

## Introduzione

Il volume è diviso in quattro sezioni. La prima parte presenta uno studio di riordino del plesso culturale della Fondazione Henraux a Querceta, Lucca, all'interno di una più estesa riqualificazione produttiva e ambientale dell'area in cui sorge l'impianto coordinata e diretta dall'architetto Gilberto Bedini; centro della proposta il progetto di un nuovo padiglione delle esposizioni immaginato come la sede della collezione di scultura che l'azienda ha promosso dagli anni Sessanta del secolo scorso. L'architettura del padiglione può essere interpretata come il condensarsi di un'idea di museo a lungo coltivata. Il fatto inaugurale, nella storia che stiamo narrando, risale al 1972, alla mostra tenutasi nel Cortile d'Onore di Palazzo dei Diamanti a Ferrara; fu allora che sotto la cura di Mario Paiotti furono presentate all'attenzione della critica e di un pubblico più vasto il *corpus* della collezione con opere di trentaquattro autori, tra gli altri Hans Arp, Pietro Cascella, Emile Gilioli, Gigi Guadagnucci, Juan Mirò, Luigi Mormorelli, Isamu Noguchi, Alicia Penalba, Giò Pomodoro, Antoine Poncet, Georges Vantongerloo. La composta successione dei marmi nelle sale fu come una prima orma, una prima pietra, una prima fantasmatica figurazione di uno spazio ancora da profilare, ma che in una qualche misteriosa misura la stessa famiglia di sculture così radunatasi era capace di chiamare. Un repertorio che, viceversa, in seguito alle alterne fortune dell'azienda ha rischiato la definitiva dispersione salvo ritornare, inatteso, in due occasioni durante gli anni Ottanta<sup>1</sup>. Furono, di nuovo, due collettive temporanee al-

<sup>1</sup> Nel 1973 venticinque opere facenti parti del nucleo originale della collezione furono cedute alla Banca Commerciale Italiana. La mostra *Marmi nel Parco* curata dallo stesso Santini e dall'architetto Giuseppe Davanzo con la partecipazione di Livia Musini per il progetto del verde, occupava una ridotta porzione del parco prossima alla villa; un'area attentamente ridefinita nella sua fisionomia in funzione delle ventiquattro plastiche esposte si da divenire «un'isola

lestite nelle pinete della Versiliana, nota residenza di D'Annunzio alla marina di Pietrasanta, ad avere il ruolo di annuncio ed indicazione e che sembravano essere la prosecuzione inevitabile dell'episodio emiliano. Ideatore e responsabile di ambedue gli eventi fu Pier Carlo Santini durante quella lunga stagione che lo vide direttore della Fondazione Ragghianti a Lucca. Seppure sotto i riverberi di una *imaginerie* del tutto dissimile la curatela ebbe modo di sottolineare come l'impianto museografico predisposto potesse essere valutato quale verifica sperimentale di una sistemazione stabile da raggiungere. Fu *Da "Marmo" al marmo. 1962-1972* l'esposizione curata da Alessandro Tosi con la collaborazione di Lara Conte e Alberto Salvatori presso il Palazzo Mediceo di Seravezza nel 2004 l'ultima volta che la raccolta ebbe un destino pubblico<sup>2</sup>.

L'azienda Henraux è tra le aziende nel comprensorio del marmo apuano che può ricordare le origini più lontane<sup>3</sup>; dal 1963 al 1965 per tramite di *Seminari* estivi organizzati da singolari intellettuali quali Bruno Alfieri e Giuseppe Marchiori si andò a formalizzare lo scambio tra le conoscenze e le prassi consolidate nella fabbrica e l'operosità tenace delle botteghe d'artigianato e d'arte:

Ha lavorato nell'atelier delle sculture con l'assiduità e l'impegno di un operaio innamorato del proprio «mestiere». S'è fatto «marmoraro» (il più attuale dei marmorari capace di suggerire agli architetti temi e soluzioni, anche di tipo ornamentale) con pazienza giapponese [...] lo si è visto curvo, nelle pose più faticose, sui pezzi di marmo scelti qua e là, secondo criteri probabilmente empirici, e, per ore e ore, l'infaticabile operaio scavava o tagliava coi mezzi meccanici e coi mezzi manuali degli antichi «tajapiere».

Una cronaca, quella di Candido Volta, che ben testimonia di quella articolata e poliverosa «*esperienza del marmo*» che avrebbe dovuto saldare tra

nel continuum della foresta». L'esperienza battezzata *Ipotesi di un museo* denuncia, già dalla titolazione, la volontà del critico di assegnare all'esposizione il ruolo di «preliminare di massima», uno strumento disvelatore della sotterranea vocazione del luogo a divenire museo, sull'esempio dei noti casi europei di Middelheim e Otterlo. Su questi temi confronta i cataloghi curati da Pier Carlo Santini, *Marmi nel Parco*, Comune di Pietrasanta, 27 luglio-26 agosto 1984 e Id., *Ipotesi di un museo*, Il Bulino edizioni d'Arte, Modena 1987.

<sup>2</sup> *Da "Marmo" al marmo, 1962-1972*, a cura di A. Tosi, Palazzo Mediceo, Seravezza 2004.

<sup>3</sup> Per una sintesi delle vicende connesse all'azienda cfr. Costantino Paolicchi, *Henraux dal 1821 in Henraux dal 1821: progetto e materiali per un museo d'impresa*, catalogo della mostra al complesso monumentale di San Michele, Lucca 14-20 gennaio 2006, Bandecchi & Vivaldi editori, Pontedera 2006, pp. 14-33. Già i romani distinguevano tra *lapides* e *marmora* (quest'ultime nell'accezione lata di «pietre decorative e ornamentali passibili di essere portate a lucido»). La «tagliata» del marmo è pratica antica nelle *lunae montes* ed un passo di Strabone ne conferma la presenza già in epoca romana (*Geografia*, libro V, cap. II/5); per quanto concerne la storia dell'industria estrattiva nel suo complesso essa ebbe un punto di svolta attorno al 1820 con l'arrivo di capitali anche non italiani. L'ultima indagine conoscitiva della realtà produttiva è contenuta in *Il marmo. Laboratori e presenze artistiche nel territorio apuo versiliese dal 1920 al 1990*, a cura di G. Uzzani, Maschietto e Musolino, Firenze Siena 1995.

loro domini fino ad allora avvertiti separati, scissi, aprendo ad inattese prospettive, all'incrocio tra la produzione, le tipologie merceologiche e l'espressione formale. Sarà una selezione delle sperimentazioni maturate all'interno dei laboratori unita alla colonia sempre più numerosa delle opere dei maestri invitati a soggiorni dedicati allo scambio ed alla ricerca a costituire il nucleo iniziale della raccolta il cui destino segnato era quello di popolare il recinto disegnato per l'occasione da Noguchi, un giardino di pietra non distante dal piazzale di deposito dei blocchi secondo un pattern dei siti che di per sé valeva come un inequivocabile programma di idee ed intendimenti<sup>4</sup>. Le ipotesi relative al nuovo edificio dunque – fondendo mutuamente tra loro i tratti del contemporaneo museo d'impresa con la tradizione della galleria d'arte – non sono che un ulteriore passaggio all'interno di un faticoso cammino iniziato molto tempo addietro.

La seconda sezione è il repertorio, necessariamente parziale, dei progetti redatti dagli allievi all'interno del laboratorio di Composizione Architetturica IE del corso di laurea in Architettura Magistrale dell'Università degli Studi di Firenze durante il biennio accademico 2005-2006 e 2006-2007. Il tema compositivo ha riguardato una cava di estrazione del marmo dismessa in modo conclusivo e di cui è stata prevista la riconversione ai fini di polo espositivo. La precisione e la rigidità del programma funzionale-distributivo assegnato hanno in parte protetto da un superficiale abbandono alla forte carica emozionale propria del sito oggetto di indagine, costringendo ad un difficile ma estremamente vivificante scontro tra le molte esigenze e le urgenze della fabbrica da delineare e l'indubbia pressione esercitata dalle accidentate morfologie del catino in cui essa è andata ad insediarsi. In un intervento critico di quasi trent'anni fa Robert Morris si interrogava sul rischio che gli *earthworks* – o la *sculture in the expanded field* (R. Krauss) nel senso più generale – potessero costruire, talvolta involontariamente, un alibi a processi di sfruttamento e saccheggio delle risorse:

La pratica dell'arte come recupero del territorio potrebbe allora sembrare un incentivo alla costante accelerazione del ciclo risorse-energia-merci-consumo, visto che il recupero – definito dal punto di vista estetico, economico e

<sup>4</sup>La citazione è tratta da Candido Volta (pseudonimo di Giuseppe Marchiori) *Artisti alla Henraux*, in «Marmo. Rivista internazionale di arte e architettura» n. 3, Milano 1964. La rivista «Marmo», fondata nel 1961 dall'amministratore delegato Erminio Cidonio e affidata alla direzione di Bruno Alfieri, fu il medium dell'intero progetto imprenditoriale e culturale avviato dal management dell'azienda toscana indirizzato a «creare una piattaforma di cultura moderna, non settaria, internazionale, protesa verso il futuro, nella quale possano essere presentate realizzazioni moderne di artisti, architetti e designers» («Marmo», n. 1). Nella sua pur breve e travagliata stagione (cinque i numeri realizzati, sino al novembre 1971 sotto la direzione di Pier Carlo Santini) contribuì in modo determinante ad un intenso ripensamento della ragioni, delle tecniche e delle possibilità espressive proprie del materiale lapideo. Una storia della rivista è contenuta in Lara Conte, *La rivista "Marmo"*, in *Da "Marmo" al marmo, 1962 – 1972*, cit., pp. 25-33.

geofisico – serve a rendere accettabile un precedente atto di estrazione delle risorse. Nella misura in cui «partecipano» all'arte intesa come bonifica del territorio, le opere *site specific* sembrano dunque condannate ad assolvere un compito di pubbliche relazioni in nome e per conto delle singole imprese estrattive e, più in generale, fare da stampella al sempre più frenetico binomio tecnologia-consumo<sup>5</sup>.

L'articolo ha il merito di denunciare l'uso consolatorio ed anestetizzante di alcune pratiche d'arte, assimilabili ad un rivestimento, ad una buccia il cui prestigio sociale, validato e protetto dalla doxa, risulta capace di velare, stemperandoli, la durezza e l'invasione dei processi economici in atto. Coscienti di questo sfondo occorre tuttavia valutare come il lavoro su terreni divenuti autentici palinsesti, su terreni già investiti da vettori antropici, sia di fatto lo scenario più consueto in realtà ambientali quali quelle del nostro paese: per un verso la progettualità qui richiesta è solo un più recente anello di una catena di manipolazioni ininterrotte, ripetute. In questo regime di significati appare dunque assai più appropriato e credibile prefigurare una azione di recupero su e con i resti, i depositi e gli avanzi smembrati delle attività umane piuttosto che aderire a quelle volontà i cui presupposti e modalità di intervento siano governate dalla cattiva coscienza di un fantomatico ristabilimento di uno stato di natura arcadico e primigenio, foriero in definitiva di cancellazioni, abrasioni e camuffamenti delle storie. In definitiva si tratta di risolversi per un approccio pienamente dialettico piuttosto che idealista: l'oltraggio deve subire un'alchimia dei segni, non cadere in oblio, saranno (future) rovine da rovine (passate). Tra i molteplici motivi che hanno suggerito questo tema compositivo ne ricordiamo uno di particolare importanza. Rispetto ad uno schema di contrapposizione, elementare quanto consueto, di natura *versus* artificio l'esercizio proposto deve essere rubricato come metamorfosi di natura seconda, o di una artificiosità naturalizzata; un esercizio dunque su un «paesaggio di transizione» dove l'immediatezza estetica dell'*environment* appare irrimediabilmente indecibile tra l'essere il lascito di una fabbrilità o di una spontaneità selvaggia, di una processualità o di un'energia altra. Questa soglia di indeterminazione e questo scambio e consumazione dei segni identitari è ciò che rende non agevole ogni operatività futura proprio perché, con le parole di Ady Goldsworthy, potremo affermare che qui, stretto senso, «the work is the site».

La terza sezione è la silloge di alcuni progetti pensati come la predisposizione idonea a mostrare l'*oeuvre* di un artista. La richiesta se da un lato può considerarsi come un approfondimento, uno «scendere di scala», del tema di corso, dall'altro determina come un rovesciamento logico se con-

<sup>5</sup> Robert Morris, *Notes on Art as/and Land Reclamation*, «October», n. 12, Cambridge (MA), 1980 (trad. it., *Note sull'arte come/ rivendicazione della terra* in «Lotus international», *Reclaiming Terrain*, n. 128, novembre, Milano 2006, p. 85).

frontata alla precedente. Se la forza iniziale era stata orientata dall'esterno verso l'interno, dal contesto verso il nuovo oggetto plastico, questa parte del volume è l'impronta di un movimento opposto, diametrico: ritengo che questo salto, questo ricominciamento su presupposti e fondamenti inversi, sia la più efficace delle trappole per scoprire la continuità dei fenomeni spaziali, una complementarità interno-esterno ora spezzata diacronicamente solo per favorire una più didascalica evidenza delle due polarità. L'allestimento e la messa in dimora di una serie di sculture di Marino Marini sono stati la cagione della costruzione di una spazialità, di un insieme contenuto di luoghi, che avevano per scaturigine le opere stesse: incuranti del loro prendere possesso di una località irriducibile, le architetture che le maquette testimoniano sono pura internità, puro recinto privato di ogni fuori, di ogni altrove, un universo isolato e limitato dove massima è l'attenzione posta alla orchestrazione dei rapporti e delle relazioni che le poche parti che lo strutturano stabiliscono vicendevolmente; un sistema chiuso in sé se non fosse per quei tagli, quelle inclusioni e quelle separazioni, mobili nella loro sicura ciclicità, che lo scorrere e l'arrestarsi della luce naturale determinano, perché non si dà architettura dove il sole non getta l'ombra:

I sense Light as the giver of all presences, and material as spent Light. What is made by Light casts a shadow, and the shadow belongs to Light. I sense a Threshold: Light to Silence, Silence to Light – an ambiance of inspiration, in which the desire to be, to express crosses with the possible<sup>6</sup>.

Un esercizio che – grazie a una preventiva e astratta riduzione dei fattori presenti nel gioco, quali i materiali e le tecnologie, i vincoli economici ed i desideri della committenza, la tipologia e la topografia – ha potuto concentrarsi sulla modulazione e sull'armonia dello spazio, sul suo pacato disporsi secondo intervalli stabiliti, certi, sul suo prendere consistenza in equilibrio con la vita in esso contenuta, in esso in divenire. Per rimanere nel gergo kahniano un esercizio compositivo riferito al solo primo termine presente nel contrasto *Form – Design* dove «form is not shape, but the nature of something»<sup>7</sup>. In questo ordine del discorso le dimensioni non ampie ed un programma apparentemente molto semplice – l'area *per e di* una cosa – sono state le condizioni favorevoli per il compiersi di un'indagine collassata su ciò che può essere stimato come la molecola di base di ogni avventura costruttiva, la stanza, compresa di per sé per la sua giacitura, la sua linea, il

<sup>6</sup> Louis Kahn, *Architecture, Silence and Light*, Guggenheim Museum, New York, 3 dicembre 1968; ora in Louis Kahn, *Essential texts*, edited by R. Twombly, W.W. Norton & Company, New York 2003, pp. 228-252.

<sup>7</sup> Louis Kahn, *The Invisible City*, International Design Conference, Aspen, 19 giugno 1972; ora in *What will be has always been. The words of Louis Kahn* edited by R. Saul Wurman, Access Press and Rizzoli, New York 1986, p. 152.

suo volume: «the most inspirational point from which architecture can be understood is to regard the room as the beginning of architecture»<sup>8</sup>.

Congeda la pubblicazione un album fotografico realizzato da Giovanni Battista Romboni. Dalle impressioni spettrali, evanescenti come fumo, di Noel-Marie Paymal Lerebours al nitore privo d'ombre delle fermissime *Fachwerkhaus* di Bernd e Hilla Becher dei primi Sessanta, il paesaggio antropico è divenuto sempre più soventemente protagonista nei programmi e nei tableaux di artisti visuali<sup>9</sup>. In questa sede le immagini hanno un ruolo analogo a quello da loro assunto in alcune combinazioni predisposte da On Kawara o da Richard Long. Sono le marcatrici di una assenza, di una distanza, ed al contempo devono essere intrecciate ad altri strumenti, ad altri segnali: nel caso nostro i disegni e le mappe, i modelli e le stesse scritture di progetto. Se scomponessimo la successione delle pagine del libro per poterle ri-assemblare nella terza dimensione di un atelier, esse allora – con pochi quanto essenziali aggiustamenti – potrebbero richiamare alcuni dei celebri *Nonsites* di Robert Smithson<sup>10</sup>; anche in questo caso l'intero complesso di figure e parole monta una macchina immobile che trova e stabilisce corrispondenze, specchiamenti e metamorfosi: seppure intrisa da un tasso eccessivo di metaforicità rispetto ai suoi archetipi nordamericani è la stessa architettura infatti – ancor prima di possedere il proprio corpo in quella maceria organizzata che è il cantiere – ad essere la difficile e conflittuale costruzione di una visione/cecità e di una assenza/presenza (doppie e simmetriche: quella della fabbrica e quella del luogo).

*Apua Mater*: questo il motto se occorresse una sigla per tessere come un filo le quattro sezioni tra loro. Ma non confondiamo; la formula non è il richiamo al tropo pliniano della natura divinizzata, della Natura madre di ogni cosa, bensì ripresa della titolazione della raccolta di versi licenziata dal poeta ligure Ceccardo Roccatagliata Ceccardi nel 1905<sup>11</sup>. Un modo per marcare la dualità di questa ricerca professionale e didattica; scegliere le Alpi Apuane, le *Alpi marmifere*, come teatro di prova è senza dubbio decidere innanzitutto per un incontro-scontro, senza mediazioni e divagazioni intellettuali, con una condizione fisica e ambientale che obbliga, che guida, che vincola – le percezioni, i pensieri, l'immaginazione trasformatrice «into something rich and strange» (a questo proposito si può ricordare come per lunghissimo tempo nel più lontano Oriente fosse consentito edificare solo edifici di culto sui rilievi montani). Ma questo è solo un primo aspetto della questione, anche se paradossalmen-

<sup>8</sup> Ivi, p. 154. A tal proposito potremmo, come è stato già scritto, descrivere ogni edificio non altro che come una società, una comunità di stanze.

<sup>9</sup> Cfr. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, edited by William Jenkins, Rochester NY, International Museum of Photography, George Eastman House, 1975; catalogo della mostra con immagini di Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr.

<sup>10</sup> Cfr. Robert Smithson, *Non-site*, «Artforum», settembre 1968 e Robert Hobbs, *Robert Smithson. A retrospective view*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York 1982.

<sup>11</sup> Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Tutte le opere*, a cura di P.A. Balli, Apua, Carrara 1969.

te tanto esplicito e manifesto quanto profondo e riposto come una radice<sup>12</sup>; ad un *fenomenismo* di stampo positivista dobbiamo aggiungere quel *mondo* immateriale e tangibile al contempo fatto di storie, terrazze olivate, revêrie, lavoro quotidiano, furori politici, tecniche, dipinti, mestieri, vaneggiamenti sentimentali, vigne, lastre incise, paesi, segherie, memorie collettive, castagni, «bardi del novel Tempo», sentieri di sasso, evocazioni, sbancamenti accecanti o anneriti dalle acque, mitologie, ricoveri di pietra maculata, fotografie che, nel tempo, hanno avvolto la nuda geologia con una tela trasparente. Un mondo nel cui spessore sottile ogni progettualità seria deve iniziare e finire il proprio percorso, la propria impresa. La stessa terra va riconosciuta come «Inno senza favella», cioè spinta mitopoietica per eccellenza:

La grande criniera delle Alpi, aerea, con le ferite bianche – di là dalla foresta dei pini – I pini giovani nella sabbia- Gli alti steli con fiori gialli (pulciane?) coperti di lumache

Lungi Il Forte dei Marmi – Il promontorio – Il faro – La luna pallida è ancora nel cielo (ore nove di mattina) Il monte Gabberi (il cimitero) da presso – Il Matanna – Un'aquila ròtea.

La Ceragiola rosseggia sotto l'*Altissimo* con le cave di Statuario. Le sue pieghe anfrattuose sono come il frammento fidiamo d'un peplo (statue del Frontone del Partenone) (La divinità adagiata)

Le farfalle bianche volano lungo il mare –

La lieve spuma fatta *alata*.

Volano anche sull'acqua vanno verso le barche – volano attorno all'albero<sup>13</sup>.

Un duplice registro dunque dove le rispettive voci tendono a confondersi, a mischiarsi, dissolvendosi in soluzioni comuni.

<sup>12</sup> «Hai guardato bene quella cornice di monti? Ne hai considerato il profilo aspro, l'imponenza delle masse, il colore d'acciaio lucente che degrada in un bianco di marmo? E da quest'altro lato, hai ammirato l'estensione immensa del mare, i diversi toni di luce, la lotta veemente delle onde? Non ti sembra uno spettacolo di forza, di bellezza, di potenza dionisiaca?» Rosso di San Secondo a Enrico Serretta, dalla Versilia, agosto 1922 (citato in Umberto Sereni, *Le stagioni dell'Eden in Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento*, a cura di G. Bruno, E. Dei, C. Paolicchi, Pacini editore, Pisa 1999, p. 41). Pur se del tutto assente nei pensieri di Rosso è comunque singolare ricordare come nella lingua cinese – ed anche in Giappone – l'equivalente per «paesaggio» sia dato dall'accostarsi di due caratteri che indicano rispettivamente la montagna (*shan*) e l'acqua (*shui*): ovvero non è possibile concepire un paesaggio privo di montagna ed acqua...

<sup>13</sup> Gabriele D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1965, p. 453 (quaderno XLIV, 1903). Anche se detto con accenti ed intenzioni affatto diverse credo si possa a questo proposito riprendere un passaggio, pubblicato postumo, del già menzionato Smithson: «Ogni paesaggio non importa se sereno e piacevole, nasconde i substrati di un disastro. Più profondi delle rovine dei campi di concentramento, sono mondi terrificanti, mondi più che privi di senso. Gli inferni della geologia restano ancora da scoprire. Se la storia dell'arte è un incubo, cos'è allora la storia naturale?» in «Kunst & Museum Journaal», n. 5-6, Amsterdam 1994. A questo riguardo è senza dubbio più appropriata alle condizioni oggetto del nostro studio la tonalità tragico-prometeica di molti progetti (rimasti su carta) di *land reclamation* dell'artista di Passaic rispetto alla calibratissima leggerezza di tante realizzazioni *Art in Nature* contemporanee.

*Memoria del Novecento* era stato battezzato un progetto culturale voluto dalla Provincia di Lucca e coordinato da Cesare Garboli e Umberto Sereni al passaggio con il XXI secolo; un ciclo di investigazioni da articolare in un arco triennale nate «da una congiuntura di obbiettivi e di esigenze diverse, politiche, antropologiche, geografiche, storico-letterarie». Da quel piano tanto suggestivo quanto ambizioso derivò un convegno ed una mostra: *D'Annunzio e la scoperta della Versilia*<sup>14</sup>. Di ciò che doveva essere un ampio «ritorno alle fonti» ed un «riesame critico» della stessa tradizione di una zona di Toscana spogliata da ogni portato nostalgico-celebrativo purtroppo rimase solo questo episodio. La contingenza comunque permise a Garboli di tratteggiare una sorta di quadro i cui soggetti formali sono generati dalla stratificazione di sostanze spirituali ad altre dedotte dal paesaggio sensibile: una cartografia ordita *in partes tres* dove la morfologia dello spazio empirico si raddoppiava, fondendosi, in quello baluginante nella produzione creativa dei numi tutelari di D'Annunzio, Pascoli e Puccini. Un'intuizione ermeneutica potente che solo per abbozzo rapido fu concesso all'autore di sviluppare<sup>15</sup>. Ma altri contributi si sono resi disponibili; è lecito infatti riunire i risultati raggiunti da una recente stagione di inchieste di indirizzo, nella generalità dei casi, multidisciplinari e la cui data di inizio può essere fissata al 1989 con la mostra tenutasi al Palazzo Mediceo di Seravezza dedicata a Plinio Nomellini<sup>16</sup>. Quello che a noi interessa con maggiore premura è che lo studio delle diverse acquisizioni specialistiche illumina con risolutezza i ricorrenti quanto fluidificanti punti di intersezione tra gli atlanti spirituali e le geografie corporee, tra i costrutti culturali e gli assetti materiali, tra gli arabeschi aerei del desiderio e le inerzie minerali del concreto. Un'amalgama di elementi eterogenei, dove le tante voci di qualsivoglia 'cultura' si stemperano «nel silenzio delle cose naturali» combinandosi secondo accordi non ripetibili; una mescola propria di ogni *locus* e causa efficiente di ogni imprevedibile possibile:

Ciò che si chiama «genio del luogo» non è altro che questa possibilità: che avvenga qualcosa. Ora, questa possibilità non può essere programmata o regolata. Non si determina la finalità di un luogo (è l'errore di tanti urbanisti, paesaggisti, architetti). Si può solo lasciare che un luogo si disponga

<sup>14</sup> *D'Annunzio e la scoperta della Versilia*, a cura di A. M. Andreoli, Maschietto e Musolino, Firenze Siena 1999. L'esposizione si tenne alla Villa La Versiliana, Marina di Pietrasanta 27 maggio-5 settembre 1999.

<sup>15</sup> cfr. Cesare Garboli, *L'Alcyone e la scoperta della Versilia in D'Annunzio*, cit., pp. 13-21.

<sup>16</sup> *Plinio Nomellini. La Versilia*, a cura di G. Bruno, E. B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni, Electa, Milano 1989. A questa occasione è poi possibile associare le pubblicazioni, anch'esse derivate da esposizioni: *Fra il Tirreno e le Apuane*, a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, P. C. Santini, U. Sereni, Artificio, Firenze 1990; *Alla ricerca dell'Eden*, op. cit.; *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi Carrà Soffici*, a cura di A. Paolucci, A. V. Laghi, Maschietto editore, Firenze 2004; *L'oro delle Apuane. Cave di Marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Otto e Novecento*, a cura di E. Dei, Baldecchi & Vivaldi editori, Pontedera 2006.



per le sue possibilità. Si può dare spazio al luogo. Questo si chiama abitare, oppure contemplare<sup>17</sup>.

Perché infine radunare questi materiali che usualmente sono consegnati a rimanere scritte private, stazioni abbandonate di un percorso educativo ancora in larga sua misura da intraprendere. Potremmo a tal proposito sottolineare che l'esempio, secondo i latini, non sottintendeva il solo impiego dei sensi o una prassi sottilmente mimetica (*exemplar*) ma poteva essere veicolo per una conoscenza innanzitutto intellettuale e dunque riguardare piuttosto il demone dell'analogia (*exemplum*). Nella disciplina del progetto le cui regole appaiono sempre più fragili ed incoerenti il confronto attraverso campioni può essere la via per una più profonda comprensione dei fenomeni (l'arte, è stato detto, è la capacità di realizzare un sapere in un'azione...). Il paradigma-esempio, infatti, dimenticando le perentorie dualità e le opposizioni banali – generale particolare, tipo singolarità – nel suo offrirsi come impasto incoerente di specificità e universalità può rivelarsi come lo strumento più efficace per gemmazioni e rivolgenti a venire: «è nel carattere della scuola che gli allievi mettano a confronto i loro lavori in modo che gli uni imparino dagli altri»<sup>18</sup>. Trapassando dalla ricerca all'educazione i progetti di seguito riuniti divengono, nel medesimo tempo, gli archetipi ed i risultati di una scuola di architettura in *fieri*.

### Post scriptum

La regione apuana, lembo nord occidentale della Toscana, ha sagoma grossolanamente ellittica, con l'asse maggiore orientato in direzione N.O.-S.E., coincidente con l'asse della dorsale principale, spartiacque tra il versante marino e quello interno. In essa confluiscono regioni distinte: la Garfagnana, la Lunigiana e la Versilia. La catena è compresa tra la valle del fiume Magra e la valle del fiume Serchio ed affaccia sul Tirreno con una pianura costiera; la lunghezza è di 60 km ca., la larghezza di 22 km ca. per una superficie totale di 1300 Km<sup>2</sup> ca.; la parte più propriamente montuosa ha una superficie di 700 Km<sup>2</sup> ca. La regione risulta costituita da una catena di montagne prevalentemente rocciose con linea di displuvio principale pressoché parallela alla linea di costa; da tale linea si dipartono, con andamento quasi ortogonale, le catene secondarie e gli sproni, trapassanti a formazioni collinari nelle loro estreme diramazioni, che a loro volta terminano sui fondovalle del Serchio, dell'Aulella e del Magra nel versante interno, e sulla fascia costiera nel versante marino.

<sup>17</sup>Jean-Luc Nancy, *A l'approche*, Presses de l'Université Larval, 2005 (trad. it. di A. Panaro, *L'approccio*, in Id., *Narrazioni del fervore*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 2007, p. 81).

<sup>18</sup>Adolf Loos, *La mia scuola di architettura* (1913) ora in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 264.

L'edificio geologico delle Apuane è principalmente costituito da materiali rocciosi formati per sedimentazione e per successiva profonda azione di metamorfosi, rappresentati essenzialmente da calcari e loro composti; grazie agli effetti delle profonde azioni di metamorfosi dei carbonati di calcio originali si è avuta la formazione dei calcari a struttura saccharoide, meglio noti come marmi. La prevalenza delle formazioni calcaree ha successivamente contribuito alla creazione di un aspetto paesistico tormentato ed aspro, dove i versanti denudati ed a strapiombo, le vallate profonde di forma marcatamente a «v» e le pareti scoscese di nuda roccia caratterizzano fortemente l'ambiente. A scala regionale ed interregionale, va anzitutto menzionata la specificità del *complesso metamorfico apuano*, determinatasi dall'interferenza tra la tettonica compressiva nell'Oligocene superiore e la successiva tettonica distensiva, che ha generato zone di taglio e pieghe di doppia natura. Si evidenzia così una specifica finestra tettonica apuana, nella quale è presente, e talora visibile in superficie, la peculiare sovrapposizione diretta di unità con evoluzione alto-crostaie su di un complesso metamorfico profondamente deformato ad un livello medio-crostaie; dei due eventi deformativi, il primo, responsabile della strutturazione principale del massiccio, è stato interpretato come una deformazione compressiva di tipo duttile, con conseguenti grandi accavallamenti, strutture fortemente piegate, ed il carico litostatico necessario al metamorfismo che caratterizza il nucleo apuano; mentre la fase tardiva rappresenterebbe una deformazione distensiva di tipo duttile, a cui avrebbe fatto seguito un riequilibrio isostatico della crosta ispessita. Le sovrapposizioni delle diverse unità tettoniche che hanno formato la catena sono la causa principale della genesi dell'ampio bacino marmifero di questa regione: costituito da una potente «lente» continua che supera in più punti i 400 m di spessore, ed ha un'estensione di 10x20 Km ca., con affioramenti a giorno su quasi un terzo dell'area. L'esistenza di questo singolare bacino si deve al fatto che i cospicui paleo-depositi marini di carbonato di calcio, in alcune zone particolarmente puri, siano stati schiacciati per alcuni milioni di anni da coltri di altri materiali sospinti dai bacini marini contermini ed aventi spessori di diversi chilometri; in tali condizioni gli innalzamenti di pressione e di temperatura sono stati tali da trasformare i primitivi calcari in marmi a struttura saccharoide; fenomeno che invece non è accaduto per tutti gli altri calcari presenti nelle regioni geologiche circostanti e che hanno la medesima origine primigenia dei calcari apuani. Per capire l'intero fenomeno e le fasi che lo hanno prodotto è necessario rifarsi al modello generale della tettonica della crosta terrestre, applicato all'area in esame. La Storia delle Alpi Apuane, secondo le più recenti teorie, inizia infatti alla fine dell'Era Primaria (circa 240 milioni di anni fa), quando la regione – dove poi si sarebbero formati l'Appennino e le Alpi – era una semplice piattaforma sporgente dal continente Euro-Asiatico, ancora fuso con gli altri attuali continenti a formare quella che viene detta «Pangea», e ricoperta dal grande unico oceano primitivo.



