

Il marmo oltre la vena. Per una semiotica alternativa dei materiali

Giacomo Festi

Abstract. The research presented here starts from an experience of collaboration with the company of Lasa Marmo in Val Venosta, within the framework of a didactic/experimental project of the University of Bolzano, in the design area. Lasa Marmo covers the entire production chain of marble, from quarrying, to processing, to the production of slabs to be placed on the market, mainly addressed to the world of architects, i.e. a further trajectory of processing aimed at site-specific installations. Against this design background, the research grafts a reconsideration of the status of the semiotics of materials. Semiotics has looked at them through the main filter of aesthetics, without forgetting metaphorical convocations, in a more epistemological key. Marble is a striking example of this, starting with its veins, conceived as lines of resistance of the being to be grasped (negatively) from an operability of the materials themselves (the cut). The contribution relocates the semiotics of materials within the framework of a dialogue with design practices on the one hand (Material Driven Design in particular) and with material historians on the other (Bensaude-Vincent), in order to renew the semiotic scientific project. Characterising marble then means not only showing its possible plastic qualities, but also highlighting its paradoxes on an ecosystemic level, between perenniality and instability, sustainability and extraction, iconodulia and iconoclasm. Sustainability, in particular, will become the thematic pivot of a targeted study, linked to the projects of some students throughout the semester. The marble is going to reveal itself as the quintessential material for semioticians, given its unpredictable richness of semiotic possibilities.

“Ils ne comprennent pas que je ne peux pas
penser autrement qu’en contes.
Le sculpteur ne cherche pas à traduire en marbre
sa pensée; il pense en marbre, directement”
André Gide *Oscar Wilde. In Memoriam (Souvenirs)*

L’esergo di Gide può essere preso a mo’ di monito per il semiotico, che si è spesso pensato, *à la Barthes*, come un prolungamento naturale dello scrittore: occuparsi di significazione, in quel caso, implica il ragionare per storie, è noto. Lo stesso semiotico saprà tuttavia pensare “in marmo” e il marmo, come lo scultore? Una semiotica dei materiali non può eludere tale questione e per circoscriverla proponiamo un percorso scandito in tre tappe. Innanzitutto, avizzeremo una discussione più teorica relativa allo statuto di una semiotica dei materiali, statuto malcerto non tanto a livello epistemologico, quanto rispetto ad affondi interpretativi o analitici e, conseguentemente, a progetti e programmi di ricerca. In un secondo tempo introdurremo una semiotica del marmo, così apparentemente compromessa con la storia dell’architettura e della scultura, alla ricerca di una propria specificità. Infine, approfondiremo ulteriormente alcuni aspetti della connessione tra marmo e sostenibilità, a partire da un’esperienza di



progettazione didattica svolta presso l'Università di Bolzano, all'interno della Facoltà di Design, in ambito di prodotto e in collaborazione con l'azienda Lasa Marmo, di Lasa, in Val Venosta¹.

1. Che cos'è una semiotica dei materiali?

Qualunque tentativo di inquadramento teorico volto a trovare un posto ad una semiotica dei materiali, dovrebbe plausibilmente avere uno sguardo bifocale. Una prima direzione di interesse si calerebbe, evidentemente, nella storia disciplinare, quindi in una zona del tutto interna alla semiotica, per rinvenire i luoghi in cui materia e materiali sono stati già pensati in un paradigma più canonicamente orientato all'immaterialità del senso. Una seconda direzione di sguardo, invece, punterebbe verso un confronto con altre letterature non propriamente semiotiche ma all'avanguardia rispetto alla definizione e alla caratterizzazione dei materiali, ovvero invece alla loro implementazione in prodotti che entrano in circolo nella vita culturale. Queste letterature "altre", o dal potenziale divergente, finiranno per portarci, come vedremo, verso uno spazio teorico allargato, quello dei collettivi, termine volutamente latouriano che tiene assieme umani e non umani nella ricomprensione delle "forme dell'insieme"².

Il primo snodo ci pone di fronte a una domanda piuttosto generica: esiste o è esistita una semiotica dei materiali nella storia disciplinare? Ricordiamo che l'impostazione glossematica della semiotica sia strutturalista, sia interpretativa, ha posto la materia (al singolare generale) come un "fuori" rispetto alla pertinenza semiotica³, come spazio inarticolato dei possibili, in attesa di una presa formale che trasformi quindi materia in sostanza, in relativa continuità con i fondamenti dell'impostazione saussuriana. È vero altresì che Eco è tornato in più occasioni sullo "zoccolo duro" dell'essere (ad esempio Eco 1997, 2004), rappresentato non a caso attraverso le venature del marmo, linee di resistenza del referente, morfologie già offerte dalla materia ai vari "tagli" della cultura. In quel senso, Eco sembrava aprire le porte a una caratterizzazione anche fenomenologica dei materiali. Purtroppo, l'esempio ricorrente del marmo non ha mai generato a mia conoscenza un prolungamento che uscisse dall'alveo della discussione meramente epistemologica. Peraltro, il mirabile sonetto michelangiolesco⁴, che Eco usava come perno per discutere teorie della creatività anti-crociane, avvalora in realtà una mistica dell'artista che riuscirebbe magicamente a vedere "attraverso" il blocco di marmo, spazialmente e temporalmente, ponendo il proprio agire come già iscritto in potenza nella materia (Eco stesso, però, lo attribuisce lui per primo all'"amor d'iperbole" di Michelangelo...). È proprio quest'altra forma di idealismo materiale che vorremmo neutralizzare qui, trattando semmai la dichiarazione poetica dello scultore come testo semiotico ulteriore che informa le pratiche, al pari di altri modi di approcciare il materiale, più indifferenti rispetto a presunte *affordance* morfologiche o, se non altro, in grado di rigiocarsele in indefiniti altri modi.

Quella parte della semiotica interessata al mondo plurale del design non pare aver dato un contributo davvero significativo alla riflessione sui diversi materiali del design, se non localmente, all'interno di

¹ Ringrazio per l'ideazione del progetto e il confronto continuo il responsabile dell'atelier, il designer Klaus Hackl; estendo il ringraziamento all'esperto di tecnologie e materiali, Camilo Ayala Garcia, così come agli studenti del corso, veri protagonisti della progettazione.

² Cfr. il dibattito sul rinnovo di un'antroposemiotica, a seguito di Fontanille (2021).

³ Per una discussione teorica più recente del concetto di materia, cfr. Caputo (2010) con un rilancio, rispetto all'integrazione tra posizioni peirciane e glossematiche, in Galofaro (2010).

⁴ "Non ha l'ottimo artista alcun concetto / che un marmo solo in sé non circoscriva / col suo soverchio, e solo a quello arriva / la mano che ubbidisce all'intelletto" (Buonarroti 1960, p. 151).

analisi mirate⁵. Vale la pena invece riconsiderare due riferimenti ulteriori, pubblicati in anni più recenti, votati alla ricostruzione di una storia della disciplina sul tema dei materiali e a un rilancio della ricerca. Il primo è il contributo di Beyaert-Geslin (2008), dedicato ad approfondire il peso dei materiali nelle pratiche artistiche, da Dubuffet a Beuys. Soprattutto a quest'ultimo, con feltro e grassi naturali (tipo la margarina), è dedicata un'analisi in cerca di modelli che superino l'idea classica di *texture*, elaborata in primis dal Gruppo μ (1992), come spazio categoriale interno a una prensione plastica che apriva, di fatto, una riflessione sul ruolo della matericità nella pittura. Beyaert-Geslin inizia a immaginare un processo di attanzializzazione e attorializzazione della materia, abitata da tensioni in divenire, assunte ovviamente dalla pratica artistica. Ecco che:

[C]es premiers résultats tendent à révéler une autre acception de la matière qui, loin de se limiter à un statut de matériau non finalisé et inorganisé, renvoyant seulement à un point de vue épistémologique situé en amont des pratiques, s'impose comme une instance de renouvellement de la semiosis (Beyaert-Geslin 2008, p. 104).

I *materiali* come istanze che premono, all'interno delle configurazioni empiriche che li ospitano, a favore di un rinnovo della semiosi, certo offrendo, e chianamente, le loro tensioni interne (il carattere microscopicamente caotico e destrutturato delle fibre nel feltro, ad esempio, cruciale per comprendere il lavoro di Beuys). In continuità parziale con Beyaert-Geslin si pone la voce "Materia" dei *Vissuti di significazione* di Basso (2008). L'autore è recentemente intervenuto al convegno AISS 2022⁶ con un prolungamento dei concetti teorici principali già elaborati in precedenza, a conferma della densità di quell'esplorazione seminale. In sintesi, si procede verso un'osservazione dei modi in cui la matericità dei materiali dell'arte emerge come luogo estremo di recalcitranza al principio formativo. Basso ci dice che "[L]a materia acquista un pieno protagonismo sulla scena semiotica quando è proiettata in uno spettro di fungibilità, ossia è colta come materiale interno a uno svolgimento di senso gestito da specifiche pratiche" (Basso 2008, p. 27). Dalla materia teorica alla pluralità dei materiali e aggiungo infine, dai materiali ai *processi di rimaterializzazione* in cui le pratiche d'uso, di ri-appropriazione, rispetto ai possibili, alle aperture plastiche dei materiali diventano una posta in gioco dei collettivi, in una dimensione fin da subito politica ed etica⁷. La materia rimarrebbe un'inattingibile semiotico, ma i processi di rimaterializzazione come dimensione costitutiva dei collettivi sono approcciabili da una semiotica delle pratiche e, appunto, dei collettivi. Il tema è quindi, fin da subito, a quali materiali dare cittadinanza, cosa rendere parte attiva delle reti plurali di relazioni che alimentano il rigenerarsi di un collettivo, diverso da un aggregato proprio per la qualità delle relazioni interidentitarie. Tale politicizzazione dei materiali è uno dei modi in cui intendere la provocazione del sottotitolo, "per una semiotica alternativa dei materiali". Per un verso vorremmo resistere alle tentazioni ipnotiche della poetica della materia e dei materiali verso cui spesso corre la sensibilità semiotica. C'è una sottile vena rossa che lega assieme, attorno al marmo, Bachelard e Caillois, cantori di una lirica materiale in uno spazio discorsivo para-barthesiano. Nel suo testo dedicato all'immaginazione della terra, Bachelard (1948) cita Pierre-Jean Fabre, alchimista del XVII secolo, a supporto di un'idea di impeto estetico dell'onirismo. In tale citazione compare la natura come artista ante litteram: nascoste in alcune pietre

⁵ Floch (1995), tra gli altri, mostra benissimo come il tweed come materiale per il fashion designer venisse ridestinato da Chanel a un uso diverso, non più centrato sulle qualità tattili, quanto su quelle visibili, dipendenti dal modo in cui il tweed assorbiva e prendeva il controllo della circolazione luministica.

⁶ Comunicazione dal titolo "Ecologia semiotica e materia simbolica: dove la materia si piega, dove essa spiega", 1 dicembre 2022, Palermo.

⁷ Cfr. sulla rimaterializzazione Keane (2003), mentre la politicizzazione della materia, a partire da una sua riabilitazione simil-animista, trova fertile terreno nel dibattito intellettuale seguito alla pubblicazione del testo di Bennett (2010).

come il marmo ci sono immagini naturali, non fatte da mano d'uomo, con un loro potere figurativo, in grado di rappresentare paesaggi e personaggi. È nell'interiorità intima e opaca della roccia che si riscopre l'esito ultimo e alto della creatività umana. Quasi a prolungamento di Bachelard, Caillois (1985), nel suo testo sulle pietre, torna sul motivo della natura anticipatrice dell'arte con la "spontanea bellezza" delle immagini iscritte causalmente al loro interno. Se il marmo contiene paesaggi e figurazioni, altre pietre come la Septaria, anticipano l'arte a suo tempo contemporanea, più astratta. Ma rimaniamo sul marmo:

[W]e have now pinpointed the oddity around which the rest of the interpretation has organized itself: the ferns, the palace, the birds, and the lightning, this last just an ordinary veining that might be found in any piece of marble. Here is neither miracle nor mystery, just an extraordinary combination of signs which have no meaning but which are swiftly given a meaning that the ensnared imagination finds it hard to withhold (Caillois 1985, p. 95).

Coazione alla significazione, irresistibile attrazione di una distribuzione casualmente integrata di segni, a ricostruire non solo rassomiglianza locale (*iconizzazione*), quanto una forma di paesaggio (*naturalizzazione*⁸). Le pietre raccolte e finemente analizzate da Caillois, con una sensibilità simil-semiotica verso il loro linguaggio plastico, alimentano quindi la fascinazione verso una scrittura o una pittura già presente nella durezza imperitura della roccia.

Volendo resistere a tale pulsione artistico-rappresentativa o alla dominante estetica nella lettura dei materiali, spostiamo il focus del discorso sul design e sui designer, verso una dimensione potenzialmente più etnografica, votata alla caratterizzazione del range di pratiche di trattamento dei materiali. Dei diversi materiali, infatti, la semiotica potrebbe iniziare a offrire dei ritratti, ripercorrendo le traiettorie di senso date dall'intersezione tra materiali e collettivi. E veniamo infatti alla seconda direzione di sguardo che evocavamo a inizio capitolo. Se uno scienziato dei materiali leggesse il programma del convegno AISS 2022 dedicato alla materia e ai materiali, noterebbe probabilmente l'assenza di ricerche e quindi di comunicazioni su alcuni luoghi di interesse, di tendenza, di frontiera e persino di dibattito pubblico allargato nel suo campo di pertinenza. Non è difficile indicarne alcuni: i biomateriali⁹, i nanomateriali¹⁰ e alcuni materiali *monstre* del momento, come litio¹¹ o grafene¹². Ci interessa qui sottolineare come vi siano almeno due dialoghi mancati che testimoniano forse e per ora, un ruolo di rincalzo della semiotica sulle tematiche materiali rispetto ad altri terreni d'indagine più consolidati della disciplina.

Un primo confronto mancato è con i lavori di Bernadette Bensaude-Vincent, storica della chimica e dei materiali, che propone metodologicamente un'*ontografia*¹³, una scrittura dei modi di esistenza dei materiali nei collettivi. Tra i suoi contributi, vale la pena richiamare qui un suo testo post-foucaultiano di ricostruzione della nascita e dello sviluppo delle scienze dei materiali negli States (Bensaude-Vincent 2001), in ambito ingegneristico, come esempio emblematico della costruzione di una tecnoscienza ibrida, in cui la produzione di conoscenza e di esistenza di materiali finiscono per sovrapporsi. Risulta quindi impossibile e improduttivo mantenere la distinzione classica tra soggettività del ricercatore e oggettivazione dei materiali, dipendente da processi di innovazione degli strumenti di lavorazione. È nella moltiplicazione dei legami che vengono contemporaneamente ad esistere "qualcosa come un

⁸ La distinzione tra iconizzazione e naturalizzazione è ripresa da Fontanille (1998), in un saggio di analisi dell'iconografia dei vasi berberi.

⁹ Cfr. ad esempio Chen e Thouas (2015).

¹⁰ Cfr. ad esempio Bensaude-Vincent (2006).

¹¹ Cfr. ad esempio Barandiarán (2019).

¹² Cfr. ad esempio Alvial-Palavicino (2015).

¹³ Il suo testo sul carbonio (Bensaude-Vincent e Sacha Loeve 2018) è un esempio insuperabile di ontografia di una sostanza così pervasiva, dibattuta e polimorfa, nelle sue forme materiali di manifestazione.

materiale” e la rete socio-tecnica di supporto, un collettivo che lo rende possibile. Le scienze dei materiali si pongono quindi come luogo-laboratorio, terreno di sperimentazione multilaterale delle identità.

Un secondo terreno di confronto invitante per la semiotica particolarmente interessata alla progettazione è quello che vede protagonista il Material Driven Design, un approccio sviluppato nell’ultimo decennio in alcune università europee, tra cui il Politecnico di Milano (Karana *et alii* 2015). Tale metodologia progettuale, costantemente alimentata da un’elaborazione teorica di base, bypassa al momento un confronto diretto con la semiotica, preferendo integrare nei suoi modelli una prospettiva più chiaramente fenomenologica sui materiali. Il MDD, come vuole il nome stesso, innesca processi di design a partire dalla complessità dei materiali considerati come elemento d’innescio, al posto di un approccio che prende il via dalle astrazioni di un concept, magari *marketing oriented*. Il MDD perviene così a una proposta di metodo che distingue più fasi, una sorta di *schema canonico* centrato su una prima tappa di intimizzazione con i materiali e una loro manipolazione aperta, non immediatamente finalizzata, da cui far emergere ciò che possiamo reinterpretare, semioticamente, come dei pattern figurali trasponibili. Queste strutture diagrammatiche più astratte saranno quindi in grado di informare un concept di design, il quale possa poi essere sviluppato ulteriormente in una direzione plausibile rispetto a uno scenario di trend culturali e di mercato. In sostanza, il MDD combina: 1) un’avveduta archeologia produttiva dei materiali (come si rigenerano? Come si lavorano?); 2) un’esplorazione dell’interattanzialità (dimensione interattiva dei materiali), ovvero delle proprietà tipicamente studiate da fisica e chimica; 3) un approfondimento sperimentale dei modi di relazione sensibile col materiale, in un corpo a corpo polisensoriale. È da questa triplice istanziazione dei materiali, produttiva, interattiva, sensoriale, che si riconoscono forme di rimotivazione tra caratterizzazioni processuali dei materiali e valori di progetto.

2. Il marmo e i suoi paradossi

Come si caratterizza, allora e più concretamente, un materiale dal punto di vista semiotico? È qualcosa di più o di diverso rispetto al pensarlo come un fascio di tratti plastici atualizzabili nel contesto di pratiche specifiche? Torneremo sulle qualità plastiche attribuibili al marmo, ma se prendessimo come riferimento di base i collettivi, composizioni eterogenee di uomini e cose o, in questo caso, pietre, possiamo inizialmente cogliere alcuni paradossi ecologici del marmo stesso come pietra ambiziosamente “naturale”. La pietra assunta come segno di permanenza imperitura, il “duro come il marmo”¹⁴, è contemporaneamente il materiale più malleabile nel variegato mondo delle pietre scultoree e architettoniche, ampiamente riutilizzato e quindi instabile nella storia politico-culturale dell’architettura, di cui le *spolia* ne rappresentano l’istituzionalizzazione¹⁵. In secondo luogo, il marmo come risorsa limitata che può entrare in circolo nello spazio culturale solo grazie a pratiche estrattive altamente invasive verso il territorio¹⁶ e quindi per definizione non sostenibili, ovvero di consumo intransitivo di una risorsa, diventa il centro di nuovi discorsi e di nuove pratiche creative di sostenibilità. Durante il salone del marmo, il Marmomac 2022, è stata presentata ad esempio “Etica litica”, variante di reinterpretazione del sostenibile come sfida per i designer: essi dovevano progettare e comporre usando il massimo di materiale da un’unica lastra, minimizzando i residui, ovviamente con un sistema oculato di tagli. Una terza tensione paradossale del marmo ce la indica Dario Gamboni (2021) in un saggio recente, di stampo latouriano, cruciale per approcciare l’estetica del marmo in una chiave storico-comparativa. Gamboni mostra benissimo come il marmo oscilli, nelle forme di riappropriazione dei suoi giochi superficiali, tra due polarità opposte. Da un lato il marmo esemplifica, come già visto (cfr.

¹⁴ Nella canzone di Leopardi *Bruto minore* (1824), la rabbia di Bruto si dirige verso i “marmorei numi”, dall’animo duro come il marmo, quindi insensibili alle ragioni dell’umano.

¹⁵ Cfr. ad esempio Brenk (1987).

¹⁶ Cfr. ad esempio Piccini *et alii* (2019).



supra), una possibilità di iconizzazione naturale, iscritta nella pietra, e in quanto tale figurazione perfetta per iconoduli pronti a mettere in valore una traccia iscrivibile di intenzionalità non umane (sacralizzazione). Per un altro verso, il marmo alimenta una spinta aniconica adatta per pulsioni iconoclaste. Si ritrova qui il tema modernista di Adolf Loos, autore che criminalizzava l'ornamento con un uso massivo di marmo venato¹⁷. Infine, il marmo è da un lato un prototipo di tipo di superficie (battezzata come "marmorizzato") che esso stesso, come occorrenza concreta ("quel marmo lì"), non sempre riesce a manifestare. Il termine "marmorizzato" indica infatti un effetto di texture pregiato e quindi palesemente imitato da altri materiali artificiali, laddove il marmo stesso non sempre lo incarna, dato che, in fondo, il marmo esiste nella singolarità dei luoghi di estrazione. Per il marmo si palesa infatti la centralità indessicale della provenienza. Il marmo è quindi coglibile più che mai come una famiglia di trasformazioni: non esiste "un" marmo, ma sempre il "marmo di", che sia Carrara o altro luogo estrattivo. Nel caso di Lasa, ad esempio, l'azienda unica estrattrice, la Lasa Marmo, ha progressivamente definito, caratterizzato e commercializzato due macro famiglie di marmo, il *Bianco* (il famoso statuario, come quello di Carrara, che deve il nome alla prefigurazione dell'uso), il quale può essere però "nuvolato", e il *Venato*, in cui varia la determinabilità eidetica della vena, generalmente più definita rispetto all'effetto nuvola. Ogni famiglia ha poi 5 o 6 sottotipi, ognuno ben differenziato dagli altri, e infatti, dal punto di vista *corporate*, ogni tipo di marmo è un tipo di prodotto e viene brandizzato nella sua specificità riconoscibile. Lasa ha recentemente lanciato la linea *Individuale* in cui cerca di valorizzare le singolarità fuori-norma di alcune lastre, ad esempio per un eccesso di venatura. Tali configurazioni tendono ad amplificare le proprie qualità auto-espressive, a far transitare la vena da sfondo a figura che si impone percettivamente. Lasa propone delle scannerizzazioni ad alta definizione delle singole lastre per consentire, attraverso la mediazione digitale (valorizzazione autografica¹⁸), una messa in posa virtuale, ovvero un rendering realistico, incrementando il controllo delle venature in fase progettuale per l'interior designer o l'architetto. Sul sito web di Lasa o nei cataloghi promozionali è possibile ritrovare esempi specifici di styling, di messa in posa, volti a dimostrare la capacità di arredamento estetico di tale linea. La disposizione controllata delle lastre consente infatti di ricostruire una continuità eidetica della vena tra i pannelli disposti orizzontalmente (in un caso, in cucina), con l'emersione di un effetto-paesaggio (sorta di linea d'orizzonte che rinvia a un profilo simil-montuoso). A questo proposito vale la pensa di riprendere Gamboni (2021) per ripensare assieme effetto-paesaggio ed effetto-corpo. L'autore recupera la proposizione di Rorshach di una "scrittura" delle macchie (*klecksography*), enfatizzata dalla posa "a libro" delle lastre, storicamente praticata in architettura. L'idea di Gamboni, volendo tradurla semioticamente, è che la disposizione a libro generi una simmetria tipicamente verticale e questa, accompagnata alla dissimmetria locale dei profili, istituisca una pressione analogizzante (pressione iconica¹⁹) per proiezione dello schema corporeo di base: una simmetria verticale imperfetta. La reincorporazione della macchia diventa quindi caso limite di antropomorfizzazione e di antropizzazione del naturale.

Il marmo come materiale fungibile per design e architettura articola infine, da canone semiotico, un fascio di proprietà plastiche che l'antropologa Leitch (1996, 2010), a seguito di un'etnografia nelle cave di Carrara, ci restituisce. Le valenze plastiche in gioco si espliciterebbero in: bianchezza, traslucenza, durezza, permeabilità, mutabilità, peso/densità e venatura. Il marmo di Lasa, ad esempio, avendo subito due metamorfosi geologiche e non una come la maggior parte dei marmi, incluso Carrara, risulta più duro e più resistente, adatto per installazioni in esterno²⁰ rispetto al marmo carrarino che invece si usura

¹⁷ Si veda anche Flood (2016) sulle connessioni più o meno velate tra modernismo e tradizione aniconica.

¹⁸ Sull'opposizione tra autografia e allografia nelle arti, cfr. Goodman (1968).

¹⁹ Sulla rilettura husserliana di una semiotica della corporeità, cfr. Fontanille (2004).

²⁰ Tra gli usi del marmo di Lasa vale la pena segnalare da un lato la stazione della metropolitana newyorkese di Calatrava, la Oculus, adiacente al World Trade Center, dall'altro le croci di marmo dei caduti di guerra americani, in rigoroso statuario bianco.

più facilmente se lasciato all'azione delle intemperie. Rispetto a queste proprietà magnificabili o narcotizzabili, ci interessa tuttavia ragionare in termini di rimaterializzazione del marmo come tentativo di negare o di risignificare il suo necessario offrirsi come attore-corpo a tutti gli effetti, come filtro, medium. L'opposizione di base tra i due grandi formati in cui si offre il marmo, la *lastra* e il *blocco*, ben esemplifica la tensione tra una "superficializzazione" del marmo, un suo farsi rivestimento, pelle, involucro con iscrizioni o come pura texture, in contrapposizione a una sua rimaterializzazione come corpo-limbo, corpo in potenza, in attesa di un Michelangelo che ne estragga la forma scultorea. Il blocco attende sblocchi di immaginazione del suo dentro imperscrutabile. Tra le forme di rimaterializzazione, va considerata senz'altro anche quella, indagatrice, dello sguardo geologico che trasforma il marmo in un *corpo incavo*, in cui leggere le tracce di una diegesi cosmologica, indici di un racconto di interazioni tra pressioni, forze ed energie che vi rimangono scolpite. È interessante notare infatti due grandi tipi di racconti geologici. Da un lato il carbonato di calcio si pone come risultato di un deposito di elementi che originariamente facevano da guscio a corpi organici (origine organogena), prima della metamorfosi. È il *trapassato remoto* del marmo ("così era stato"), puramente presupposto dalla composizione attraverso la conoscenza dei processi necessari a generarlo. Invece i segni visibili, le vene, le screziature, indicano tutti eventi, accidenti puntuali, imputabili a uno spazio-tempo del *passato remoto* ("questo fu"). Il marmo è quindi interpretabile come patchwork di materia-tempo, contenente un dispiegamento di figure del tempo²¹. La promessa imperitura vi si iscrive culturalmente così come il "fuori dal tempo" del discorso del lusso, che lo elegge a elemento di longevità. Un caso recente, piuttosto emblematico, è quello del brand svizzero di lusso La Prairie, che propone un oggetto di marmo, la Nocturnal Massage Stone, per un trattamento skincare votato a costruire una figura dell'oltre-tempo²².

3. Il peso della sostenibilità

Come anticipato (cfr. *supra*), il marmo si trova a fare i conti con la sostenibilità, a fronte di una costitutiva e ineliminabile insostenibilità estrattiva. Processi di deposito millenari, singolari eventi metamorfici nel cuore di alcune rocce, vengono accostati giocoforza a rapide estrazioni, traslazioni del materiale in ogni angolo del pianeta e forme di consumo, ancora principalmente legate all'esclusività spesso pacchiana del lusso²³. I tentativi di reintrodurre un'affermazione di sostenibilità spostano costantemente il suo stesso orizzonte definizionale. Sarà più sostenibile il trasporto dalla cava agli stabilimenti di lavorazione; sarà più sostenibile la vigilanza delle falde acquifere contaminate dalle polveri del marmo di cava o deviate nei propri percorsi; sarà più sostenibile la rete logistica di movimentazione del materiale commercializzato; sarà più sostenibile la riduzione dei resti nel taglio e nella lavorazione. E queste sono solo alcune direzioni che prendono i discorsi sulla sostenibilità del marmo. Un caso ben studiato (Carretero-Gomez e Piedra-Munoz 2021) è quello delle cave di Macael, in Spagna, in cui l'amministrazione locale ha coinvolto diversi attori sociali del territorio, a partire dalle compagnie estrattive, invitandole a sostituire il marmo con percentuali crescenti di surrogati, con la conseguente

²¹ Cfr. su questo tema Bensaude-Vincent (2021).

²² Si veda ad esempio la campagna video 2022 "Pure Gold Radiancance Nocturnal Balm Ceremony", accessibile qui: www.youtube.com/watch?v=ar3dYPjzXt4&t=28s. La pietra per massaggi ha una doppia sagomatura, concava e convessa, progettata per seguire i contorni del viso. Il ragionamento è interamente di tipo analogico: la pelle farà propria la proprietà marmorea di ciò con cui entrerà in contatto. La promessa d'eternità diventa più di un laico rituale notturno: è promossa a cerimonia, da prendere alla lettera nel tentativo di celebrare il carattere simil-sacro della pelle. Aggiungiamo che gli spot del brand mostrano spesso interni impreziositi dal marmo posto un po' ovunque, a pavimento e a parete, con superfici luminose e riflettenti, a risignificare il codice persistente del lusso.

²³ Questa dimensione estetica del lusso kitsch è ben testimoniata, ad esempio, al Marmomac, la fiera mondiale del marmo di Verona, visitata nel settembre 2022.

necessità di implementare innovazione tecnologica per migliorare la qualità del marmo estratto, riducendone la quantità. Le compagnie estrattive imparavano strada facendo a riutilizzare gli scarti generando una moltiplicazione di altre micro-attività imprenditoriali, infine ricostruendo una comunità più consapevole della natura limitata della risorsa e votata a re-inventare il modo di intrecciare il proprio destino a quello del materiale.

Vorrei accennare in coda a come molti tra gli studenti dell'esperienza bolzanina si siano cimentati con i residui, i resti dei processi di estrazione, presenti sotto vari formati: cilindri di carotaggio preliminari allo scavo, pezzi di lastra di varie dimensioni, sassi di marmo, sassolini e polveri, con diametri diversi.



Fig. 1 – Presentazione dei progetti degli studenti in Unibz (foto dell'autore).



Fig. 2 – Presentazione dei progetti studenteschi in Unibz (foto dell'autore).



Fig. 3 – Presentazioni dei progetti studenteschi in Unibz (foto dell'autore).

Il problema progettuale trasversale è quello di come impedire il processo di trasformazione del marmo in *detrito* abbandonato ma ricomprendere tale pulviscolare eterogeneità di formati materiali, in una logica di circolarità, reimmettendoli all'interno di un mondo di materiali spendibili socialmente. Il marmo torna ad essere in quel caso persino sostanza, mera estensione chimica, carbonato di calcio con proprietà interessanti per il mondo organico, come mangime, fertilizzante di terreno e pronto a seconda vita una volta disindividuato e asperso. Si pone a quel punto, ribadiamolo, il problema di un'etica della rimaterializzazione, laddove essa sia colta come parte delle dinamiche di collettivi che problematizzano l'ingombro materiale, la coesistenza tra umani e non umani in uno spazio di materiali in divenire.

Il marmo è *materiel trouvé*, oro bianco, che chiede in fase di estrazione la supervisione del geologo per seguire la vena dentro la montagna, prima ancora della vena nel taglio del blocco. La sua fungibilità semiotica, rispetto all'oro o ad altri materiali preziosi, dipende dal fatto che contiene già, come abbiamo



visto, sia scrittura, sia immagine in potenza, sia purezza risplendente, da cui i diversi trattamenti. Barthes (1959) diceva che l'oro è il segno per eccellenza, proprio perché principio generalizzato della convertibilità. Il marmo potrebbe sembrare a questo proposito un memento segnico, nel suo prefigurare tutta la complessità dei giochi di linguaggio, verbale o visivo, continuamente richiamando quell'eccedenza materiale che al contempo sfugge ai tentativi di imbrigliarne la significazione in linguaggio. Il marmo non è affatto il segno per eccellenza, ma è semmai il materiale per eccellenza, come fungibile semiotico generalizzato sull'intero arco delle produzioni di senso culturalmente attestabili. La semiosi marmorea, tutt'altro che imperitura, sgorga dentro impensate vene di senso.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Alvial-Palavicino, C., 2015, "The Future as Practice. A Framework to Understand Anticipation in Science and Technology", in *Tecnoscienza. Italian Journal of Science & Technology Studies*, vol. 6, n. 2, pp. 135-172.
- Bachelard, G., 1948, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, Librairie Jose Corti.
- Barandiarán, J., 2019, "Lithium and development imaginaries in Chile, Argentina and Bolivia", in *World Development*, Vol. 113, pp. 381-391.
- Bensaude-Vincent, B., 2001, "The construction of a discipline: Materials science in the United States", in *Historical Studies in the Physical and Biological Sciences*, vol. 31, n. 2, pp. 223-248.
- Bensaude-Vincent, B., 2006, "Two cultures of Nanotechnology?", in J. Schummer, D. Baird, a cura, *Nanotechnology challenges: implications for philosophy, ethics, and society*, Toh Tuck Link (Singapore), World Scientific Publishing, pp. 7-28.
- Bensaude-Vincent, B., 2021, *Temps-paysage. Pour une écologie des crises*, Paris, Editions Le Pommier/Humensis.
- Bensaude-Vincent, B., Loewe, S., 2018, *Carbone. Ses vies, ses œuvres*, Paris, Seuil.
- Basso Fossali, P., 2008, *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa, Edizioni ETS.
- Bennett, J., 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, New York (USA), Duke University Press.
- Beyaert-Geslin, A., 2008, "De la texture à la matière", in *Protée*, vol. 36, n. 2, pp. 101-110.
- Brenk, B., 1987, "Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology", in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 41, "Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday (1987)", pp. 103-109.
- Buonarroti, M., 1960, *Rime. A cura di Enzo Noè Girardi*, Bari, Laterza.
- Caillou, R., 1985 [1970], *The writing of stones*, University of Virginia Press.
- Caputo, C., 2010, *Hjelmslev e la semiotica*, Roma, Carocci.
- Carretero-Gomez, A., Piedra-Munoz, L., 2021, "Sustainability of non-renewable resources: The case of marble in Macael (Spain)", in *The Extractive Industries and Society*, n. 8.
- Chen, Q., Thouas, G., 2015, *Biomaterials: a Basic Introduction*, London, New York, Taylor & Francis.
- Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2004, "Combinatoria della creatività", conferenza per la Nobel Foundation, Firenze, 15 settembre, online: www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf.
- Flood, F. B., 2016, "'God's Wonder': Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism", in *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 23, n. 2.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., 1998, "Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère", *VISIO*, vol. 3, n. 2, pp. 33-46.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.
- Fontanille, J., 2021, *Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Galofaro, F., 2010, "Una semiotica glossematica. Cosimo Caputo rilegge Hjelmslev. Guardando al domani", in *Ocula. Le recensioni di Ocula*, www.ocula.it.
- Gamboni, D., 2021, "Marble for Iconophiles and for Iconophobes", in D. Gamboni, G. Wolf, J. N. Richardson, a cura, *The Aesthetics of Marble from Late Antiquity to the Present*, Munich, Hirmer, pp. 328-65.
- Gide, A., 1930, *Oscar Wilde. in memoriam (souvenirs)* (1910), Paris, Ed. Mercure de France.
- Goodman, N., 1968, *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, Kansas City, The Bobbs-Merrill Company.
- Groupe µ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- Karana, E., Barati, B., Rognoli, V., van der Laan, A.Z., 2015, "Material Driven Design (MDD): A Method to Design for Material Experiences", in *International Journal of Design*, vol. 9, n. 2, pp. 35-54.
- Keane, W., 2003, "Semiotics and the social analysis of material things", in *Language & Communication*, 23, pp. 409-425.
- Leitch, A., 1996, "The Life of Marble: The Experience and Meaning of Work in the Marble Quarries of Carrara", in *The Australian Journal of Anthropology*, vol. 7, n. 3, pp. 235-257.



- Leitch, A., 2010, "Materiality of Marble: Explorations in the Artistic Life of Stone", in *Thesis 11*, vol. 103, n. 1, pp. 65-77.
- Piccini, L., Di Lorenzo, T., Costagliola, P., Galassi, D., 2019, "Marble Slurry's Impact on Groundwater: The Case Study of the Apuan Alps Karst Aquifers", in *Water*, vol. 11, n. 12.