico Fontana, Direttore della LUCENSE, per l'aiuto e la fiducia sempre testimoniata, anche nei momenti più difficili della concezione e della evoluzione dell'opera; un grazie a Piera De Luca per l'azione di coordinamento del progetto editoriale. A Pietro Carlo Pellegrini il riconoscimento di aver prodotto la scintilla originaria dell'iniziativa.

Nella preparazione del volume ho ricevuto molteplici stimoli ed aiuti; riflessioni e discussioni sui grandi temi dell'architettura di pietra hanno accompagnato l'entusiasmante progetto e la scrittura lenta da destinare all'opera a stampa. Sono grato a tutti coloro che, lungo gli anni della ricerca, hanno partecipato con interesse alla perimetrazione e alla definizione dei suoi contenuti, pur assumendone ogni responsabilità dei risultati finali; citarli tutti senza omissioni sarebbe impossibile. Fitto e continuo è stato il dialogo intessuto con Davide Turrini sui temi progressivamente posti in approfondimento e sul progredire della ricerca; ne sono molto riconoscente.

Significativo ed impagabile si è dimostrato il lavoro di Giovanna Cestone nella revisione dei testi, di Franca e Roberto Fedel nell'elaborazione dei disegni originali a corredo dell'opera, di Massimo Pucci nella creazione del progetto grafico e nella definizione del progetto esecutivo di impaginazione.

Alcuni capitoli hanno ricevuto apporti che, pur all'interno di una comune condivisione e discussione dei contenuti, ritengo rappresentino contributi qualificati ed autonomi da parte di alcuni collaboratori all'opera. Sono da ascrivere a Gabriele Lelli le pagine 404-457 del capitolo SUPERFICI; a Davide Turrini le pagine 72-95 e 108-141 del capitolo MURI, le pagine 458-473 del capitolo SUPERFICI unitamente alla redazione della Bibliografia e degli Indici, ad Alessandro Vicari le pagine 544-567 e 572-587 del capitolo SUOLO.

Allorché questo gruppo di lavoro ha terminato il proprio compito Alice Fisher e Patrick John Barr sono impegnati nell'opera di traduzione per consentire la diffusione de *L'architettura di pietra* sull'orizzonte internazionale.

Auguriamo a loro una traduzione che valga come una "nuova scrittura" e al volume una vita tutta propria; l'autore lo rilascia fra le cose del mondo, sperando che lo sguardo interiore di qualcuno ne scorga l'*anima* che lo ha ispirato.

INDICE

| | |
|-----|--|
| 9 | Presentazione |
| 10 | Tempo lineare, tempo circolare |
| 16 | GLI INIZI |
| 18 | Prime, le pietre d'Egitto |
| 24 | La "scala di pietra", ponte per l'immortalità |
| 28 | Liticità "altre" a Saqqara |
| 32 | Il progetto invisibile |
| 34 | Oltre Saqqara, Giza |
| 40 | MURI |
| 42 | La costruzione muraria |
| 50 | L'opera muraria megalitica |
| 54 | L'opera poligonale "classica" |
| 55 | L'opera poligonale lesbia |
| 57 | L'opera poligonale trapezia |
| 58 | L'opera quadrata |
| 63 | L'opera quadrata "irregolare" |
| 64 | L'opera quadrata isodoma |
| 66 | L'opera quadrata pseudoisodoma |
| 67 | L'opera quadrata "per testa e per taglio" |
| 68 | Muri ad emplecton |
| 72 | Muri a bugnato |
| 75 | Bugnati greci |
| 77 | Bugnati romani |
| 80 | Bugnati rinascimentali |
| 90 | Repertorio dei bugnati |
| 94 | Muri irregolari contemporanei |
| 100 | Tipi di muri irregolari |
| 142 | Muri regolari fra oblio e riabilitazione |
| 146 | Piani murari, spazio e luce |
| 172 | L'opera muraria a conci squadriati in Italia |
| 188 | COLONNE |
| 190 | L'essere delle colonne |
| 194 | Peristasi templare |
| 196 | Le origini lignee della peristasi |
| 198 | Il tempio di pietra |
| 204 | Lo spazio del tempio: pteron e naos |
| 214 | Peristasi nella cornice del paesaggio |
| 218 | Stoà |
| 222 | I caratteri architettonici della stoà |
| 224 | Tipi di stoai |
| 228 | Peristilio |
| 232 | Peristili regali macedoni |
| 234 | Trapianti mediterranei: la casa di Monte Iato |
| 236 | I peristili marmorizzati di Delo |
| 238 | Solitarie rotondità: la colonna e l'altra modernità |
| 240 | Dal "dorico moderno" alla stilizzazione colonnare |
| 274 | ARCHITRAVI |
| 276 | Architravi e sistema trilitico |
| 292 | Triliti contemporanei |

| | |
|-----|--|
| 298 | ARCHI |
| 300 | Pseudoarchi |
| 304 | Le origini dell'arco |
| 308 | Grecia. Il primato dell'arco a conci lapidei |
| 314 | Etruria. Una necessaria revisione di attribuzione |
| 320 | Roma ed il protagonismo dell'arco |
| 336 | Le forme degli archi |
| 344 | Archi a profili continui semplici |
| 349 | Archi a profili discontinui composti |
| 352 | Soluzioni a piattabanda |
| 355 | Tipi di piattabande |
| 356 | Attualità dell'arco |
| 372 | SUPERFICI |
| 374 | L'opus sectile policromatico romano |
| 382 | Il marmo negli spazi della vita privata |
| 390 | Opus sectile e pittura |
| 394 | Fuga dai colori. Scenari monocromatici |
| 404 | Superfici litiche contemporanee |
| 458 | Tecnica e disegno dei rivestimenti sottili |
| 474 | COPERTURE |
| 476 | Coperture litiche. Origini |
| 480 | Tetti di pietra nel paesaggio alpino ed appenninico |
| 485 | Tipi montani di manto |
| 486 | Lose contemporanee |
| 502 | Tetti liguri in lastre di ardesia |
| 504 | Tipi liguri di manto |
| 506 | Coperture di pietra nel paesaggio mediterraneo |
| 520 | SUOLO |
| 522 | Lastricati |
| 527 | Il disegno dei lastricati |
| 536 | Tecnica esecutiva e tipi di lastricati |
| 560 | Selciati |
| 565 | Pavimentazioni in smolleri |
| 566 | Selciati a cubetti |
| 569 | Tipi ed apparecchiature di selciato |
| 572 | Acciottolati |
| 574 | Acciottolati moderni |
| 588 | MATERIA |
| 590 | Varietas e Admiratio |
| 596 | La vita della materia |
| 614 | Bibliografia |
| 619 | Indice degli autori delle foto |
| 620 | Indice dei luoghi |
| 622 | Indice dei nomi |

Ente promotore:

LUCENSE, Lucca

Collaborazione:

COSMAVE, Pietrasanta

Contributo:

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Camera di Commercio di Lucca

Provincia di Lucca

PRESENTAZIONE

La realizzazione di questa opera è stata voluta da LUCENSE nell'ambito della sua attività di servizio, oramai ventennale, a favore dello sviluppo economico della provincia di Lucca.

Gran parte delle risorse impiegate dalla nostra società sono sempre state dedicate ad investimenti in *conoscenza*, con l'obiettivo sia di produrne di nuova - *innovazione* - che di promuovere la valorizzazione di quella già disponibile, *trasferimento*.

In questo caso LUCENSE è stata l'anello di collegamento tra il sistema di "conoscenze teorico-scientifiche" del mondo accademico e il sistema di "conoscenze applicate" del mondo produttivo.

La presenza nell'area apuo-versiliese di una rete di imprese con una antica tradizione ed un prestigio internazionale nella lavorazione di materiali lapidei, ha reso disponibile quella sensibilità, quell'attenzione e quelle competenze necessarie all'avvio del progetto di ricerca e alla sua pubblicazione, a fianco dell'autore che ne è stato il promotore.

L'obiettivo è quello di contribuire al rilancio della cultura progettuale e costruttiva della tecnologia lapidea, per un lungo periodo "emarginata" a causa dell'invasione delle tecnologie basate su materiali artificiali.

Lo strumento è questa pubblicazione, un volume unitario che approfondisce e sistematizza le grandi potenzialità della pietra, integrando il testo - denso, articolato ed indirizzato a cogliere l'essenza della materia nelle varie declinazioni e ruoli architettonici - con un apparato di disegni tecnici appositamente elaborati per la pubblicazione ed immagini originali tratte, nella quasi totalità, dalla ricca fototeca personale dell'autore.

I destinatari sono tutti coloro (progettisti, studiosi, docenti, committenti, tecnici delle imprese) che, a vario titolo, hanno l'esigenza o l'interesse a conoscere ed approfondire le tematiche varieguate connesse alle applicazioni delle pietre in architettura.

La contestuale pubblicazione di un'edizione in lingua inglese ha l'ambizione di diffondere i contenuti del volume presso il pubblico internazionale; lo stesso pubblico che guarda l'Italia come il paese che, per tradizione ed innovazione tecnologica recente, rappresenta la realtà più all'avanguardia, sia nell'offerta di litotipi nazionali pregiati, sia nella trasformazione dei lapidei, sia nella fornitura di servizi connessi alla progettazione esecutiva e alla realizzazione di programmi costruttivi in tutto il mondo.

Per il compimento di questa ricerca è stato importante il contributo del Consorzio COSMAVE, che ha garantito l'accesso al patrimonio di conoscenze del mondo imprenditoriale.

Naturalmente un ringraziamento va anche agli Enti che, attraverso la loro partecipazione finanziaria, hanno reso possibile la realizzazione del progetto: la Fondazione Cassa di Risparmio, la Camera di Commercio e la Provincia di Lucca.

Concludo con un ringraziamento speciale all'autore, il Prof. Alfonso Acocella, che ha dedicato gran parte del suo tempo, nel corso degli ultimi anni, al completamento di questo ambizioso progetto.

Ing. Marcello Pardini
Presidente LUCENSE

Prologo. Vi è un "momento" nelle vicende della storia occidentale, che volge nel giro di qualche decennio del Novecento, in cui la concezione stereotomica dell'architettura, sedimentatasi con tutto il suo mondo solido attraverso millenni, si "disfa", si "eclissa" ed una nuova sorge e s'impone oscurando tutto ciò che l'ha preceduta. Insieme a proclami, manifesti, teorie, slanci futuristici, emergono architetti che si ergono a demiurghi del mondo, creatori di opere "originali", di modi ed ambienti di vita mai immaginati prima.

Il Moderno, allora - negli anni di "fondazione" del nuovo ciclo culturale - come promessa del Futuro; il Moderno, oggi, come Passato di un Contemporaneo senza più Futuro.

È stato impossibile per tutti noi sottrarsi alla pressione della grande trasformazione promossa dal ciclo industriale e dalle avanguardie che da esso hanno attinto linfa vitale. Siamo stati tutti, in qualche modo, plasmati o, quantomeno, influenzati dalla nuova estetica, dalla "instaurata" tradizione del Moderno, stagione di mutazioni incancellabili dall'orizzonte della civiltà occidentale. [I]

Qualcuno di noi, però, per una particolare formazione, o forse per semplice curiosità intellettuale, nel corso della propria esistenza ha cercato di "guardare" anche al di là di tale spartiacque epocale, dai tratti ideologici assolutistici e deterministici, privo apparentemente di alternative.

Il tema, la costruzione dei contenuti e lo stesso svolgimento narrativo proposto da *L'architettura di pietra*, che qui presentiamo al lettore, vuole essere una testimonianza tangibile di tale sguardo allargato sulle "cose" del mondo lungo una rotta condotta al largo dello spazio acqueo del Mediterraneo, con approdi molteplici nelle diverse "isole temporali" della civiltà occidentale. All'interno delle tesi della nostra ricerca gli archetipi - ovvero i nuclei fondativi dell'architettura litica: cumulo, muro, colonna, architrave, arco, superficie, copertura, suolo, materia - rappresentano, attraverso la loro permanenza e l'incessante ritorno, l'espressione tangibile di un "tempo circolare" che mina ogni evolucionismo legato al presunto scorrere del tempo cronologico. Gli archetipi, soprattutto quelli fissati ed incapsulati nella materia immota della pietra, sono arcaici e primordiali ma, nella loro costante sopravvivenza e riproposizione, sostanziano l'idea della continuità, della ciclicità, della incessante ri-attualizzazione.

Il punto di origine del nostro viaggio (un viaggio che abbandona, conseguentemente, il concetto del "tempo lineare" e la tirannia del presente a favore del "tempo circolare" e del fascino della conoscenza priva di confini delle "cose" del mondo, comprese le rovine e i reperti dissepoliti dalla mano dell'archeologo) si colloca nei "luoghi eccellenti" del Moderno, con alle spalle la strada millenaria dell'architettura di pietra e di fronte il nostro incerto presente per restituirli entrambi al lettore, tentando di riannodare le estremità di corde sfilacciate.

TEMPO LINEARE, TEMPO CIRCOLARE

Si parte, d'altronde, il più delle volte, per ritornare e raccontare il proprio viaggio; un viaggio che, per noi, si è svolto inseguendo l'idea di un tempo puro. [II]

Le pietre del Moderno. Tracce della illuministica bianchezza settecentesca si saldano con l'anelito salutista che viene ad affermarsi, all'inizio del Novecento, intorno alla visione del "bianco civilizzatore". Siamo ad un "bianco igienico", dove l'azione di "lisciviazione" è opera di un'auspicata pulizia a vasto raggio, che intende investire superfici, volumi, città. Siamo all'elogio del "latte di calce" di Le Corbusier, alla sua crociata contro il colore; rimosso l'Oriente con tutto il suo caleidoscopico scintillio di cangianti colori, il maestro svizzero guarda fissamente - sia pur solo per una breve stagione - i monumenti periclei:

«La decisione è presa: non affronterò una nuova cultura ancora. Lo spazio delle Piramidi è vasto ed io sono troppo stanco. La direzione sarà il capo della Calabria, non quello di Cipro. Non vedrò né la moschea di Omar, né le Piramidi (...) Ma scrivo con gli occhi che hanno visto l'Acropoli e me ne andrò contento.

Oh! Luce! Marmi! Monocromia!

Abolite tutti i frontoni che volete, ma non quello del Partenone, contemplatore del mare, blocco d'un altro mondo, che prende un uomo per metterlo al di sopra del mondo, Acropoli che basti, bastassi sempre!» [III]

Nel nuovo universo purista che va delineandosi all'interno delle avanguardie europee del Novecento, ritorna - non senza sottili analogie rispetto al clima ideologico ed intellettuale del neoclassicismo settecentesco - un'architettura "neutra", "acromatica" o, forse meglio, "monocromatica", con un linguaggio semplificato ed essenzializzato che riunifica, in un'immagine unitaria ed intercambiabile, esterni ed interni.

L'anelito a progettare in forme geometriche pure, omogenee, fa riemergere l'antica antinomia fra il disegno e il colore, fra l'idea e la materia. I colori, respinti dall'astrazione della linea e dalla chiarezza disadorna delle superfici,

[I] «Le avanguardie costituiscono il momento di fondazione di un ciclo culturale che non si conclude con queste, ma che, dopo la loro estinzione, continua in altro modo la propria esperienza.

La parola *avanguardia* è tratta dalla terminologia bellica. Fa riferimento ai movimenti degli avamposti, all'incursione di un gruppo di pochi in territorio nemico, al fine di occupare posizioni strategiche che possono poi permettere una successiva occupazione; designa inoltre coloro che realizzano queste azioni, che vanno avanti ad aprire la strada che sarà poi presidiata da altre truppe. Quando l'avanguardia raggiunge il proprio obiettivo, viene sostituita da altre forze, capaci di consolidare il risultato. E in questa seconda fase, l'avanguardia si scioglie e scompare: ha esaurito la sua missione.

Allo stesso modo, i movimenti delle avanguardie storiche, dopo aver combattuto una dura battaglia contro i rigidi schemi accademici oramai incapaci di rendere conto delle realtà emergenti, dopo aver aperto nel mondo della rappresentazione artistica un'enorme ferita, passano la staffetta ad altre posizioni che, consolidando le conquiste del nuovo linguaggio, stabiliscono le basi della tradizione moderna. L'avanguardia in quanto tale, non può, infatti, continuare in eterno: non può prolungare indefinitamente lo stato di eccitazione innovatrice che impone a se stessa. Anzi, ciò che caratterizza l'avanguardia autentica e nello stesso tempo la distingue da una semplice moda o dall'effimera esaltazione dell'inedito, è proprio la sua capacità di instaurare una tradizione.» Carlos Martí Aris, "La tradizione moderna", p. 29 in *Silenzi eloquenti*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2002 (tit. or. *Silencios elocuentes*, s. d), pp. 174.

[II] Si veda sul tema: Julian Barbour, *La fine del tempo*, Torino, Einaudi, 2003 (tit. or. *The End of Time. The Next Revolution in Physics*, 1999), pp. 354; Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 (tit. or. *Le temps en ruines*, 2003), pp. 159.

[III] Le Corbusier, "Il Partenone" p. 327, in *Viaggio in Oriente*, (edizione di Giuliano Gresleri), Venezia, Marsilio - Fondation Le Corbusier, 1995, (ed. or. *Voyage d'Orient*, 1966), pp. 488. Dal Diario di viaggio di Le Corbusier del 1911, pubblicato postumo.

fanno solo occasionalmente capolino nelle proposte delle avanguardie, per testimoniare la loro sopravvivenza. L'elisione della policromia, in favore dell'uso delle tinte al singolare, innalza il valore del colore "monografico", delle superfici piatte ed omogenee, dove ogni clamore dell'opera è respinto con molta determinazione.

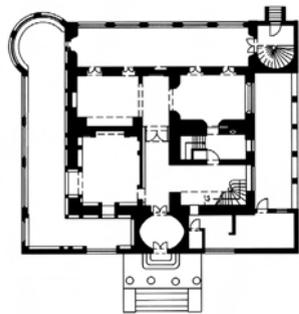
Le composizioni più rigorose del Moderno, sottratte all'autonomia, alla forza distrattiva della materia e dei colori, ritornano alla "bianchezza", priva di ogni complicazione, di ogni esuberanza, di ogni forma di vita.

Ma, come evidenzieremo in altre microstorie, si assiste all'affermazione di un "bianco ideologico" più che di una "bianchezza reale". Il bianco del Moderno, il monocromismo intellettuale che gli architetti europei hanno lungamente propagandato (grazie anche all'azione dei critici e degli storici dell'arte) ha - alla fine - abilmente obliterato molte cose; soprattutto non ha mostrato i colori anche là dove erano presenti. I volumi e le riviste d'architettura in bianco e nero della prima metà del Novecento hanno svolto uno specifico ruolo di sostegno in tale azione di "purgazione", riconducendo la rappresentazione di tutto ciò che era intensamente materico e colorato ai soli toni di bianco e di grigio della fotografia.

Il distanziarsi del Moderno dai colori non ha tuttavia comportato, nella realtà dell'architettura costruita, la loro morte, in particolare di quelli più seducenti delle pietre, dei graniti, dei marmi preziosi. Ce ne rendiamo conto soprattutto oggi. Le belle pubblicazioni in quadricromia degli ultimi decenni ci aiutano in tale azione di scoperta, di disvelamento, di disseppellimento di corpi colorati da sepolcri "tendenziosamente" imbiancati.

Ed oggi le opere maggiormente dotate di "tenuta" tecnologica e fascino estetico all'interno dell'esperienza del Moderno sono quelle espresse dall'architettura di laterizio, di pietra e di marmo, con i loro colori non ancora erosi dal tempo, non cancellati dal degrado precoce come invece è avvenuto per molti materiali artificiali.

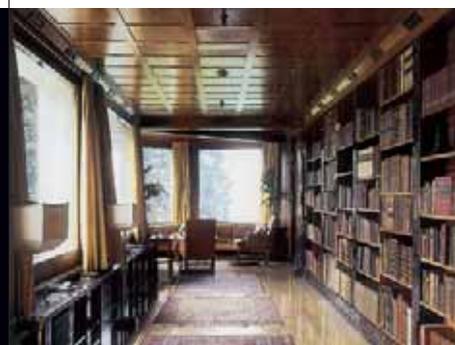
Gli spazi interni delle abitazioni di Adolf Loos in apertura del Novecento ci offrono, diversamente da quelli rigorosi e vuoti degli architetti della *Neue Sachlichkeit* rinchiusi nell'astrattezza della linea e delle superfici monocromatiche, spinte vertiginose verso i colori, a volte violenti, dell'universo litologico, delle stoffe cangianti, delle tessere a foglia d'oro. I toni cromatici, le macchie, le venature labirintiche dei marmi non si mostrano in uno



I



II



III



IV

stato di soggiogamento rispetto al disegno astratto ed intellettuale dell'architettura del Razionalismo ma ostentano il loro carattere autonomo, sovversivo, sensuale; parlano di materia elevata ad architettura.

Rileggiamo negli interni di Loos l'eco dell'architettura romana, il disegno flessuoso dei marmi di Bisanzio, il prospettivismo rinascimentale. L'architettura del maestro viennese, disinteressato ad ogni eccitazione del nuovo ed incurante di ogni critica, non partecipa al "mito della trasparenza" alimentato dalla *Glasmarchitektur* di Paul Scheerbart e dai primi prototipi di Bruno Taut o Walter Gropius che sostituiscono ai muri ampie superfici vetrate, né alla dissoluzione spaziale come promosso dal neoplasticismo di De Stijl e sublimato da Mies van der Rohe; le pareti compatte - veri schermi di separazione e di difesa del privato - sono strutturate in guisa di solidi appoggi continui, ininterrotti, a rivestimenti ordinari o elitari. D'altronde l'interno domestico è sempre stato nella tradizione occidentale, per eccellenza, il luogo dove si è espressa l'autorappresentazione dei committenti, dove si è assistito alla messa in scena di allestimenti anche preziosi, se non addirittura sfarzosi.

Molte delle architetture di Loos - da villa Karma (1903-1906) alla Casa in Michaelerplatz (1909-1911) - ostentano la consistenza monolitica di blocchi scavati all'interno con un paziente lavoro di asportazione di materia. È come voler dare ancora visibilità ad una cultura e metterla in salvo per consegnarla alle generazioni successive rifuggendo dall'omologazione scatolare imbiancata e dai pregiudizi igienisti degli architetti "moderni". «Verso l'esterno - affermerà Loos - l'edificio dovrebbe restare muto e rivelare tutta la sua ricchezza soltanto all'interno.» [IV]

Se il trattamento delle superfici parietali e pavimentali in marmo policromo rappresenta emblematicamente il tratto di continuità, il riconoscimento dei valori di tradizione respinti da altri maestri del Moderno, il *Raumplan* - la inedita concezione della concatenazione spaziale di piani a diverse altezze, articolata e fluente - è il soffio innovativo apportato da Loos all'architettura d'inizio secolo.

Adolf Loos e Mies van der Rohe: un accostamento e un confronto - dato in sequenza all'interno dello svolgimento della nostra breve introduzione, che a molti potrà apparire come un salto acrobatico rischioso o fuori luogo - fra "titani" del Moderno. Tutto sembra dividerli, tranne la comune passione per i marmi preziosi, per le pietre della costruzione che parlano implicitamente di storia, della grande architettura antica.

La ricostruzione recente del Padiglione di Barcellona del 1929 ci ha fatto riflettere su aspetti "deformati" dalla critica: il Moderno e il mondo delle pietre e dei marmi, il Moderno e il colore in architettura, il Moderno e lo spazio.

[IV] Adolf Loos, "Arte nazionale" (tit. or. "Heimatkunst", 1914), p. 281 in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1990 (tit. or. *Ins Leere gesprochen Trotzdem*, 1962), pp. 373.

L'incarico conferito a Mies nel 1928 dal Werkbund per il Padiglione della Germania all'Esposizione di Barcellona del 1929 riporta la richiesta ufficiale di un *Repräsentationsraum* tedesco, uno «spazio con finalità formali e rappresentative ben distinte da una funzione utilitaria». L'azione progettuale, liberata da ogni vincolo, da ogni condizionamento pratico, può spingersi verso gli incanti sconfinati dell'anima e le erte vette della creatività. Il risultato non si lascia attendere. È il capolavoro del periodo europeo di Mies, icona insuperata di tutto il Moderno.

Se l'articolazione dello spazio del Padiglione rappresenta l'innovazione, addirittura l'elemento di rottura rispetto ad ogni tradizione passata, il carattere e la specifica realtà fisica dei liberi piani e degli schermi ci parla - in qualche modo - di continuità, di aggancio ai valori mediterranei attraverso la presenza di pietre e di marmi, alcuni dei quali ostentatamente elitari. Il loro sensuale impiego, con audace e spregiudicato accostamento di disegni, di colori, è indubbiamente influenzato dalle opere di Karl Friedrich Schinkel che attingono direttamente al mondo della classicità; l'esattezza e la precisione esecutiva sono frutto - invece - dell'assimilazione del magistero artigianale di famiglia da parte di Mies.

Quale trasfigurazione dello stilobate di un tempio greco, o del podio di un edificio di culto romano, può essere letto il basamento-terrazza in travertino, il cui carattere di "sospensione" rispetto al suolo dell'Esposizione è ottenuto grazie ad otto gradini che conducono il visitatore al piano pavimentale, continuo ed omogeneo, realizzato - anch'esso in travertino - attraverso grandi lastre quadrate posate con disegno convenzionale a giunti ortogonali. La massa muraria, volumetrica e chiudente, di classica memoria si atrofizza, si assottiglia nella proposta di Mies e trasmigra in sottili schermi non portanti dislocati secondo una libera e calibratissima disposizione. È il tributo alla logica tettonica dei nuovi sistemi strutturali lineari del Moderno. Risulta evidente come il vuoto si impadronisca dell'opera; solo attraverso la sua "presenza-assenza" - che si esprime attraverso calcolate sospensioni, distanze, intervalli - gli elementi del Padiglione assumono carattere e senso architettonico.

Se però il vuoto, da un lato, è portatore di individualità delle parti, dall'altro assicura un sottile gioco di relazioni visive, disvelando la vera ed originale essenza dell'opera. Nessun elemento, per quanto enucleabile e distinguibile



dagli altri (in funzione della morfologia del componente, del materiale adottato, della giacitura), assume un valore in se stesso; alla prima, subitanea, percezione di individualità si manifesta la trama di relazioni più ampia del Padiglione che agisce in senso ottico sul fondo neutro del pavimento in travertino, piattaforma omogenea e continua, su cui fluttuano le figure di pietra, di vetro, di acciaio, concepite per co-esistere, senza con-fondersi.

Su questo piano orizzontale stonalizzato, privo di interruzioni, sono messi in scena attori pulsanti di "bagliori", di "riflessi", di "illusività": la "peristasi" formata dalle otto colonne cruciformi in acciaio cromato con ritmo tettonico a perimetro dell'area coperta centrale, le lastre vitree traslucide o trasparenti inserite in telai metallici cromati e soprattutto i setti parietali rivestiti di marmo, di onice dalle venature dorate disposti liberamente sulla superficie pavimentale a delineare uno spazio instabile molto particolare.

All'opera architettonica di Mies, laconica e disadorna nei suoi nuclei astratti e perentori, la materia litica consegna lo fondo neutro e lo splendore della ricca colorazione delle superfici levigate in marmo verde di Tino e in onice venato, sia pur denudate di ogni ornato, di ogni inessenzialità. Si deve indubbiamente molto, se non tutto, alle "belle materie" selezionate personalmente da Mies dal variegato universo litologico, se il Padiglione di Barcellona - benché lontano dal linguaggio estetico e spaziale tradizionale - risulti in qualche modo legato allo spirito, al magistero dell'architettura classica

Al processo di semplificazione e stilizzazione formale si somma la strategia dell'enucleazione, dello "slittamento" reciproco, sul campo pavimentale, degli elementi della composizione. Lo spazio esterno penetra e si salda con quello interno in un *continuum* - per larghi tratti - incerto, indefinito. Ci si trova così, nel Padiglione, di fronte ad uno spazio instabile che non si chiude mai completamente in se stesso, per l'eliminazione programmatica dei piani frontali o di quelli che lo delimitano superiormente. Una asimmetria insediativa ed una varietà litica dominante "solidificano" gli spazi che rifluiscono gli uni negli altri proponendosi come settori "imprendibili" in visioni d'insieme, nella loro cinetica "scoperta" e progressiva "perdita".

La dissoluzione di ogni elemento sostanzialmente chiudente garantisce all'opera lo *status* molto particolare di "luogo vuoto", di spazio irriducibile ad ogni aspettativa di stanzialità, ad ogni sosta; l'azione della scoperta di quanto ancora deve apparire, sia pur solo per pochi secondi, sposta sempre nell'*altrove* il corpo e lo sguardo del visitatore.

Riconducendo all'oggi il capolavoro di Mies van der Rohe ci sentiamo di affermare che siamo di fronte all'anticipazione - all'*archetipo spaziale* per antonomasia del Moderno - dello stato di "movimento continuo" a cui la contemporaneità ha consegnato, definitivamente, molti di noi.

L'ultima grande stagione dell'architettura italiana si iscrive nel ventennio compreso fra le due guerre mondiali. Le opere maggiori, prevalentemente edifici pubblici, sono contrassegnate nella quasi totalità dall'adozione di materiali litici nazionali declinati progettualmente sia in forme convenzionali, dalle correnti più tradizionaliste, che in forme innovative dai giovani architetti emergenti.

L'architettura moderna italiana - che pure guarda e attinge al nuovo repertorio di forme, di spazialità, di soluzioni tecniche sperimentali delle avanguardie d'Oltralpe - si presenta, soprattutto alla fase cruciale degli anni Trenta, con caratteri del tutto singolari nel processo di rinnovamento. Negli edifici più rappresentativi sembrano emergere, pur nella specificità e diversità delle opere, due caratteri dominanti. Il primo attiene all'estetica delle superfici e dei volumi, all'immagine stessa dell'architettura sospesa fra tensioni innovatrici e atmosfere rarefatte di tradizione; il secondo investe, più specificatamente, la concezione dello spazio.

Negli esterni il largo e diffuso impiego di rivestimenti litici posti a conferire tratti rappresentativi ad un'architettura civile, pubblica costituisce il contributo più peculiare ed originale della ricerca italiana che, così, si distingue rispetto all'uso di materiali industriali, di superfici ad intonaco ricorrenti nelle opere delle avanguardie europee.

Gli ambiti operativi per promuovere l'aggiornamento del linguaggio architettonico attengono prevalentemente alla re-interpretazione dei tradizionali elementi della costruzione stereotomica in pietra: basamento, cintura muraria, cornici, architravi, catene angolari. In tale azione si consumano molto delle tensioni creative e della carica sperimentale dell'architettura italiana.

Le superfici saranno ripensate e definite "elemento per elemento". L'apparente semplicità ed unitarietà di tali involucri omogenei è conseguita, nelle opere più eccelse, mediante soluzioni di raffinata precisione. Le connessioni fra ossatura portante e rivestimento, fra pareti continue ed aperture, fra lastre sottili ed elementi speciali in massello, fra piano verticale e suolo diventano i temi fondanti del progetto da cui si distillano i lemmi del nuovo linguaggio dell'architettura rappresentativa italiana dagli accenti non convenzionali.

Ne derivano figure architettoniche essenzializzate, asciutte, prive di ogni retorico riferimento alla tradizione eppure



IX

X

XI

XII

portatrici di una implicita continuità storica, di una raffinata e moderna evoluzione della concezione classica. Lungo questa direzione le opere di Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Luigi Moretti - per fare solo i nomi più emblematici e conosciuti - si presentano alla stagione del rinnovamento dell'architettura moderna europea con realizzazioni che valgono come autentici capolavori, capaci di parlare ancora oggi alla ricerca contemporanea.

Se l'architettura del Moderno d'Oltralpe si definisce sotto il profilo costruttivo prevalentemente attraverso intelaiature strutturali con pilastri, travature, setti parietali in calcestruzzo armato o in acciaio che assumono un valore autonomo, enucleabili all'interno degli organismi edilizi e spaziali, la cultura progettuale italiana non azzerava completamente i caratteri connessi alla costruzione muraria, pur impegnandosi nell'evoluzione del muro portante in superficie di chiusura perimetrale.

L'introduzione della tecnologia del calcestruzzo armato non incide - se non indirettamente - sull'evoluzione dell'architettura moderna italiana in quanto il sistema a pilastri e travi non viene assunto e riproposto secondo la concezione delle avanguardie. I telai strutturali sono quasi sempre integrati da orditi murari chiudenti di tipo tradizionale, in pietra o in laterizio, dando vita così - nel complesso - a soluzioni tecniche di tipo composito.

Il dispositivo costruttivo tipico dell'architettura degli anni Venti e Trenta (diffusosi soprattutto all'interno degli edifici finanziati dalla Stato) va così ad occupare un posto autonomo, originale ed equidistante sia dagli organismi stereotomici tradizionali (basati sulla muratura portante), sia da quelli moderni di natura tettonica (che adottano telai e scheletro strutturale di tipo lineare).

Come abbiamo già evidenziato, vi è un secondo aspetto peculiare che contraddistingue la ricerca della cultura italiana, lungo lo svolgersi degli anni Trenta, legato in particolare alla concezione dello spazio architettonico. L'intensità di alcune realizzazioni è di tale livello ed originalità di risultati da assumere un carattere autonomo e un valore confrontabile rispetto ai capolavori europei.

Se frequentemente nella storia contemporanea lo "spirito del tempo", interpretato dagli uomini con eccessivo dogmatismo, ha introdotto una decisa componente deterministica al divenire dell'arte tracciando confini dai quali non è concesso uscire senza il rischio dell'esilio o dell'oblio, allora si capisce come il consacrare un unico punto di vista ad interprete autentico di un'epoca abbia potuto oscurare il talento di un grande architetto qual è Luigi Moretti.

A noi piace pensare, invece, alla co-esistenza in ogni presente di opere che condensano e solidificano in se stesse tutte le energie latenti delle tendenze artistiche egemoni dell'epoca (afferenti allo *Zeitgeist* di hegeliana memoria) ed opere che - meno "folgorate" dal presente - attingono all'interno dei "tempi nuovi" senza cancellare completa-

mente il passato. Queste ultime, rifuggendo da un'adesione univoca al linguaggio artistico ritenuto come l'unica (o la più autentica) risposta ai tratti caratteristici dell'attualità, attendono spesso di essere scoperte o ri-scoperte, capite, apprezzate dallo sguardo degli uomini.

Le architetture di Luigi Moretti degli anni Trenta, differentemente da quelle di Mies e degli altri protagonisti acclamati del Moderno, riteniamo s'inscrivano in questa categoria. L'innata capacità dell'architetto romano di avvicinarsi alle preesistenze storiche - di viverle intensamente, soprattutto - lo porta a sviluppare un rapporto istintivo, che annulla il tempo e le sue contingenze per far emergere i nuclei fondativi dell'architettura: spazialità, costruzione, superfici. L'attitudine a proiettare l'essenza del passato sul presente sottoponendola al confronto con le ricerche contemporanee, di cui è un sottile e critico conoscitore, gli consente di proporsi come personalità poliedrica e complessa del panorama dell'architettura moderna italiana.

Nei primi anni Trenta, quando il dibattito culturale trainato dall'azione delle avanguardie europee cresce di intensità spingendo i giovani ed emergenti progettisti italiani ad uscire allo scoperto, a confrontarsi con il linguaggio e le tecniche del Moderno, ritroviamo Moretti nella Casa del Balilla di Trastevere (1932-1937) a saggiare le potenzialità della struttura a telaio in calcestruzzo esplicitandola negli impaginati di facciata e valorizzando sequenze spaziali interne fluide, sia pur con vuoti distinti dati in concatenazione. È l'esplorazione del nuovo universo figurativo.

A questo "saggio ricognitivo" nel territorio del Moderno corrisponde, negli stessi anni, la messa a punto di una linea più personale di mediazione fra accettazione di istanze contemporanee e decantazione del linguaggio di matrice classica dell'architettura. Tale percorso conduce Luigi Moretti - giovanissimo - ad intuizioni precoci, ad opere di altissima qualità e raffinatezza fra cui emerge, come eccelso capolavoro, la Casa delle Armi (1933-1936), sede dei corsi dell'Accademia della scherma a Roma, alle pendici di Monte Mario nell'area del Foro Mussolini.

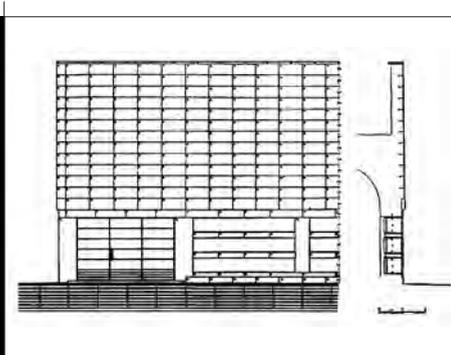
L'edificio si presenta alla città articolato volumetricamente secondo una strutturazione ad L, con due corpi distinti collegati da percorsi in quota. Il primo, completamente chiuso verso il viale nord-sud del Foro, accoglie la grande biblioteca a doppia altezza affacciata su di una galleria per la lettura ed illuminata da una grande superficie vetrata



XIII



XIV



XV



XVI

a tutt'altezza aperta verso il paesaggio del Foro. In corrispondenza dell'angolo, a cerniera fra i due volumi, la composizione architettonica mette in forma una elegante figura volumetrica ellittica destinata alla sala dei ricevimenti. Nel secondo corpo di fabbrica, perpendicolare al primo, trovano posto la grande Sala d'Armi (con superficie libera di 45x25 m per l'attività agonistica di 160 atleti), i servizi di spogliatoio e di doccia distribuiti su tre livelli affacciati su una galleria, infine i servizi particolari localizzati nel seminterrato.

Moretti sottopone la composizione dell'opera ad un trattamento riunificante e rigoroso; in particolare assegna un'altezza costante ai due volumi (ricongiunti in quota da una soletta) e poi li modella attraverso una configurazione regolare, sfruttando un rivestimento avvolgente in marmo statuario venato di Carrara. La "scorza" marmorea omogenea prosegue, poi, grazie all'impiego di marmo bianco Carrara, attraverso scalee poste alla base dei volumi a saldarsi al suolo dei piazzali, della grande vasca d'acqua, del pavimento esterno. Tutto appare come un ininterrotto blocco monolitico di marmo, pura geometria stereometrica. Raffinatissimo è il trattamento delle superfici esterne per le quali l'architetto romano produce dei disegni esecutivi accuratissimi con la repertorizzazione formale delle lastre e dei numerosi pezzi speciali, come quelli posti a formare angoli arrotondati.

Se valori d'interni, dalle fluide ed eleganti prospettive, già si colgono nel corpo della Biblioteca, è nella Sala d'Armi che lo spazio lievita, fluttua sotto la modulazione della luce e la compressione della materia.

Nella grande sala, ottenuta grazie ad una soluzione strutturale ingegnosa impostata su due mensole giganti in calcestruzzo armato (con sezione parabolica di diversa altezza e portata) contrapposte e completamente indipendenti, si è accolti, con stupore ed emozione, all'interno di uno spazio non "cubico" e strettamente unitario. Uno spazio denso, stabilizzato nel suo monumentale "stampo cavo" le cui superfici continue appaiono ferme e leggiadre grazie ad una modulazione dei flussi luminosi che "accarezzano" ogni parte del volume interno. La luce, materia essa stessa e forza disvelatrice dello spazio, penetra nella grande Sala delle Armi dall'alto, obliquamente, unidirezionata, attraverso l'apertura longitudinale ottenuta fra le due estremità delle mensole strutturali, diffondendosi radente lungo le superfici curve lisce di stucco bianco per poi rischiarare il piano pavimentale in marmo venato di Carrara al cui centro insiste la pedana in linoleum.

Uno spazio unitario, eloquente iscritto nella migliore tradizione dell'architettura italiana. Alla concezione di uno spazio completamente nuovo, di "rottura" (fluente, instabile, "debordante", fatto di sfondamenti e trasparenze) alla maniera di Mies, Luigi Moretti oppone una visione aulica del vuoto, per certi versi retrospettiva, eppure sostanzialmente moderna fatta di atmosfere dense ed avvolgenti dove lo spazio - espanso monumentalmente nelle due

dimensioni - vale per se stesso, senza cercare nell'*altrove* la propria ragione di essere.

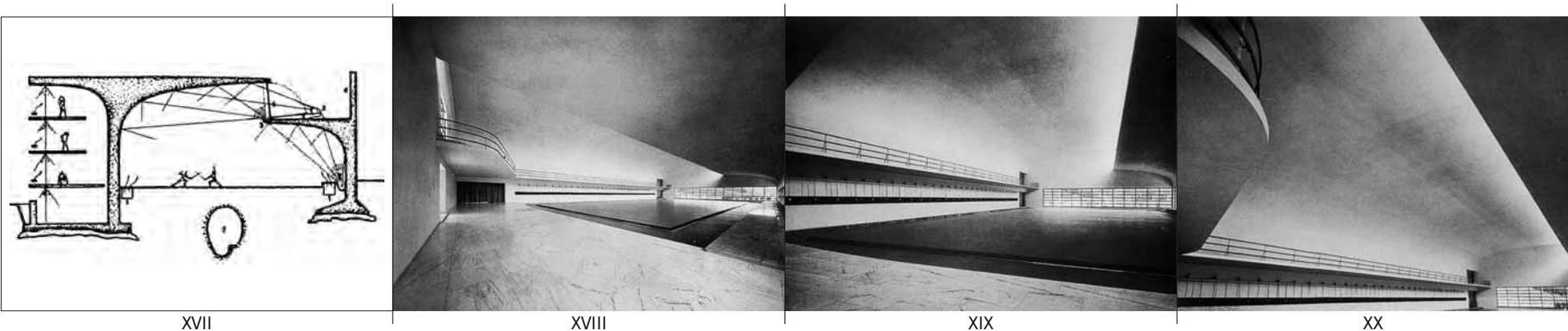
Tutta l'opera architettonica di Luigi Moretti degli anni Trenta ci sembra persegua una strategia ben precisa: usare gli strumenti della ricerca moderna per ritornare a confrontarsi con il retaggio del passato mantenendo, alla fine, viva una concezione dell'architettura solida, pacificata nei volumi interni, resistente alle scosse del tempo, alle oscillazioni del gusto e alla stessa disattenzione degli uomini.

Soffermandoci a riflettere oggi sullo stato di trasformazione sostanziale e di degrado in cui versa, da decenni, il capolavoro di Luigi Moretti - e dell'intera stagione del Moderno italiano - tenuto ancora in una assurda segregazione all'uso e alla fruizione pubblica, per contrasto, il nostro pensiero si è ricongiunto alla lungimiranza della cultura contemporanea spagnola che, invece, in assenza della tangibile realtà del Padiglione di Barcellona di Mies distrutto a pochi mesi dalla conclusione dell'Esposizione, ne ha promosso una fedele ricostruzione (1983-1986), riconsegnandola alla collettività internazionale e ai processi di conoscenza e di godimento estetico.

Ci auguriamo che i recenti proponimenti politici e i relativi protocolli istituzionali riportino la Casa delle Armi allo stato d'origine, restituendole lo splendore dei volumi e il fascino dei suoi nitidi spazi interni, obliterati, prima, da una storia dell'architettura tendenziosamente "ideologica" e, poi, da una cultura di Stato disinteressata ai valori dell'architettura contemporanea.

Epilogo. Pensavamo oramai che il bianco e il neutro fossero definitivamente seppelliti sotto una "scorza" di materiali costruttivi privi di un "vero" colore o ricoperti dallo scintillio delle "pellicole" dell'universo sintetico industriale. Ci ritroviamo, invece, a cavallo fra vecchio e nuovo millennio, nuovamente, di fronte al monocromismo, alla bianchezza del Minimalismo. Una tendenza affermata sulla scena internazionale dell'architettura - in Svizzera, Inghilterra, Portogallo, Spagna, Stati Uniti - quale "ripresa" di alcune tematiche figurative e spaziali del primo Moderno. Vi è chi, addirittura, considera tale corrente artistica come una diretta prosecuzione, in chiave più "rigorosa" e "purificata", dell'architettura delle avanguardie fra le due guerre mondiali.

I punti di tangenza più significativi riguardano il tema del trattamento delle *superfici* e dello *spazio interno*.



XVII

XVIII

XIX

XX

L'intensa opera di semplificazione, di riduzione linguistica produce negli esterni composizioni architettoniche alimentate da volumi geometrici primari; negli interni il dispiegamento di superfici (pavimenti, pareti, soffitti) uniformi, continue, ininterrotte. Il riaffermarsi della superficie nuda come elemento di progetto si esprime frequentemente attraverso soluzioni "neutre", "atonali", indirizzate alla riduzione massima di espressione (sia in termini di disegno che di vigore materico o colorico), alla rinuncia di ogni narrativa architettonica.

I piani e con essi gli scenari esistenziali, sono nuovamente condotti verso livelli di estrema astrazione, purezza e, alla fine, intellettualizzazione. È una sorta di ritorno ideologico intransigente all'insegnamento miesiano sintetizzato nel famoso aforisma "il meno è il più", all'estetica dello scarno, del "quasi niente".

Le opere litiche "epurate" di John Pawson per Calvin Klein, di Claudio Silvestrin per Giorgio Armani, restituiscono su un diverso registro materico - fatto di sfondi indeterminati, incontaminati, immoti - il tema della monomaterialità e della omogeneità già sperimentato da Tadao Ando attraverso l'opera concretizia.

La neutralità del Minimalismo tende, ancora una volta all'interno della storia artistica occidentale, a ricondurre ad un livello di pura "concettualità" il lavoro progettuale; l'architettura ritorna ad essere "a-contestuale", mostrando una mistica accuratezza, fatta di volumi puri e levigati, di spazi lisci e fluidi, dove ogni superficie è di difficile distinzione (e disgiunzione) rispetto a quelle contigue. L'alto, il basso, il laterale, fanno parte di un unico ed avvolgente universo; un microcosmo di atmosfere ascetiche e mute.

Non colori, non oggetti invadenti, non "clamori", ma spazi astratti, delimitati da piani impenetrabili nel loro silenzio figurativo; spazi poco disposti a tollerare la presenza di tutto ciò che è *altro* rispetto alla loro particolare natura inanimata, monocroma. Rimuovere il disegno della materia insieme alle giunture della costruzione, sostituire il policromatico con il monocromatico, il "colorato" con il "senza colore", tornano ad essere atti selettivi ed intransigenti di epurazione, di intellettualizzazione, non molto diversi da quelli degli architetti del Moderno. [V]

È forse questa una delle tante dimostrazioni del "nostro" tempo circolare?

[V] Si veda per una illustrazione attenta all'intero spettro della cultura figurativa del Minimalismo: Vittorio Savi e Joseph M. Montaner, *Less is more*, Barcelona, ACTAR, pp. 192.

I-IV Villa Karma (1903-1906) di Adolf Loos.

V-XII Padiglione della Germania a Barcellona (1929/1983-1986) di Mies van der Rohe.

XIII-XX Casa delle Armi del Foro Mussolini a Roma (1933-1936) di Luigi Moretti.