

Verde  
Ilaria Mariotti

Potremmo forse iniziare dal fatto che *Verde* nasce da anni di camminate ed esplorazioni, di accumulo di immagini, di segni, di sperdimenti tra presenza umana, montagna, paesaggio.

Un percorso, una camminata nella vita, tesa a cogliere i segni grafici che le cose di natura e il frutto dell'antropizzazione del paesaggio pongono all'occhio restituendole in una sorta di semplificazione, focalizzandosi, piuttosto che su orizzonti ampi, su frammenti, particolari che solo in una visione generale al "paesaggio" rimandano. Un percorso di piccole cose d'uomo di fronte alla montagna potente e continuamente scavata e modificata, erosa silenziosamente in tempi brevi, clamorosamente in tempi lunghi. Il tempo si misura in secondi o in ere geologiche, dipende dai punti di vista e dalle necessità, in variazioni di verde dei prati e dei boschi, in successione di appuntamenti con gli uomini o con le cose di natura.

In una sequenza di leopardiane *magnifiche sorti e progressive* che ha accelerato vertiginosamente il ritmo del secolo scorso, massimamente degli ultimi trent'anni, e che ha fruttato l'illusione di leggerezza di azioni e uno spaesamento quasi letargico. Un dato di fatto che sembra essere una necessità, quest'ultima condizione. La seconda rivoluzione industriale per Italo Calvino è fatta sì di macchine, ma "non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma come i *bits* d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai *bits* senza peso"<sup>1</sup>.

È alle *Lezioni Americane* di Calvino, in particolare alla prima, quella sulla leggerezza, che il pensiero subito corre. E non solo per via del contenuto di questa, che tratta della contrapposizione leggerezza-peso e di come la letteratura sia specchio indiretto della realtà, quanto anche per la sostenibilità dei sei scritti: riflessioni su altrettante parole chiave da lasciare al nuovo millennio. O piuttosto per un filo rosso ancora più generale.

Gli incontri fatti sulla montagna, il camminare in un fuori che è una condizione interna diventano occasioni di osservazione e di produzione di desiderio. "Si desidera ciò che si vede tutti i giorni" cita il film cult degli anni Novanta *Il silenzio degli innocenti*. Ma talvolta vale anche il contrario. Si registra lo spaesamento, le proporzioni fuori scala e si desiderano tettoie, bivacchi o rifugi in cui costruire nuovi tempi, regolare azioni. I rifugi, per Prevedello, sono sempre provvisori, instabili, pronti a disfarsi e a essere abbandonati per nuovi spostamenti.

L'esplorazione è un atto conoscitivo e contemplativo insieme, i luoghi sono quelli in cui poggiare memorie, quasi con una tecnica mnemonica lulliana: in luogo riporre (innestare in questo caso) pensiero (azione). Ripercorrendo mentalmente i luoghi ritroverai la strada del percorso logico. È però anche la consapevolezza di lasciare alla deriva qualcosa di proprio, di immensamente caro.

I gesti e i materiali che accompagnano questa camminata sono quelli dello scultore, i materiali sono quelli nobili, il marmo, la pietra, ma anche il legno, il vetro, il gesso, il cemento dell'edilizia. Tutto parla di procedere più che di stare. I materiali sono molto spesso trovati piuttosto che comprati, riciclati, messi assieme temporaneamente. Sia quando si cola il calco della montagna rovesciando il cemento su legni di castagno (esattamente come si farebbe in un cantiere edile), sia quando si assemblano strutture più lineari, che siano ferri o travi, che nel loro incrociarsi progettato sembra che siano sempre sul punto di liberarsi e ristabilire un ordine di gravità consono alla loro struttura e peso.

Il modo di incatenare questi elementi tra di loro, gangli, viti, bulloni, tralicci, è tutto a vista. Tutto a portata di mano, tutto parte di un processo che non viene nascosto e che spesso si dilata sui supporti, viaggia sulle pareti, ribalta la pietra nel disegno, l'oggetto nel progetto. Le fratture, le

---

<sup>1</sup>Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1. *Leggerezza*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Berenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1995, p. 636

connessioni sono stuccate a vista, lasciate come cicatrici preziose che proprio per il loro esistere conferiscono all'oggetto la proiezione in una piccola storia.

Invece quello che esiste è fatto di eterni elementi  
Congiunti tra loro e termina solo se forze adeguate  
Vanno a scomporsi con urti e a inserirsi nei vuoti:  
ma la natura non lascia che un solo elemento perisca.

Lucrezio, *De rerum Natura*, Libro I, 221-224<sup>2</sup>

Sarà forse per questo che *Verde* più che una mostra, è, alla fine, un'esperienza di spazio e di tempi. Uno spazio in cui trascorrere del tempo, ma anche uno spazio in cui il tempo è trascorso. Un tempo in cui le immagini che hanno radici profonde nella consapevolezza collettiva e nel riconoscimento di un paesaggio nostrale, si sono materializzate in pietre e cementi, con una pesantezza che sembra non lasciare scampo, ma con una volatilità di potenzialità di trasformazione della materia che rimanda ai cicli della lavorazione della pietra stessa, sbriciolata, polverizzata, impastata, pronta e sul punto di tornare polvere. Tra nobiltà di marmi, casualità di reperimenti, rusticità di impasti, ciascun materiale necessita di tempi diversi di lavorazione, attrezzi e gesti diversi: reca l'impronta di una fisicità diversa per differenti occasioni. Scalpelli e trapani per i marmi, legni, cazzuole, secchi, mani e braccia.

Gesti e azioni hanno modellato materiali lievi e struggenti, hanno strappato casseri, montato viti e placche, ammucciato gessi. Tutti questi materiali, informati di forma, si sono temporaneamente accasati negli spazi della galleria i cui muri recano memoria di processi: di progettazione, di appoggio, di misurazione, migrazioni di oggetti, fori preparati per accogliere qualcosa d'altro che a prima vista non è presente.

La questione formale, pur nella potenza massiccia di alcuni materiali, rimanda a equilibri instabili, dove tracce della progettualità sono l'evidenza di un equilibrio raggiunto ma precario, la certezza e la saldezza di un momento che si rimette in discussione un attimo dopo.

Elementi di incertezza, pericolo imminente, la messa in guardia circa la caducità dell'esperienza umana a fronte di ere universali ben più lunghe, sono la punteggiatura di *Verde*. Dove le sculture, che insistono sulla contrapposizione dei materiali, sulla leggerezza e pesantezza, sulle modalità delle loro lavorazioni, escono dallo spazio a loro destinato, si configgono nelle pareti della galleria, si relazionano con quest'ultima attraverso una serie di segni e intromissioni, ne usano le pareti quale foglio bianco da cui emergono frammenti, particolari di un tutto messi a fuoco, offrono spazi di meditazione che punteggiano il percorso generando diverse modalità di relazione.

“Vi meravigliate come questa materia mescolata alla rinfusa, in balia del caso, può aver costituito un uomo, visto che c'erano tante cose necessarie alla costruzione del suo essere, ma non sapete che cento milioni di volte questa materia, mentre era sul punto di produrre un uomo, si è fermata a formare ora una pietra, ora del piombo, ora del corallo, ora un fiore, ora una cometa, per le troppe o troppo poche figure che occorre o non occorre per progettare un uomo. Come non fa meraviglia che tra un'infinita quantità di materia che cambia e si muove incessantemente, sia capitato di fare i pochi animali, vegetali, minerali che vediamo, così come non fa meraviglia che su cento colpi di dadi esca una pariglia. È pertanto impossibile che da questo lieve movimento non si faccia qualcosa, e questa cosa sarà sempre fonte di stupore per uno sventato che non pensa quanto poco è mancato perché non fosse fatta.”

Savinien Cyrano de Bergerac, *L'autre monde ou Les états et empires de la lune*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>La citazione è tratta dall'edizione curata e tradotta da Francesco Vizioli, Roma, Newton Compton Editori, 2a ed. 2010, p. 55

Nella prima stanza, quella delle pietre e dei cementi, due sculture sono addossate alle pareti, una terza è a terra.

Ridossata alla parete di destra una struttura fatta di elementi di cemento sostiene una pietra. Più che sostenerla interagisce in qualche modo con quel pezzo di marmo bardiglio che sembra piovuto da un altrove incastrandosi provvidenzialmente in una sorta di relitto preesistente. Qualcosa frutto sicuramente dell'ingegno umano ma che pare abbandonato prima del suo compimento per scarso interesse, o per improvvisa mancanza di utilità. Nato utile e resosi disutile il suo solo compito attuale è quello di sostenere l'incontro casuale con la pietra generando non funzionalità ma estetica.

Riversa su un fianco, una sorta di creatura marina spiaggiata, o il resto di un naufragio, la scultura a terra è costituita da barre di cemento che si congiungono e si articolano grazie a uno snodo centrale, anch'esso di cemento, per continuare poi in una sorta di aggancio metallico. Forse strappata a un elemento architettonico più complesso o arrivata qui mai montata sull'originaria struttura di appartenenza, quasi che, di nuovo, l'inutilità sia sopraggiunta all'utilità. All'altro capo delle braccia di cemento, un sasso. Anch'esso divelto da una sorta di tutto più complesso e consistente, oppure egli stesso causa dello sradicamento del fascio di bracci. Troppo sottili, d'altronde, per sostenere la pietra. Un'insensatezza rispetto al materiale di cui sono costituiti.

D'altronde il cemento è materia ridotta in polvere, mescolata, solidificata, e qui, nella sua fase transitoria di stato, pronta a un'ulteriore disgregazione, successiva al processo di disinteresse e perdita di funzionalità.

Questa nevrotica agglomerazione tra pietra e cemento e la conseguente deriva del tutto formato da due elementi cugini si associa nella mia mente a un'immagine recente: una spiaggia della Cornovaglia, una mareggiata violenta, rottami di natura buttati sulla riva dal mare, alcuni con ancora un po' di vitalità. Tra loro un'alga lunga e carnosa, una sorta di alberello in miniatura tenacemente abbarbicato a un sasso strappato dal fondale roccioso e buttato sulla riva. Una forma di resistenza di entrambi, di varia natura, ma sempre perfettamente inutile.

Sulla parete di fondo della stanza uno scheletro di architettura, quasi un guscio dal design preciso. Ai suoi piedi si avvinghia un fico d'india dalle foglie succose e rotonde.

Una sorta di relitto dell'umana capacità di progettare cose con una loro specifica funzione. Di essa sembra non rimanere memoria ma soltanto il ricordo di una scelta estetica.

Le tre sculture insieme delimitano uno spazio circolare dal cui centro si ammirano rovine. Tutte con una loro dignità, tutte con una tragicità epica che le rimbalza da un panorama antropizzato fatto di tralicci, scheletri miracolosamente resistenti, di invenzioni umane, a un presente remoto e polveroso.

Tornano alla mente certi edifici che costituiscono la storia dell'architettura del Novecento, quelli che, oggi, non si ha il coraggio di abbattere perché divenuti archeologici, perché ai loro tempi si sono potuti permettere forme nuove in relazione a materiali nuovi (o nuovi materiali in relazione a forme che li reclamavano): alcune architetture di Pier Luigi Nervi, come i rimasugli delle aviorimesse di Castel Viscardo distrutte nella ritirata tedesca dell'ultima guerra, la cisterna abbandonata della salina di Cagliari, la scala elicoidale dello stadio fiorentino. E non solo per la forma, ma per via di quel cemento che rese possibile forme che oggi, o per il degrado delle strutture o per la resa estetica di certi materiali, rendono conto di una storia.

Storia cui appartengono anche le tracce di strumenti difensivi che sono stati il baluardo delle nostre coste come denti nella bocca di pescecane, bunker che affiorano dalla vegetazione, rimasugli di atti di difesa, di forme di resistenza od offesa oggi passati di moda. Così come la nostra esperienza o

---

<sup>3</sup>La citazione è tratta da Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1. *Leggerezza*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, 1995 cit., pp. 648-649.

tutta una pratica documentaria e commemorativa ce li ha restituiti.

Il cerchio ambientale determinato dalle tre sculture pretende movimento. Pretende tempo. Esige un'attenzione più ravvicinata. Colta la forma è indispensabile una verifica rispetto a uno scarto che è motivo di spaesamento.

Il cemento, colato in casseri di legno, conserva tutte le tracce del materiale di contenimento: venature, imperfezioni, cedimenti strutturali verificatisi durante la colatura e l'appesantimento. Al momento di liberare il cemento solidificato spesso si è compiuto uno strappo, che ha lasciato, dietro di sé, piccole schegge e brani di vernice presenti sul legno reimpiegato.

Azione lontana dalla resa che Le Corbusier desiderava per lo stesso materiale e procedimento, così come dalle griglie modulari di progetto lasciate dal calco del cassero sulle superfici di un altro architetto geniale e peculiare che fu Louis Kahn, ma piuttosto vicina all'operazione di conservazione di memoria del lavoro umano che quest'ultimo desiderava per la "pelle" dei suoi edifici.

“La pietra e il legno, non comperati ma trovati sul posto, si devono utilizzare in maniera coerente, come si dovesse rendere gratitudine per un regalo della natura.”

Louis Kahn<sup>4</sup>

Tracce del passaggio e della presenza dell'uomo, piccola e discreta al riparo delle grandi Apuane, sono quelle “marginette” votive murate sulle facciate delle case. Talvolta raffiguranti i santi più accreditati, più spesso con i mille volti di Maria (Addolorata con il petto inchiodato di spade, vittoriosa a schiacciare la testa del serpente e via e via). Il centro storico di Carrara è punteggiato da questa benevola presenza, lì dove anche le vetrine dei negozi sono realizzate usando elementi di marmo a mo' di mensole o per pura decorazione.

La montagna inonda le cittadine ai suoi piedi di ciò che una volta era più dell'oro e che prende forme diverse attagliandosi agli usi più disparati.

Una benedizione corsiva, questa delle marginette, che tutti hanno potuto permettersi. Segna il dentro e il fuori, divide lo spazio domestico da quello in cui tutti, amici e nemici, possono transitare. Anche in montagna, nelle case più piccole e isolate, conviene ripararsi sotto il segno di una benedizione, a delimitare quanto di più privato c'è, un piccolo dentro rispetto a uno sconfinato fuori.

Nelle vicinanze di queste case isolate veniva piantato, a ogni nascita, un noce. Il suo legno di pianta adulta sarebbe servito per realizzare qualche mobile di corredo per la creatura appena nata, una volta giunta in età di maritarsi. Talvolta quelle case sono state abbandonate dai loro abitanti, le piante di noce sono rimaste improvvisamente libere di crescere, invecchiare e annodare i loro rami in un'età adulta non più minacciata. Esse sopravvivono, se non alle persone, che non è dato sapere, alle case, di cui rimangono più rovine che mura e tetti.

Nella seconda stanza tre ritratti di noce disegnati e poi scolpiti in rilievo nel marmo bianco punteggiano una mappa di abbandoni, costruiscono un percorso in cui la vita della pianta è stata più lunga della permanenza dell'uomo in quel luogo. In fondo anche loro sono residui rispetto al moto di utilità per cui sono stati piantati. Indicano un diverso percorso: nati per volere e tradizione familiare, forse più che per necessità, la loro esistenza attuale è legata a un'assenza, una migrazione e un distacco.

Osserva quello che accade in un raggio di sole  
che va a infilarsi nel buio attraverso una tenda

---

<sup>4</sup>Nicola Braghieri, *Buoni edifici, meravigliose rovine. Louis I. Kahn e il mestiere dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 55.

e spinge una lama di luce in mezzo alla stanza:  
a mille e mille vediamo in quella striscia sottile  
tanti corpi minuti rimescolarsi tra loro  
come impegnati e intenti in una eterna contesa:  
vanno scontrandosi a gruppi, senza concedersi tregua.  
Da ciò che riusciamo a vedere noi potremo intuire  
come ogni cosa si muova nel grande spazio infinito  
e questo piccolo esempio ci lascia capire in che modo  
si svolgano i fatti importanti che reggono il mondo

Lucrezio, *De rerum Natura*, Libro II, 114.124<sup>5</sup>

I ritratti dei noci sottendono un tempo lungo di contemplazione ed esecuzione, tempo che si contrappone a quello della gestualità e della potenza muscolare, ai modi e alle azioni dedicati ai tre calchi in gesso che, insieme, costituiscono un altro ritratto a memoria, quello del monte Sagro.

Il modellato della montagna è stato calcato e diviso in tre pezzi, aperti come spicchi di arancia e incatenati a tre differenti pareti per mezzo di ferraglia, piccoli tralicci, agguantati da bulloni. Il soggetto, la montagna, è sottratto alla nostra vista. Al suo posto rimane un vuoto che risucchia, un'assenza che si specchia a rovescio nei tranci di monte fatti di juta indurita dal gesso bianco che ha gocciolato su quella sorta di protesi industriali, quegli abbracci di diversa lunghezza e prestati dall'edilizia a cui gli spicchi si aggrappano. I tre calchi, a seconda del punto di osservazione, sembrano ora galleggiare senza peso, ora ancorati saldamente alle pareti; ora quasi osceni nella loro drammatica approssimazione del calcare un'assenza tutta fatta di pieni. Loro, tutti fatti di vuoti progressivi, di ombre scure e profonde che calcano l'invisibile. Ora accoglienti e invitanti, quasi panni induriti pronti a essere appoggiati come mantello sulle spalle di sculture future.

Essi rimangono l'unico modo per ricordare una montagna sparita, per conservare memoria di una fisionomia che, nel lunghissimo periodo, verrà scavata ulteriormente e continuamente modificata.

La pietra ridotta in polvere torna solido cemento o gesso. Tale aspetto transitorio della materia che ricompare in diverso stato dà la sensazione che i materiali più solidi possano sbriciolarsi da un momento all'altro, e, più in generale, che trasmissioni di luogo, di stato, di forma siano ciò che cogliamo a dispetto dell'invadenza di certi gesti assertivi che hanno lasciato memoria in luogo, stato e forma. Tutto pare una sorta di pulviscolo che si aggrega e si disaggrega temporaneamente, uno stato "melanconico più che triste" che, ancora approfittando di Calvino, rimane come cipria nello specchietto di vetro conservato nella sarabanda infernale nell'invocazione più famosa di Montale alla persistenza.

---

<sup>5</sup>La citazione è tratta dall'edizione curata e tradotta da Francesco Vizioli, Roma, Newton Compton Editori, 2a ed. 2010, pp. 99 e 101