



Università
della
Svizzera
italiana

Accademia
di
architettura

Archivio
del
Moderno

La Saracena di Luigi Moretti

fra suggestioni mediterranee,
barocche e informali

Annalisa Viati Navone

Mendrisio
Academy
Press

Archivio del Moderno / Saggi
20
Collana diretta da Letizia Tedeschi

La Saracena di Luigi Moretti
fra suggestioni mediterranee, barocche e informali

Annalisa Viati Navone

Coordinamento editoriale

Tiziano Casartelli

Redazione

Marta Valdata

Impaginazione e gestione immagini

Sabine Cortat

Le immagini provenienti dall'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACSRo)
sono pubblicate con autorizzazione n. 946/2011.

Le immagini provenienti dall'Archivio privato Moretti-Magnifico di Roma (AMMRo)
sono pubblicate per gentile concessione dell'Architetto Tommaso Magnifico.

La pubblicazione ha avuto il sostegno del
Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica



In copertina:
Villa La Saracena,
scorcio del prospetto nord
dal giardino d'ingresso
(ACSRo)

© 2012 Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio

Sommario

7	Prefazione <i>Bruno Reichlin</i>
13	Premessa
21	Storia e fortuna critica
47	L'analisi genetica dell'opera
71	“Mediterraneità”: un suggestivo intertesto
177	Barocco proteiforme e informale
239	Il rapporto dialogico fra Barocco e Spazio
	<i>Apparati</i>
308	Elaborati grafici
313	Bibliografia
315	Indice dei nomi

Prefazione

Bruno Reichlin

«[...] cominciare dal centro, dal punto
cioè in cui siamo colti dal fatto dell'arte.»
Boris Èichenbaum¹

Scrivendo intorno alla «nuova poesia russa» nel 1921, Roman Jakobson, che si affermerà come uno dei più autorevoli linguisti del XX secolo, spiegava: «[...] la scienza della letteratura ha per oggetto non la letteratura bensì la *letterarietà*, ovvero ciò che fa di un determinato lavoro un'opera letteraria [...] Eppure, fino ad oggi, gli storici della letteratura [...] hanno utilizzato di tutto: biografia, psicologia, politica, filosofia. Anziché una scienza della letteratura, abbiamo dunque creato un artigianato della ricerca, dimenticando che questi oggetti tornano alle rispettive scienze: la storia della filosofia, la storia della cultura, la psicologia, eccetera. E che queste ultime possono utilizzare pienamente i monumenti letterari come documenti difettosi, di second'ordine. Se gli studi letterari vogliono diventare una scienza, devono riconoscere il *procedimento* come loro unico "personaggio"». ² La nozione di "procedimento" faceva evidentemente riferimento a uno dei testi reputati fondatori del movimento formalista: *L'arte come procedimento* (o, in altre traduzioni *L'arte come artificio*) di Viktor Šklovskij, ³ dove il termine designa «l'atto creativo e l'opera stessa – che i formalisti si sforzano di spiegare in termini tecnici come questa venga fabbricata», al di fuori di ogni misticismo artistico. Per Jakobson, come per Šklovskij ed Èichenbaum, gli studi letterari dovevano dunque «[...] cominciare dal centro, dal punto in cui siamo colti dal fatto dell'arte. L'arte esige che la si affrontasse nel vivo, e la scienza che la si rendesse concreta». Anni più tardi, negli Stati Uniti, esponenti del New Criticism ribadiscono posizioni analoghe. Così ad esempio René Wellek e Austin Warren, nella loro seminale *Teoria della letteratura* del 1942, ⁴ sostenevano con convinzione che «Il naturale e sensato punto di partenza per un lavoro di ricerca letteraria è l'interpretazione e l'analisi delle stesse opere letterarie le quali soltanto, dopo tutto, giustificano ogni nostro interesse alla vita di un autore, alle sue condizioni sociali e all'intero processo storico della letteratura. Ma,» constatavano gli autori, «fatto singolare, la storiografia letteraria si è tanto più preoccupata di ambientare ogni opera di letteratura che i suoi tentativi di analisi delle opere stesse sono apparsi trascurabili, a

paragone con l'enorme lavoro dedicato allo studio dell'ambiente».⁵ Wellek e Warren constatano, insomma, un gran prevalere dei «metodi estrinseci nello studio della letteratura» sullo «studio intrinseco della stessa»: «così una corrente considera la letteratura soprattutto come il prodotto di un singolo creatore e ne deduce che essa dovrebbe principalmente venire esaminata attraverso la biografia e la psicologia dell'autore; una seconda corrente cerca i principali e determinanti fattori della creazione letteraria nella vita istituzionale dell'uomo, cioè nelle condizioni economiche, sociali e politiche; un'altra corrente affine cerca di trovare la spiegazione causale della letteratura per lo più in altre creazioni collettive della mente umana come la storia delle idee, della teologia e delle altre arti; c'è infine un gruppo di studiosi che cerca di interpretare la letteratura in termini di *Zeitgeist* e cioè dello spirito quintessenziato del tempo, dell'atmosfera intellettuale o del clima di opinione, d'una qualche forza unitaria ampiamente mutuata dalle caratteristiche delle altre arti».⁶

Mi sono concesso questa lunga e forse indigesta rievocazione di un ricorrente dibattito sui presunti compiti della scienza letteraria e i diversi approcci all'oggetto letterario per rilevare quella che mi è sempre parsa una stranezza e cioè il fatto che i critici, storici e teorici dell'architettura non abbiano pressoché mai avvertito il bisogno di confrontarsi con questioni analoghe, vale a dire:

- _ distinguere i diversi approcci estrinseci all'architettura da quello intrinseco;
- _ definire le attese riposte nelle storie estrinseche dell'architettura rispetto, ad esempio, alla storia intrinseca, che si tratti dell'approccio biografico, della storia delle dottrine e delle poetiche, della storia delle idee, della storia sociale o politica dell'architettura;
- _ circoscrivere l'oggetto di una critica e di una storia intrinseca dell'architettura e definirne i metodi e gli strumenti di indagine. Seguendo l'esempio dei formalisti par lecito preconizzare uno studio dell'"architettonicità" dell'architettura;
- _ correlativamente chiedersi perché mai si danno così pochi studi intrinseci di opere architettoniche e perché le monografie incentrate su un solo edificio sono sovente scartate dalle opzioni offerte ai giovani dottorandi.

Al cospetto di una produzione pletorica e variata, per non dire inconfondibile, come lo sono le pubblicazioni nell'ambito della storia, della critica e della teoria dell'architettura del XX secolo, le considerazioni che precedono peccano evidentemente per la genericità; nelle storie generali, nelle monografie di architetti e, all'evidenza, in quelle dedicate a una sola opera di protagonisti incontestati come Alvar Aalto, Le Corbusier, Mies van der Rohe, non mancano le letture incisive e illuminanti. Col permesso dello stato e della disponibilità degli archivi, diversi autori ci hanno regalato minuziose ricostruzioni dell'iter progettuale, confrontando le varianti, posizionandole cronologicamente sulla base un'argomentata dovizia di notizie fattuali, più raramente, però, nell'affermata intenzione di pervenire a un apprezzamento dell'opera secondo i modi di quella che definiremmo la "critica genetica", e cioè la ricerca del significato dell'opera iscritto in quel percorso evolutivo.

Eppure non sono mancate indicazioni di metodo o proposizioni di strumenti. Basti pensare al valore formativo di *Saper vedere l'architettura* di Bruno Zevi,⁷ alla sua *Storia dell'architettura moderna*,⁸ o ancora alla formulazione delle sue, più problematiche, sette invarianti del linguaggio moderno.⁹

Le proposte critiche, gli schemi e i modelli di Luigi Moretti mi sono sempre parsi un approfondimento – critico, anche se non dichiarato – delle proposte zeviane. Colin Rowe e Robert Slutzky con il loro concetto di “trasparenza” (*transparency*)¹⁰ hanno certamente contribuito a una migliore comprensione della spazialità moderna dei vari Le Corbusier, Duiker, o Terragni.¹¹ In tempi recenti, diversi autori, e Kenneth Frampton in particolare, hanno utilmente riesumato la nozione di “tettonica”.

Rimane il fatto che i “moderni” – architetti, storici e critici compagni di strada – hanno poco o punto approfittato delle riflessioni metodologiche e degli strumenti che la *Kunstwissenschaft* aveva elaborato tra l’ultimo quarto del XIX secolo e il primo del XX, quasi che il suo oggetto di studio, e cioè la grande tradizione dell’architettura occidentale, avesse invalidato anche l’investigazione teorica e metodologica.

Eppure Schmarsow,¹² come poi i “moderni”, aveva posto lo spazio interno come fondamento antropologico dell’architettura e introdotto l’esperienza cinetica del soggetto percipiente nell’analisi dello stesso. Postulato che inciterà il Pinder a verificare la pertinenza di una lettura “ritmica” dell’esperienza spaziale.¹³

Neppure susciterà interesse l’individuazione dei quattro diversi modi di esistenza dell’oggetto architettonico proposta da Paul Frankl, e delle loro interazioni, e cioè la *Raumform* (la forma spaziale), la *Körperform* (la forma plastica, il volume), la *Bildform* (l’immagine) e la *Zweckgesinnung* (il significato o senso della funzione).¹⁴ Distinzioni che nel 1914 avrebbero potuto alimentare le riflessioni della generazione di architetti che si preparava a designare e a praticare la separazione fra scheletro strutturale e perimetro spaziale, e a riflettere sull’opportunità (estetica, ma pure etica) di manifestare il dato strutturale (si vedano le critiche di van Doesburg e le riserve di Le Corbusier rivolte ai maestri Berlage e Perret,¹⁵ rimasti – pedantemente? – “ossaturisti”). Nemmeno le considerazioni di Panofsky sulla prospettiva e, accessoriamente, sull’assonometria entrano nel novero delle referenze dei “moderni”, nonostante la pubblicazione della *Prospettiva come forma simbolica*¹⁶ succeda di poco agli esperimenti spaziali “decostruttivisti” dell’espressionismo e sia quasi contemporanea alla conferenza inaugurale tenuta da Hans Scharoun all’Accademia delle Belle Arti di Breslau, in occasione della quale aveva definito la rappresentazione prospettica “rinascimentale”, sempre ancora insegnata, come un ostacolo alla riflessione sullo spazio in nuovi termini.¹⁷

Per il critico e lo storico interessati ai “procedimenti”, o “artifici”, compositivi, la distinzione introdotta da Adolf Behne nel 1926 con *Der moderne Zweckbau*¹⁸ fra un’architettura “funzionalista” dove, semplificando, la forma aderisce come un guanto alla distribuzione e alle più diverse specificazioni funzionali, indifferente all’ortogonalità e alla modularità spaziale o strutturale, e un’altra “razionalista”, attenta invece a questi requisiti perché garantiscono una maggiore unitarietà e generalità delle soluzioni, vale tutte le generiche dichiarazioni sulla modernità dei vari Gropius¹⁹ o Hilberseimer.²⁰ Ma l’acuto volumetto di Adolf Behne cadde nel dimenticatoio.

A mia conoscenza, l’ultimo tentativo di alimentare la “teoria moderna” *in statu nascendi*, con i portati della *Kunstwissenschaft*, risale all’architetto Herman Sörgel che con la sua tesi *Architektur-Ästhetik* ne proponeva un intelligente compendio ad uso degli architetti.²¹ La generazione dei pionieri più perspicaci, come Theodor Fischer, apprezzarono, ma la tesi, priva di illustrazioni perché l’autore riteneva che soltanto il

mezzo cinematografico avrebbe fornito un'adeguata comprensione visiva dei suoi propositi, non venne accettata e fu quindi condannata al limbo storiografico.

A tutt'oggi una nozione, uno strumento critico irrinunciabile designato dal termine "stile" non ha ancora trovato grazia presso storici e critici dell'architettura del XX secolo. Colpa del celeberrimo ma sospetto *International Style*? La definizione e i tratti stilistici individuati da Hitchcock e Johnson²² erano davvero rudimentali, ma forse ha più contato il fatto che gli architetti colti in pieno volo modernista non hanno apprezzato le reti di una nozione che li fissava come farfalle nelle teche di un entomologo.

Retrospectivamente sono portato a credere che la pretesa "semiotica architettonica" abbia significato la "Beresina" delle teorie dei metodi e degli strumenti preposti all'analisi delle opere d'architettura. Non per colpa delle diverse teorie semiotiche che hanno implementato con successo altri ambiti artistici, ma perché è stata imposta senza mediazioni, sbrigativamente, a una cultura storico-critica fragile e dimentica della propria tradizione ermeneutica.

Introducendo lo studio dell'architetto, e dottore, Annalisa Viati Navone sulla sola Villa La Saracena, a Santa Marinella, dell'architetto Luigi Moretti, mi premeva evocare, sintetizzandola in alcuni tratti volutamente caricati, quella che ne è dunque parsa, da sempre, un'anomalia o, se si vuole, una particolarità che caratterizza la sterminata storiografia consacrata all'architettura del XX secolo e che la distingue da quella che concerne invece le altre arti e, in particolare, la letteratura, per attirare l'attenzione su un approccio che, programmaticamente, ha voluto «cominciare dal centro, dal punto cioè in cui siamo colti dal fatto dell'arte» e vi si è attenuto, sino all'ultima pagina.

Così, la cronistoria del progetto, ristretta all'essenziale, è ripresa in un'articolatissima analisi genetica che ricostruisce o deduce il significato dell'opera a partire dall'evoluzione del progetto: auscultando ogni minima modifica o variante suggerita da non importa quale documento grafico o scritto, che ci informa sull'uso fattuale e ideologico della Saracena, sull'originalissima concezione "processionale" dei suoi spazi maggiori e che imposta dispositivi ottici che sono comuni ad opere apparentemente tanto distanti quanto lo è il Complesso urbanistico di corso Italia.

Questo è appunto quanto si scopre attraverso una serrata lettura intertestuale che confronta i dispositivi plastici, distributivi, spaziali, simbolici della Saracena con l'altra produzione morettiana e l'architettura italiana di quella stupenda stagione che va dagli anni Venti al declino delle "Trente glorieuses". Questa indagine concretamente si svolge secondo tre grandi assi paradigmatici. Il primo tratta della "mediterraneità", allusa già sin dall'assegnazione del nome di Saracena ed evocata da Moretti e dalla critica; il secondo indaga la spazialità dell'architettura morettiana alla luce di un rinnovato interesse per il Barocco da parte della cultura architettonica italiana accademica e moderna, che trova in Moretti, progettista e studioso, un originale interprete fin dagli anni della formazione. Il terzo asse paradigmatico porta sulle ripercussioni architettoniche della passione, lucida e istintiva ad un tempo, che Moretti manifesta nei confronti dell'arte contemporanea: dell'arte astratta e di quella informale in particolare, che identificherà come *Art Autre*, d'accordo in questo con il critico d'arte militante Michel Tapié, e nella quale riconoscerà il riemergere, in forme attuali, di attitudini e di fermenti barocchi che pure furono, nell'intendimento di Moretti, un'*Art Autre*.

A partire da queste direttrici critiche, l'autrice situa la Saracena nel contesto della produzione morettiana e italiana. Vale a dire:

- _ coglie, fra le tante interpretazioni date al tema ombrello della “mediterraneità” l'originale versione che Moretti formula, offrendo inoltre un'efficace sintesi dei paradigmi ideologici e formali che nel contesto dell'architettura italiana ed estera del XX secolo sono stati riconosciuti a quella tematica;
- _ rivisita la storiografia artistica e architettonica italiana interrogandola sulla ricezione del Barocco, sul debito critico che essa intrattiene con i vari Wölfflin, Schmarsow, Frey, eccetera, e, soprattutto, su come questa ricezione si è tradotta nella pedagogia di Giovannoni, Fasolo e della Scuola romana, e ha compenetrato la sensibilità spaziale e il gusto dei progettisti;
- _ affronta a piè d'opera la postulata relazione fra sperimentazione pittorica e plastica informale e l'architettura di Moretti.

Meno interessata alle fonti in se stesse che alle manipolazioni, trasformazioni, contaminazioni introdotte da Moretti alle “figure” che instaurano differenze e somiglianze, perché per Moretti non si dà la “pagina bianca”, l'autrice verifica l'efficacia degli strumenti di lettura adottati, anche di natura grafica, in buona complicità con Moretti medesimo. Mettendo a profitto dell'analisi storica quel poco o tanto che può offrire la formazione di architetto.

La lettura intertestuale proposta, infine, oltrepassa quel che potrebbe apparire un limite “naturale” della monografia incentrata su di un'opera sola: sapere dir tutto su quasi nulla. Moltiplicando i riferimenti a tutti i “testi” che l'opera autorizza e le inferenze che la collaborazione interpretativa del fruitore si autorizza sulla base della propria cultura, la “lettura”, in definitiva, si offre pure a un approccio estrinseco.

- 1. B.M. Èichenbaum, *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*, Priboj, Leningrad 1927, ora in Id., *La teoria del "Metodo formale"*, in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1968, pp. 31-72, la citazione è a p. 36.
- 2. R. Jakobson, *Fragments de "La nouvelle poésie russe"*, in Id., *Questions de poétique*, a cura di T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1973, p. 15.
- 3. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, cit., pp. 73-94.
- 4. R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1976 (ed. or. *Theory of Literature*, Harcourt Brace & World, New York 1942).
- 5. *Ibidem*, p. 185.
- 6. *Ibidem*, pp. 93-94.
- 7. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.
- 8. B. Zevi, *Storia dell'architettura*, Einaudi, Torino 1950.
- 9. B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973.
- 10. C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, scritto nel 1955 e pubblicato in "Perspecta", (rivista della Yale School of Architecture), nel 1963, vol. 8, pp. 45-54; Id., *Transparency*, introduzione di W. Oechslin, Birkhäuser, Berlin-Basel-Boston 1997; trad. it. *Trasparenza: letterale e fenomenica*, in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 147-168.
- 11. Cfr. ad esempio P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, facsimile della tesi (University of Cambridge, 1963), Lars Müller Publishers, Baden 2006.
- 12. A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894; Id., *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, in *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (Phil.-Hist. Klasse)*, vol. 48, Weidmann, Leipzig 1896, pp. 44-61; Id., *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunst-Wissenschaft", vol. IX, 1914, pp. 66-95.
- 13. W. Pinder, *Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie*, J.H.E. Heitz, Strasbourg 1904.
- 14. P. Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Teubner, Leipzig 1914.
- 15. B. Reichlin, *Le Corbusier vs. De Stijl*, in Y.-A. Bois, B. Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Bruxelles 1985, pp. 91-108.
- 16. E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Teubner, Leipzig-Berlin 1927 (trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961).
- 17. P. Pfankuch, *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte*, Mann, Berlin 1974.
- 18. A. Behne, *Der modern Zweckbau*, Drei Masken Verlag, München 1926 (trad. it. *L'architettura funzionale*, Vallecchi, Firenze 1968).
- 19. W. Gropius, *Internationale Architektur*, Langen, München 1925.
- 20. L. Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*, J. Hoffmann Verlag, Stuttgart 1928.
- 21. H. Sörgel, *Architektur-Ästhetik. Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München 1921.
- 22. H.-R. Hitchcock, P. Johnson, *International Style. Architecture since 1922*, W.W. Norton & company, New York 1932 (trad. it. *Lo stile internazionale*, saggio introduttivo di T. Benton, Zanichelli, Bologna 1982).

Premessa

Villa La Saracena, edificata sulla costa tirrena di Santa Marinella, poco distante da Roma, è una delle opere più liriche di Luigi Moretti. È progettata e costruita fra il 1955 e il 1957, nella pienezza del tempo professionale dell'architetto, ormai maturo per generare un'architettura ove si condensassero le argute e appassionate riflessioni sui linguaggi artistici (e matematici) e sulle rispettive possibilità di tangenza e contaminazione. L'attività di teorico e critico dei fatti d'arte e d'architettura, densa e affaticante negli anni della rivista "Spazio", continuava ad essere praticata ai tempi della progettazione della villa. Dopo il 1953, saggi di ampio respiro erano pubblicati sugli "estratti", versione ridotta a cadenza annuale che rivelano il fervore con cui Moretti, coltissimo, tiene stretti il mondo delle opere e quello della riflessione intellettuale.

La galleria d'arte, invece, nel 1955 era ancora attiva e proprio nel settembre di quell'anno – ai tempi dell'apertura del cantiere per l'edificazione di Casa Pignatelli – veniva allestita la mostra sulle opere di Serpan, «pittore matematico» che Moretti apprezzò particolarmente. Il legame con i pittori informali e con il teorico Tapié era ormai stabilito e progredirà alla volta di un entusiastico consolidamento nella città che più di tutte accoglieva le temperie artistiche provenienti dalla Francia: a Torino, il 3 marzo del 1960, si inaugurava l'International Center of Aesthetic Research sotto gli auspici di Tapié, Assetto e Moretti, mentre le ultime composizioni musicali di Varèse e Mayuzumi aleggiavano su formule di strutture matematiche e poemi grafici, manifestazioni germogliate dallo stesso alveo genitore delle tele degli artisti informali, dei disegni di Mollino, dei discorsi inaugurali carichi di belle promesse sull'imminente sposalizio fra forma e scienza.

Pronubi, ancora una volta, Moretti e Tapié.

Barocca e Informale, dunque, la storia di questa «saracena architettura mediterranea». Il presente studio è la dimostrazione di codesta asserzione. Dopo la ricostruzione dei tempi progettuali, delle vicende di cantiere e delle letture critiche che hanno presentato la villa al pubblico; dopo il commento alle immagini divulgate dall'orgoglioso autore della sua creatura, ci si soffermerà sullo studio della genesi

dell'opera, perseguita esaminando cinque versioni progettuali. L'analisi genetica ha messo in luce almeno due punti fermi. Il primo è il carattere di *promenade* che senza alcuna deflessione è stato attribuito alla Saracena, congegnata come un percorso di attraversamento complesso, ricco e sorprendente, verso ciò che si distende oltre. La "passeggiata" architettonica incanala lo sguardo verso il mondo "altro", cioè il mare, già addirittura dalla soglia d'ingresso al lotto, dove comincia l'avventura spaziale, visiva, psicofisica del fruitore che Moretti predispone con maestria e diletto, orchestrando le molteplici qualità dello spazio interno. In quest'opera lo spazio interno è veramente protagonista; da esso procedono forma e struttura, promanano movimenti di superfici, modulazioni luministiche, singolari trasmutazioni di materia capaci di tenere sulle corde la sfera emotiva del percipiente generando proflui di emozioni. Il secondo punto fermo, che è emerso soprattutto dal confronto delle sei versioni del prospetto verso strada, è il modo di stare nello spazio come oggetto che nega l'esistenza di una prospettiva privilegiata da cui esperire in modo chiaro ed esaustivo l'oggetto di conoscenza. Questa scelta accomuna la villa di Santa Marinella all'esperienza milanese ancora in corso: la disposizione nel lotto degli edifici del contemporaneo Complesso di corso Italia e certuni dispositivi delle case-albergo dimostrano l'incompletezza della visione frontale e statica ed esigono una fruizione in movimento e un osservatore «peripatetico». Allo stesso modo, la Saracena induce l'osservatore a muoversi intorno per capire ciò che capita al di là del limite visivo che, soprattutto ai bordi del prospetto nord, si rivela indeterminato e transitorio.

Seguono i tre capitoli dedicati all'interpretazione dell'opera secondo tre chiavi di lettura suggerite dagli studi che in quel tempo Moretti pubblicava sulla rivista "Spazio", dalle parole che l'artefice dedica a quest'architettura – dove impera la «memoria della Zisa di Palermo e delle case egee», dove «le sorprese delle sue prospettive» e l'«atmosfera di sogno»¹ che pervadono i luoghi domestici evocano *topoi* di ascendenza mediterranea e barocca –, da segni e gesti che le hanno conferito un'incontrovertibile declinazione informale, suggellata dalla ideazione del «cancello magico» che Claire Falkenstein ha condiviso con Moretti. Il terzo capitolo ("Mediterraneità": un suggestivo intertesto) e il quarto ("Barocco proteiforme e informale") sono introdotti da una disamina sintetica delle questioni teoriche intorno alla mediterraneità, al Barocco e all'arte informale, necessaria per collocare il contributo di Moretti, teorico ed esegeta di opere d'arte e d'architettura, nella costellazione disegnata dalle differenti posizioni critiche. La seconda parte di ogni capitolo è invece dedicata all'analisi di quei dispositivi che conferiscono alla Saracena uno dei suoi tre volti.

Nell'opera di Moretti la mediterraneità, l'arte informale, il Barocco sono "mondi culturali" strettamente integrati. L'interazione è stata favorita anche dal dibattito culturale degli anni Cinquanta: è noto il fascino che il mondo mediterraneo esercitava sugli artisti di Forma 1 frequentati da Moretti, molti dei quali di origine siciliana – luci intense, ombre nette, colori accesi, propensione per Matisse² più che per Picasso. Il legame con Lionello Venturi, amico e maestro di Perilli e Dorazio, estimatore dell'arte francese³ e autore de *Il gusto dei primitivi*,⁴ li induceva al ritorno alla elementarità del segno che si ripete, all'interesse per la vita quotidiana considerata da un'ottica semplice e ingenua, per la *naïveté* e la spontaneità, talvolta

rude, apprezzata dagli estimatori delle «architetture minime mediterranee».⁵ Intanto a Parigi anche Tapié, critico agli esordi, inneggiava a «certi segni vecchi quanto il mondo» che Dubuffet reimpiegava, attraverso il disegno «eminentemente primordiale», riabilitando il potere incantante «delle iscrizioni, (...) dei tracciati istintivi» riverenti verso «gli impulsi, le spontaneità ancestrali della mano umana quando traccia i suoi segni».⁶ Tapié omaggiava il Dubuffet «materilogogo», le sue sperimentazioni informali nate dallo studio dei vecchi muri lisi e decrepiti, usati dal tempo, incisi da graffi, materia litografica da imitare e stratificare con «pietre, superfici miste di argilla e paglia, gessi, cementi, decrepitudini e graffiti».⁷ È quanto Moretti avrebbe fatto di lì a poco, e non solo nella Saracena, esasperando la potenza espressiva dei muri mediante il corrugamento delle superfici e l'inserimento di punti di accumulazione della materia: vengono in mente anche le bande che corrono filiformi lungo le balaustre della Villa Gomez, sulle superfici della Califfa e della Moresca, sulle balconate della Palazzina San Maurizio, sul corpo del Collegio dell'Accademia di Danza. Poco prima Eugenio D'Ors elaborava la teoria del Barocco come categoria cui afferisce tutto ciò che è spontaneo, primigenio, forza irrazionale, ragione che cede alla natura, al sentimento, all'istinto, interpretando come una delle specificazioni del barocco anche le manifestazioni del vernacolare esposto ai venti del Mediterraneo.⁸ E Moretti, a sua volta, è diventato assertore della connotazione barocca di certa arte «non obiettiva», quella che richiede tempi lunghi di lettura, che si struttura intorno ad un certo numero di «fuochi compositivi»,⁹ governati da regole conformative e relazionali non immediatamente comprensibili. Tutte quelle opere informali raccolte nel Museo del Barocco d'insiemi, inaugurato l'8 marzo del 1965 a Torino, fanno parte della schiera, e Tapié gli fa da spalla, cercando di fondare sul suo concetto, fumoso ed esoterico, di Barocco – «generatore di un incantamento panteistico-tantrico»¹⁰ – la nuova estetica dell'*Art Autre*.

Gli stretti intrecci fra i tre mondi culturali generano nella Saracena figure, dispositivi e scelte che possono ricevere una giustificazione *sub specie* mediterranea, informale e barocca. Un esempio sono le rastremazioni che Moretti impone ai volumi, interpretabili alla stregua di correzioni ottiche che lo «spirito ellenico», una delle tante connotazioni della «mediterraneità», imponeva di utilizzare secondo i canoni delle proporzioni esatte e del numero d'oro; come deformazioni che partecipano della messa in scena dell'opera e impongono al fruitore un tempo lungo di percezione per derivarne la norma preposta alla conformazione di quei tormentati profili; come segno plastico dell'opera fatta a mano, imprecisione dell'artigiano che non utilizza il filo a piombo ma lavora in ossequio alla legge, economica e statica, della diminuzione dei carichi verso l'alto. Allo stesso modo, il gesto artistico che Giulio Belardelli, il fidatissimo stuccatore romano, compie sulla superficie della Saracena per renderla «come incrostata da secoli d'immersione in un mare strano e luminoso»¹¹ stimola un nesso con l'*action painting* e con il modo di lavorare degli artisti afferenti alla corrente del gestuale; ma con quanta forza l'immagine dell'artigiano abile nel coniugare ritmo e movimento evoca il rituale della costruzione delle antiche coperture ad «astrico battuto»¹² delle abitazioni campane, a chi ne abbia avuto nozione? E ancora, le incisioni sulla pelle della villa di Santa Marinella, che riducono la luce a lame fendenti, ne accentuano, certo, il carattere introverso

– in omaggio alla tradizione delle «architetture minime mediterranee» che cercano riparo dal sole – ma quanto devono alle abrasioni e incisioni che gli artisti informali vibravano su tele, sacchi e supporti polimerici predisposti *ad hoc* e quanto ricordano all'interpretante, che funziona anche da intertesto, riti tribali e primitivi che attengono alla sfera dell'istinto e dell'irrazionalità che il Barocco «dionisiaco» contrappone al classico «apollineo»?

L'analisi spaziale, condensata nell'ultimo capitolo (“Il rapporto dialogico fra Barocco e Spazio”) e introdotta da riflessioni di carattere teorico protese a collocare il pensiero di Moretti nella temperie del suo tempo, è l'atto conclusivo di questo saggio. Qui si dimostra che lo spazio è l'aspetto che al massimo grado addensa in sé le continue interrelazioni fra Barocco e Informale divenendo matrice di forma e struttura.

Il riconoscimento dell'esistenza di molteplici livelli di lettura dell'opera deriva dall'impiego della «intertestualità» come strumento interpretativo. La Saracena si presta particolarmente a questa prospettiva critica che si propone di riconoscere le influenze del sapere acquisito – dichiarate o rifiutate, ricercate o subite, velate o inequivocabili – utilizzate, spesso, per libere e inspiegabili associazioni nel processo creativo. L'analisi intertestuale¹³ è qui assunta come strumento idoneo a ricostruire in che modo la congerie di rimandi a mondi altri – all'arte non obiettiva, alla cultura barocca, alla formazione classica, alla romanità di Moretti, all'entusiasmo per le possibili contaminazioni fra linguaggi artistici e scientifici, all'ammirazione per l'arte tipografica, ecc. – abbia concorso, contaminandosi, disperdendosi e rarefacendosi, alla creazione di un capolavoro. Lo strumento dell'intertestualità non è trascelto a caso, ma è suggerito da quanto Moretti stesso sostiene, rivelando un'inaspettata prossimità alle future tesi di Harold Bloom dell'influenza come motore della ricerca artistica: «È qui da rilevare un fatto importante, un processo caratteristico di catalizzazione per tutte le nuove forme di architettura: esse forme nascono per lo stimolo energetico di una realtà obiettiva, hanno sempre bisogno di una spinta, come che sia casuale, che susciti la categoria delle loro nuove concordanze e strutture. In architettura è estremamente difficile creare nuovi spazi e forme, completamente *ex-nihilo*. È necessario sempre un sostegno oggettivo, una misura di partenza: le rovine della Roma antica per il Rinascimento, il Cinquecento per il Seicento, il classico per il neoclassico, le costruzioni industriali e i graficismi astratti per il primo razionalismo».¹⁴ Poiché «l'intertestualità si produce anche all'insaputa e fuori dalla portata dell'autore»,¹⁵ non solo si compiranno indagini intorno all'artefice della Saracena, ma saranno inquisiti altri “portatori di influenza”. “Intertestu” non marginali sono il committente con le sue istanze e l'“interpretante”, sempre più coinvolto nei processi artistici propri dell'arte moderna che, confezionando le opere come oggetti multistrato, offre molteplici livelli di lettura, dai più immediati e banali, a quelli più colti e pregni di riferimenti ad altri campi del sapere, individuati dai fruitori a seconda dello spessore della loro cultura. Sul committente, non abbiamo notizie che sia intervenuto nelle scelte progettuali; sappiamo solo che, viste le lungaggini del cantiere, che non si avviava alla fine per l'eccessiva cura di Moretti nell'intervenire sul già costruito, abbia sollecitato la conclusione, arrestando il continuo divenire dell'opera nel processo di approssimazione all'idea che solo nella mente del suo artefice regnava, mai pienamente compre-

sa nelle imperfette trascrizioni verbali o grafiche. Il fatto che la casa dovesse ospitare una giovane coppia aristocratica riteniamo abbia convinto Moretti a partire dal modello della *domus*, la casa nobiliare della tradizione latina; ad organizzare un'ala dei servizi in cui fossero incluse le camere dei bambini (immaginiamo affidati alla governante) e a destinare il seminterrato esclusivamente alla servitù e agli *chauffeurs*. Riguardo all'interpretante, sarà esaminata la critica rivolta a quest'opera, per il compito che si è assegnata di individuare i colti riferimenti che l'autore avrebbe citato: è il caso di Zevi, di Ponti e di Moretti stesso, quando promuove la sua architettura, variamente aggettivata nel corso del tempo come opera di «tradizione mediterranea», «fatto plastico più che strutturale», «organificazione fluida», «esperienza lecorbusieriana». L'analisi genetica, e quella spaziale che ne consegue, farà emergere altre connotazioni, procedendo all'individuazione, lungo il percorso di progettazione, di riferimenti, ispirazioni, fonti e modelli che affiorano, scompaiono, si diluiscono l'uno nell'altro fino a trasformarsi in forma nuova. A sostegno di questa *démarche* si potrebbero anche evocare le teorie di Fiedler secondo cui la comprensione di un'opera è possibile solo rivivendo il processo creativo dell'artista. Così nel percorso di conoscenza dell'oggetto, l'analisi genetica affiancherà l'esperienza visiva che compie l'occhio guardando le immagini, e l'esperienza spaziale vissuta, esperita dal corpo che si muove intorno all'opera e penetra negli spazi interni ricevendone effetti di ordine estetico e psicologico.

L'interpretazione critica della Saracena, che il presente saggio persegue, è da considerarsi, dunque, come uno «spazio di intersezione»¹⁶ fra le tre differenti esperienze legate alla conoscenza della villa, cioè fra il «visibile», coincidente con la realtà dell'opera esperita mediante i sensi – che induce emozioni, ma non ne svela le segrete e nascoste intenzioni – e l'«intelligibile» che, all'inverso, in quanto risultato del processo di elaborazione intellettuale dei dati, ne coglie le interne disposizioni.

Un'ultima precisazione riguarda le modalità di descrizione dello «spazio di intersezione» fra gli insiemi «visibile» e «intelligibile». La critica d'arte, da Croce in poi, si è interrogata sulla difficoltà di raccontare un'opera attraverso la parola: «Parlare, scrivere, non è vedere. È altra cosa. Quest'affermazione appartiene in modo talmente contingente all'ordine del mondo e del quotidiano, vi è così implicata da apparire tanto banale quanto in effetti è sempre tacitamente presupposta».¹⁷ Preso atto dell'eterogeneità fra il linguaggio visivo (ma anche architettonico) e quello verbale e dell'irriducibilità dell'uno nell'altro, cioè dei percuotimenti dell'occhio in segni della mano perfettamente congruenti, si tenterà di colmare le aporie del linguaggio verbale con gli strumenti propri dell'architettura, producendo schemi semplificati, ricorrendo alle potenzialità di una critica che si esprime in termini grafici, confortati in quest'esperimento, ancora una volta, dalle efficaci interpretazioni spaziali di Moretti, raccontate attraverso volumi di gesso e opportuni schemi espressivi delle qualità che allo spazio per primo attribuisce.¹⁸

- _ 1. AMMRo, 313/006, "Alcune opere tra le più importanti e significative dell'Arch. Luigi Moretti", dattiloscritto, pp. 5-6.
- _ 2. «Ho cominciato ad amare Matisse quando, ancora ragazzina, [...], mio padre mi regalò un album di immagini a colori, senza testo. Il mio rapporto con il Sud fu mediato dalla visione che Matisse dava del paesaggio attraverso le sue finestre. [...] Parlando con Luciano Pistoì, mi trovai d'accordo nell'amare più Matisse che Picasso. [...] Matisse ha amato i paesi del Sud, io appartenevo al Sud e dunque la mia arte non poteva prescindere da quella greca e araba che, sin da bambina, ho frequentato naturalmente. A Trapani ascoltao mio malgrado la radio tunisina, e avvertivo le suggestioni di musiche lontane» (C. Accardi, *Il mio Matisse*, "Tema celeste", a. XVI, maggio-giugno 1999, n. 74, pp. 50-51).
- _ 3. Lionello Venturi promuove con successo la mostra *Pittura francese d'oggi*, presso la Galleria nazionale d'arte moderna, Roma 29 settembre 1946-31 gennaio 1947.
- _ 4. L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926. Così riferisce Piero Dorazio: «Nel '46 l'arrivo in Italia di Lionello Venturi, la lettura del suo libro *Il gusto dei primitivi*, e soprattutto le sue lezioni sull'arte medievale e poi su Cézanne all'Università di Roma cominciarono ad aprirci gli occhi sull'arte, sul linguaggio della pittura [...]», P. Dorazio, *Passato ma sempre presente*, in A.M. Di Stefano (a cura di), *Forma 1 1947-1951*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 9-10 ottobre 1997), a cura di G. Bonasegale, S. Lux, Gangemi, Roma 2001, p. 127.
- _ 5. P. Marconi, *Architetture minime mediterranee e Architettura moderna*, "Architettura e arti decorative", a. IX, settembre 1929, fasc. I, pp. 27-44.
- _ 6. M. Tapié, *Mirabolus Macadam et C. Hautes Pâtes (Jean Dubuffet)*, Galerie René Drouin, Paris 1946, ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti di estetica 1946-1969*, a cura di M. Bandini, Nike, Segrate 2000, pp. 44-45.
- _ 7. *Ibidem*, p. 48.
- _ 8. E. D'Ors, *Del Barocco*, Rosa e Ballo, Milano 1945 (ed. or. *Du baroque*, Gallimard, Paris 1935).
- _ 9. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio", a. I, ottobre 1950, n. 3, p. 20.
- _ 10. M. Tapié, *Estetica (1969)*, ora in M. Tapié, *Un art autre e altri scritti...* cit., p. 248.
- _ 11. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 8, "Architetto Luigi Moretti - Casa al mare in Santa Marinella (Roma)", dattiloscritto, p. 2.
- _ 12. Una descrizione puntuale del lavoro corale degli artigiani, allietato da canti popolari accordati sui ritmi dei colpi della "mazzòccola" è riportata in E. Cerio, *L'architettura minima nella contrada delle Sirene*, "Architettura e arti decorative", a. II, dicembre 1922, fasc. IV, pp. 172-174.
- _ 13. Sull'applicazione della nozione di «intertestualità» all'analisi dei testi architettonici, in particolare all'opera di Le Corbusier, cfr. B. Reichlin, *Introduction. Architecture et intertextualité*, "Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine", a. IX, febbraio 2008, n. 22-23, pp. 11-20 e *L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même*, *ibidem*, pp. 119-150; dello stesso autore cfr. anche *La Glass House de Philip Johnson. Quelques "instruments critiques"*, in C. Maumi (a cura di), *Pour une poétique du détour. Rencontre autour d'André Corboz*, Edition de la Villette, Paris 2010, pp. 189-222.
- _ 14. L. Moretti, *Valori della modanatura*, "Spazio", a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 5.
- _ 15. B. Reichlin, *Introduction. Architecture...*, cit., p. 18 (la citazione in italiano è tratta dal testo originale dell'autore).
- _ 16. Cfr. M. Carboni, *L'impossibile critico. Paradosso della critica d'arte*, Kappa, Roma 1985.
- _ 17. *Ibidem*, p. 7.
- _ 18. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 9-20 e 107-108.

Ringraziamenti

Questo libro, che rappresenta la tesi di dottorato sostenuta all'Università di Ginevra nel 2010, propone una lettura critica della prima delle tre case al mare che Luigi Moretti progetta a Santa Marinella, la Villa La Saracena, che è stata analizzata sotto tre aspetti assunti come chiavi interpretative dell'opera: le risonanze della "mediterraneità", del barocco e dell'arte informale nel processo progettuale.

Mi sovengono l'entusiasmo e lo stupore da cui si era catturati quando, con il Prof. Bruno Reichlin, si andava a Santa Marinella a visitare la Saracena; ricordo ancora i suoi commenti e le sue riflessioni mentre esploravamo questo capolavoro della cui malia non si è mai sazi. Per le lunghe giornate trascorse insieme all'Archivio Centrale dello Stato di Roma studiando le carte del Fondo Moretti; per i suggerimenti, i consigli, le scoperte e intuizioni condivise con generosità e passione; per il tempo dedicato alla mia ricerca e per la pazienza e la cura con cui ha letto ogni pagina di questo scritto; per tutto questo desidero ringraziare vivamente il Prof. Bruno Reichlin.

Esprimo la mia gratitudine a Letizia Tedeschi, che ha sostenuto i miei studi concedendomi il privilegio di collaborare alla ricerca attivata dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura (USI) *Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale in Luigi Moretti (1907-1973)*, e a Tommaso Magnifico, cui sono particolarmente riconoscente per avermi accolto con grande prodigalità e guidata con sapienza durante la consultazione dei preziosi documenti relativi alla villa. Sono grata ai collaboratori di studio di Luigi Moretti, Pierluigi Borlenghi, Lucio Causa, Roberto Morisi, Carlo Zacutti, Adrien Sheppard e in particolare all'architetto Giovanni Quadarella, che mi ha accompagnato durante una delle tante visite alla villa, raccontandomi con generosità delle vicende di cantiere. Esprimo la mia gratitudine al proprietario della Saracena, per la disponibilità, l'accoglienza calorosa, il permesso che ci ha sempre accordato di esplorare questo capolavoro in ogni sua piega.

Ringrazio la Soprintendenza e i collaboratori dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma presso cui è conservato l'archivio professionale di Luigi Moretti, in particolare Flavia Lorello e Luisa Montevocchi. I più vivi ringraziamenti giungano a Dario Gamboni, Cyrille Simonnet, Sergio Poretti, Tullia Iori, Paolo Amaldi per il generoso apprezzamento della tesi di dottorato e per avermi incitato a pubblicarla.

A Milo e Luisa Navone, a Roberta Grignolo e a tutti i colleghi dell'Archivio del Moderno rivolgo i miei sentimenti di riconoscenza per le parole rassicuranti che hanno saputo esprimere durante questi anni di lavoro.

Desidero infine ringraziare particolarmente Stefano Chiarenza, Sabine Cortat, Dragos Dordea, Raffaele Micillo e Marta Valdata.

A Severino, Rosetta, Antonella e a mio marito Nicola vada la mia più profonda gratitudine.

Al loro affetto e sostegno questo volume è dedicato.



Storia e fortuna critica

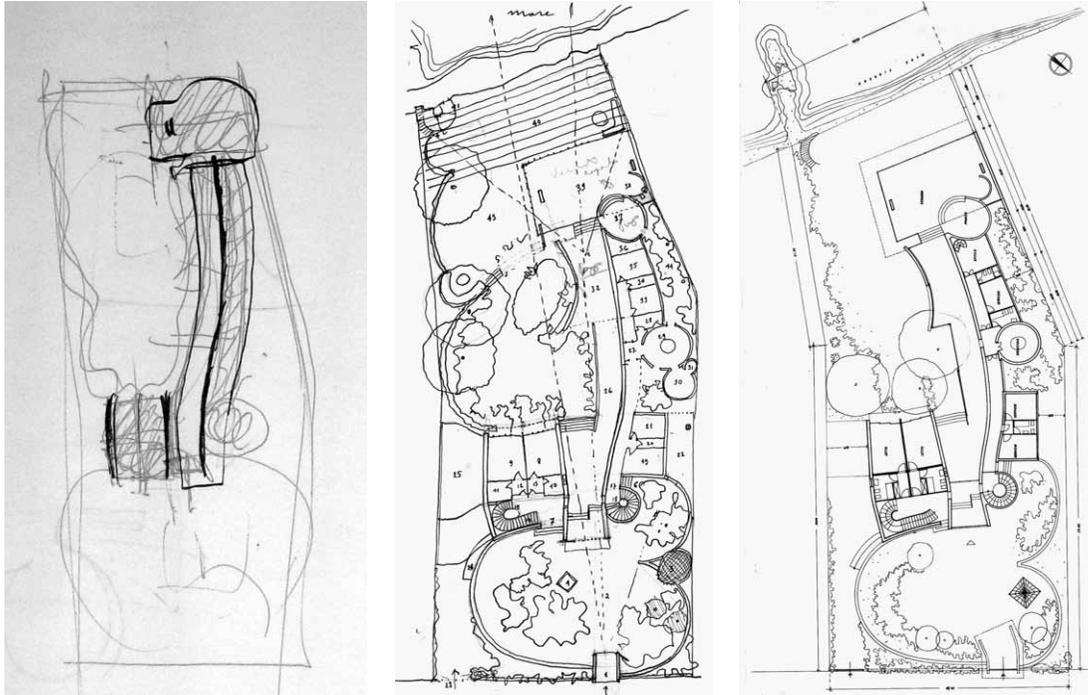
Cronistoria del progetto

21

Risale al marzo del 1955 il primo schizzo autografo dello sviluppo planimetrico di una villa al mare che sarebbe sorta lungo la via Aurelia antica, nei pressi dei resti della colonia romana fortificata di Castrum Novum, nel Comune di Santa Marinella, nel punto in cui la costa tirrena avanza nel Mediterraneo a formare un leggero avancorpo roccioso di protezione detto Capo Linaro, in località Tor Chiaruccia. Il toponimo fu suggerito dall'antica torre di avvistamento delle navi dei saraceni costruita dalle popolazioni locali nel XVI secolo, trasformata negli anni Trenta del Novecento nel laboratorio privilegiato di Guglielmo Marconi prima di essere minata e distrutta dalle truppe naziste nel 1944. La prima intuizione della forma della villa parrebbe una versione molto prossima al progetto definitivo, come se Moretti non sia riuscito ad immaginarsela che così, una *promenade* fitta di accadimenti che muove dal «giardino degli odori e invernale»¹ e discende lievemente al mare, traguardabile già sulla soglia, sotto il filo dell'orizzonte, oltre gli schermi trasparenti che guidano lo sguardo a ponente. Moretti la chiamò La Saracena, racchiudendo nel nome le malie del luogo, suggerendo, altresì, il carattere schivo, introverso e sfuggente della sua opera, dentro cui ci si sente a proprio agio per le qualità intrinseche e misteriose che possiede lo spazio sapientemente intagliato. Il suo nome, disegnato anch'esso con cura entro un'ellisse di ceramica, venne incastonato nel muro di recinzione accanto all'ingresso, e fu scritto nella storia dell'architettura a rammentare uno degli esempi più densi di suggestioni e di rimandi ai differenti "mondi culturali" che Moretti seppe coniugare e restituire in un'immagine di ammaliante complessità, posta di fronte a quel mare al cui cospetto, più volte, misurò il suo pensiero.

Ne fu committente il giornalista Francesco Malgeri, già direttore de "Il Messaggero",² che Moretti conosceva almeno dal 1938 – anno in cui attese alla realizzazione di una cappella di famiglia al cimitero del Verano – e che nel 1955 pensò alla costruzione di una villa al mare per la figlia Luciana sposa di un membro della famiglia Pignatelli Aragona Cortes.³ Per questo motivo, diede avvio alle procedure di acqui-

L. Moretti,
Villa La Saracena,
prospetto nord
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



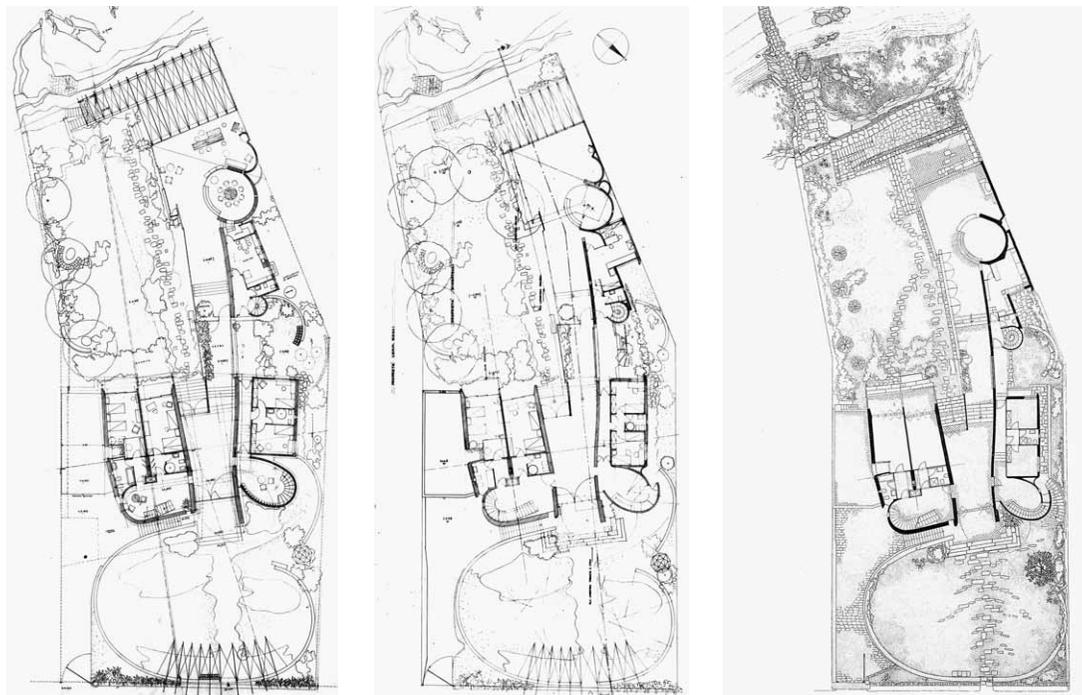
sto di un lotto in buona posizione, proprio sul mare, ma stretto e allungato, che non prometteva nulla di buono, nemmeno assicurava la realizzazione del progetto a cui Moretti, già dal marzo, stava lavorando.

Dunque, si pensò di superare le restrizioni imposte dalle norme del regolamento edilizio attraverso la stipula di una convenzione con la proprietaria del confinante lotto dall'analogia geometria, «al fine di consentire su detti suoli una edificabilità particolarmente idonea ai luoghi ed a una buona estetica, nell'interesse anche dell'urbanistica cittadina».⁴ L'atto, unitamente al progetto di massima di due «villini abbinati» – una pianta con la distribuzione funzionale degli ambienti al piano terra e la localizzazione dei corpi alti – a firma dell'architetto Moretti, fu trasmesso al Comune il 10 maggio del 1955 e ottenne l'approvazione della Commissione edilizia il 20 dello stesso mese, unitamente all'autorizzazione dei «lavori di scavi e delle opere di fondazione, di fognature e simili» che cominciano già il 20 luglio.⁵ Il progetto di massima – trascrizione tecnica essenziale e frettolosa dell'originario schizzo elaborata al fine di ottenere rapidamente il consenso del Comune⁶ – viene presentato il 9 luglio del 1955. Questa versione (la seconda) contiene alcune modifiche introdotte per rispettare la distanza di tre metri dal confine ovest, così come concordemente stabilito, per rendere più fluida la circolazione interna e aumentare la superficie utile: la torre delle camere, infatti, si protende verso il giardino, così come la galleria e la veranda si prolungano verso il mare subendo, al contempo, una rotazione antioraria che determina lo scivolamento verso l'esterno dello sguardo di chi, dall'atrio, procede verso la galleria.

Schizzo dell'impostazione planimetrica della villa (AMMRo).

Pianta del pianterreno, studio autografo, prima versione (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

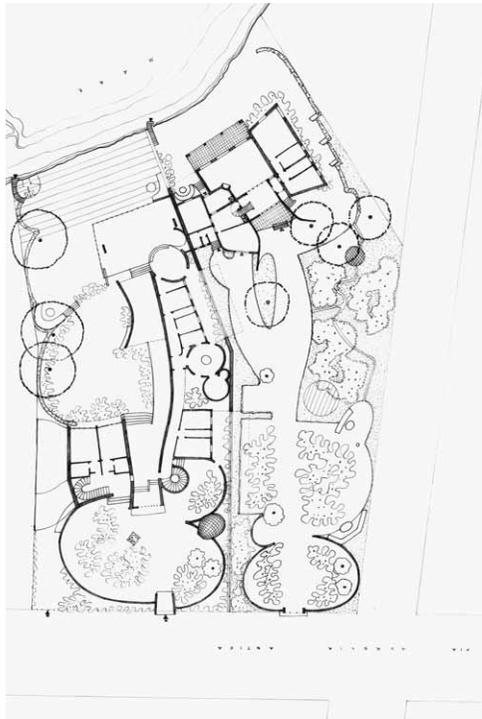
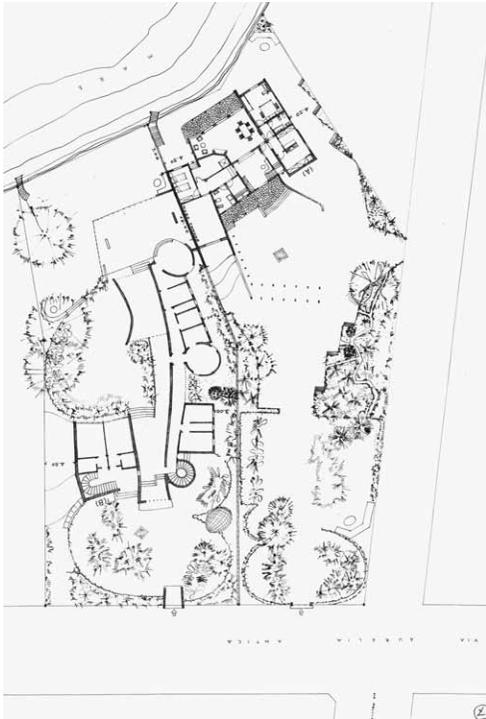
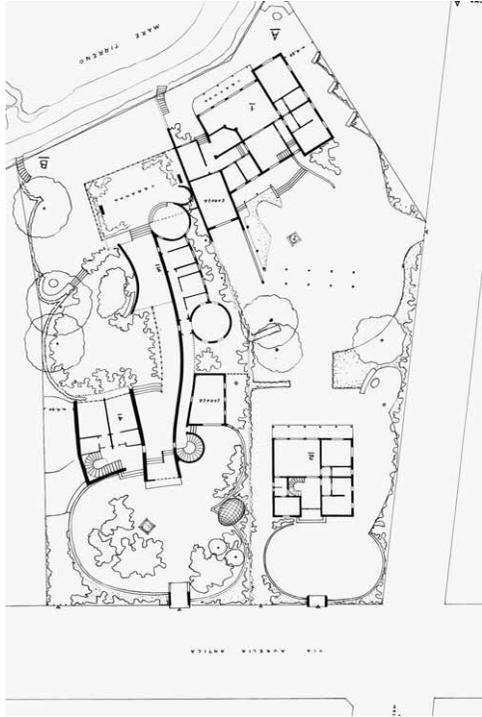
Pianta del pianterreno, progetto presentato al Comune, seconda versione (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Pianta del pianterreno:
terza, quarta
e quinta versione
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

Contestualmente Moretti si occupava di elaborare un progetto di massima anche per Caterina Di Geronimo, proprietaria del lotto che egli stesso acquisterà e che sarà occupato dalla Villa La Moresca (1967-1981), producendo ben sei differenti versioni del villino⁷ (ora un unico corpo raggrumato sulla soglia scoscesa della costa, ora scomposto in due avamposti, verso strada e verso mare) studiate a partire dalla Saracena, sempre rappresentata di fianco e, almeno quattro volte, modificata variando leggermente il progetto di massima. La licenza di costruzione viene rilasciata il 13 settembre del 1955, dopo l'approvazione dei grafici che completavano la documentazione già presentata.⁸ Nei mesi immediatamente successivi si procede al tracciamento dell'ingombro del corpo alto, agli sterri dell'area su cui insisterà e allo scavo per l'allocatione dell'impianto di adduzione e di smaltimento delle acque dal lato della torre delle camere.⁹

Fino al febbraio dell'anno seguente, il 1956, Moretti elabora altre due versioni di progetto¹⁰ – e cioè una terza, che contiene delle scelte progettuali di svolta, e una quarta – attraverso le quali si approssima alla soluzione finale e che denotano una riflessione continua sulla forma dei singoli episodi di cui la villa si compone, sulle deformazioni delle giaciture dei corpi, talvolta anche lievi ma che avrebbero determinato un notevole cambiamento della percezione dello spazio interno. Al contempo, tali varianti attestano il lavoro meticoloso, da cesellatore, nell'aggiungere e togliere materia alle masse murarie e nel calibrare le fenditure che proiettano luce all'interno, proponendo altresì soluzioni a problemi in precedenza appena accennati, come la sistemazione del terreno verso il mare e l'inserimento di un vano accessorio interrato, il «grottone a mare»,¹¹



Piante del pianterreno: varianti fra la seconda e la terza versione. Il villino a destra della Saracena insiste sul lotto che sarà occupato dalla Villa La Moresca, 1967-1981 (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

per la costruzione del quale sarà presentata al Comune una richiesta di variante rilasciata il 23 maggio del 1956.¹² I lavori proseguono alacremente dal lato del corpo alto – sulla cui configurazione Moretti non ha dubbi, tanto che nella versione finale risulta spostato solo un tramezzo, come si evince dalla successiva analisi genetica comparativa – e nel piano seminterrato del corpo basso. Anche l'area dell'ingresso (a meno del setto che sostiene la terrazza e che sarà “accorciato”), la scala di servizio inserita a destra e il corpo delle camere dei bambini non presentano ripensamenti rispetto all'ultima versione di progetto. Le maggiori modifiche si riscontrano, invece, nelle giaciture degli elementi che delimitano la galleria, cioè la chiusura vetrata verso il giardino e il muro pieno dal lato opposto, e, ancora, nella forma che sarà conferita all'ultimo elemento che conclude l'opera verso il mare: l'area policentrica del pranzo, le superfici rettangolari del soggiorno e del pranzo all'aperto. Ad esse si aggiunge la scelta della configurazione strutturale che il corpo basso avrebbe assunto dopo una lunga meditazione sull'implicazione della struttura nella comprensione della spazialità interna.

Dai documenti esaminati non è possibile collocare con precisione la data in cui l'architetto individua la soluzione definitiva. Ma un esecutivo strutturale, attribuibile allo studio di ingegneria di Silio Colombini, riguardante l'armatura dei pilastri e della grande trave che porta la copertura a sbalzo della galleria, come poi è stata eseguita, consente di situare l'intuizione della forma definitiva dell'ultimo solaio della galleria e del soggiorno nella primavera del 1956.¹³ I rilievi architettonici del corpo basso, fino all'ovale del pranzo, eseguiti in vista della preparazione degli esecutivi dei serramenti e dei rivestimenti, risalenti ai mesi di ottobre e novembre del 1956, e quelli relativi alla galleria e al soggiorno, datati dicembre-gennaio 1957, avvalorano l'ipotesi che la realizzazione del corpo sia avvenuta durante l'estate del 1956. Nell'agosto del 1957 la villa assume la sua forma compiuta, accoglie gli arredi che Moretti meticolosamente disegna nei precedenti mesi primaverili,¹⁴ in particolare il camino sul quale ordina sia sistemato il busto di un «santo napoletano o tipo di testa barbara in nero e occhi di madreperla e panno in rosso [...]»,¹⁵ a custodia della casa e dei suoi abitanti che prendono, da subito, a dimorarvi.¹⁶

In sintesi, il cantiere è proseguito di pari passo con la definizione del progetto il quale subisce almeno quattro importanti variazioni, dal marzo del 1955 alla primavera del 1956. Alla soluzione finale si aggiungono le modifiche in corso d'opera che l'architetto imponeva durante le visite in cantiere,¹⁷ poche ma efficaci, soprattutto alle “figure” che aveva già meticolosamente studiate sulla carta. In quel torno di anni, infatti, Moretti era impegnato anche sul cantiere del Complesso di corso Italia a Milano (1949-1956), città in cui aveva affrontato commesse importanti, ed aveva avviato uno studio a Roma, a piazza Augusto Imperatore, con l'obiettivo di trasferirsi definitivamente nella città natale e di dedicarsi a progetti architettonici ed urbanistici di grande rilievo. Una quinta versione, che qui si designa come ultima, è fatta eseguire da Moretti *a posteriori*, dopo la realizzazione della villa, nel 1964, in occasione della pubblicazione su “Domus”¹⁸ di tre sue architetture, e recepisce tutte le variazioni intervenute durante la costruzione.

Questa circostanza apre un altro campo di indagine che consiste nell'esplorare la considerazione che Moretti aveva della sua opera, come egli stesso la descrive e la fa fotografare, e, infine, quale posto occupa all'interno della sua produzione e nel panorama dell'architettura italiana per giudizio della critica coeva.

La figurazione dell'opera: letture critiche

Bruno Zevi

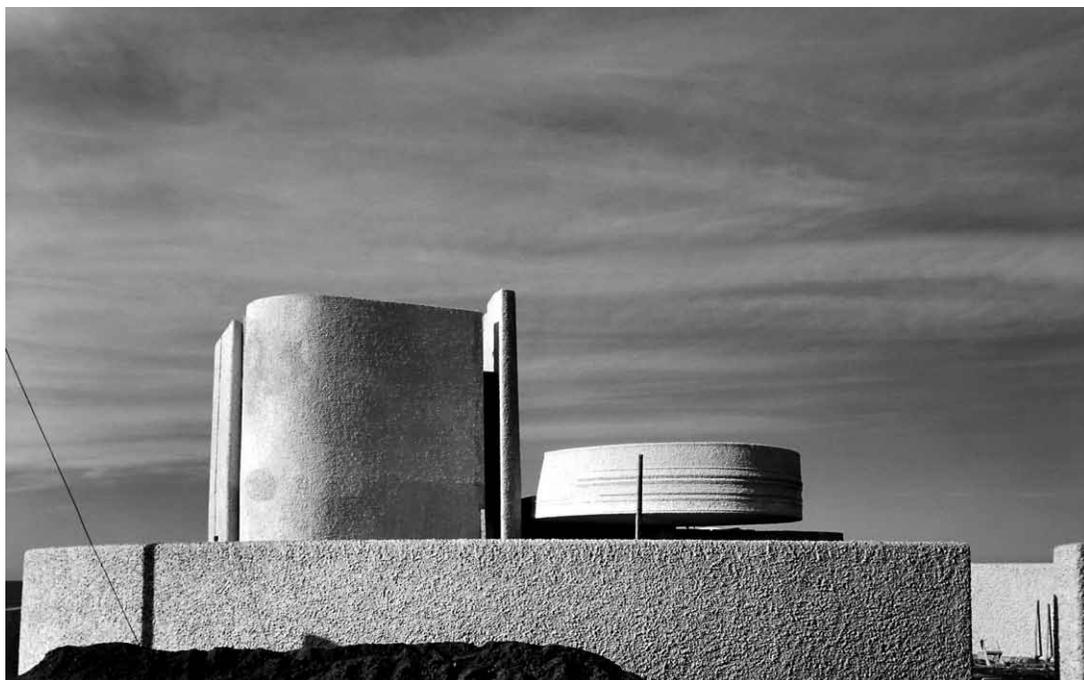
Nel 1957, in occasione del conferimento del Premio Nazionale di Architettura,¹⁹ Zevi compie una breve e polemica disamina sull'attività dell'architetto insignito del riconoscimento, illustrata dalle immagini delle due opere a suo giudizio degne di apprezzamento: l'Accademia della Scherma – «A suo tempo la casa della scherma apparve un vero gioiello, e ancor oggi va registrata come una delle rare opere positive del ventennio tra le due guerre» – e la Saracena – «Tuttavia la villa a Santa Marinella, che risente di una remota ispirazione all'ultimo Le Corbusier o al brasiliano Niemeyer, è certamente pregevole».²⁰ L'immagine del prospetto nord, recinto dal muro ovoidale che ne occulta parzialmente la figura, è scelta a corredo delle poche parole dedicate all'opera e ne restituisce la percezione dal punto più esterno, cioè dalla strada, e in posizione non frontale, condizione che permette di cogliere, dietro l'angolo arrotondato, lo snodarsi del volume della torre. La fotografia è parte di una poderosa serie che Moretti aveva commissionato a fotografi professionisti – in particolare a Oscar Savio e a Renzo Carloni – una volta completata e arredata la villa, suggerendo egli stesso le inquadrature e i punti di vista che svelano i nodi problematici su cui, nel percorso di progettazione, ha concentrato la maggiore attenzione, ma anche gli scorci che considerava meglio riusciti e, appunto per questo, da mostrare.²¹ La scelta di illustrare l'oltremodo laconico giudizio sulle presunte assonanze con l'ultimo Le Corbusier o con Niemeyer, suo epigono, attraverso un prospetto (e non la pianta o una sezione), è certo da imputare al carattere divulgativo e non specialistico della rivista su cui esse appaiono, ma attesta anche che queste, secondo Zevi, risiedono nel valore plastico della superficie corrugata, nelle fluenze lineari delle modanature della balaustra della terrazza, nell'impronta «espressionista»²² che emerge dalla composizione e dalla modellazione dei volumi, ognuno dotato di una propria marca figurativa. Più tardi, il giudizio si fa addirittura impietoso; a Moretti che gli chiede quali delle sue architetture Zevi includesse nel volume *Spazi dell'architettura moderna*, quest'ultimo gli risponde: «Nessuna. Resta soltanto la Casa della Scherma al Foro Italico, la tua prima realizzazione, che risale al 1936. Da allora, hai forse creato qualcosa di valido?».²³ L'articolo prosegue col tono della dimostrazione dell'ingiusto enunciato, interpretando la «fluenza degli aggetti» della Palazzina San Maurizio un effetto dell'ispirazione arida «alla moda brasiliana, specie ad Oscar Niemeyer», il cui risultato è però «un imbroglio, sofisticato e piacevole, ma privo di significato» e giudicando lo «sfalsamento e arrotondamento di balconi» del Complesso del Watergate una rimediazione superficiale dell'espressionismo: «L'espressionismo è una questione seria, implica un impegno etico, un'anomala modellazione delle cavità e il disfacimento del masso stereometrico. Come sempre, tu echeggi gli aggettivi, senza cogliere il messaggio dei contenuti». Dunque, alla Saracena nemmeno un cenno, e le tracce di un'ispirazione a Le Corbusier e a Niemeyer – e, per il loro tramite, alla poetica dell'espressionismo –, buoni presupposti per produrre «almeno una seconda opera memorabile», restano nient'altro che una declinazione superficiale di modelli e una dissacrazione di fonti che Zevi gli aveva, forse, suggerito.

Il giudizio dell'autorevole storico, pubblicato nel 1957 sulle pagine de "L'Espress-

so”, avrebbe orientato la critica coeva – che cominciava ad interessarsi a Moretti anche sulla scia della notorietà del premio conferitogli dal Presidente Gronchi – e quella successiva, tanto che una delle interpretazioni costanti della casa al mare di Santa Marinella è quella che la vede in diretta filiazione dall’«ultimo Le Corbusier» ovvero dal rivoluzionario progettista di Notre-Dame-du-Haut,²⁴ inaugurata il 25 giugno del 1955 a Ronchamp.²⁵ Infatti, le posteriori letture critiche dell’opera la aggettivano come «fatto plastico più che strutturale», inserita nella «tradizione mediterranea», orchestrata secondo una «organificazione fluida», debitrice nei confronti dell’«esperienza lecorbusieriana»;²⁶ e su quest’ultimo punto insistono tutti, in modo assertivo o con la cautela della supposizione, catturati da una seducente quanto inesplicita parentela fra le due immagini. Nell’anno del concorso di I grado per il Palazzo del Littorio su via dell’Impero, che suscitava forti polemiche anche nella Camera dei Deputati²⁷ sullo stile della nuova architettura italiana che il Parlamento voleva fortemente ancorato alla tradizione – Pagano ne dà conto sulle pagine di “Casabella”²⁸ e Persico su quelle de “L’Italia Letteraria”²⁹ – la visita di Le Corbusier alla capitale,³⁰ proprio nei giorni caldi, e le due conferenze tenute al Circolo delle Arti e delle Lettere il 7 e il 10 giugno su invito di Bardi – che ne pubblica il testo integrale sulla rivista “Quadrante” da lui diretta con Bontempelli – dovettero destare quanto meno curiosità nei giovani architetti. Bardi glieli presenta, Le Corbusier li trova «intelligenti, preparati, molto informati».³¹ Non sono emersi documenti che attestino la partecipazione di Moretti al VI convegno Volta incentrato sui “Rapporti dell’architettura con le arti figurative” svoltosi alla Reale Accademia d’Italia di Roma nell’ottobre del 1936, al quale il maestro del raziona-

Veduta del prospetto nord pubblicata su “L’Espresso” nel 1957 da Bruno Zevi (da B. Zevi, *Ambizione contro ingegno. Luigi Moretti double-face*, in *Cronache di architettura*, vol. II, n. 145, Laterza, Bari 1978, p. 318).

27

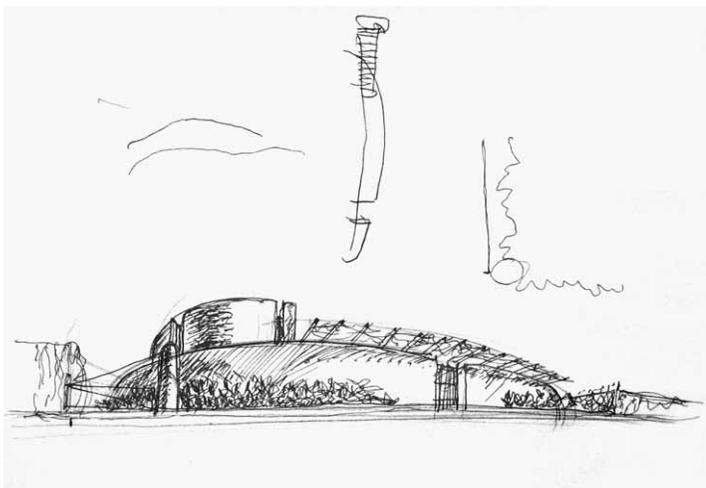


lismo prende parte su invito di Piacentini. Ma la volontà del Regime di ospitare uno dei protagonisti dell'architettura razionale europea – espressa nel 1934 mediante l'invito del Sindacato nazionale fascista degli ingegneri e nel 1936 per il tramite dell'accademico d'Italia Marcello Piacentini – si configurava come nulla osta (se mai ce ne fosse stato bisogno) per Moretti che a quella fede politica apparteneva, ricoprendo dal 1933 la carica di direttore dell'Ufficio tecnico dell'Opera Nazionale Balilla. La pianificazione delle città, la riflessione sul ruolo della Storia (e della Natura) nel concepimento delle forme della nuova architettura moderna sono i campi di indagine esplorati da Moretti, ma anche i temi di riflessione di Le Corbusier durante il soggiorno romano. «Ho passato questo pomeriggio sul Palatino, in mezzo agli oleandri rosa e bianchi, in mezzo ai cipressi e sotto un cielo magnifico. La storia emana da tutto. Essa prende il cuore; essa rapisce lo spirito. Ma costituirà un peso per il cuore e per lo spirito? Oppure la storia sarà un trampolino meraviglioso dello slancio, del salto in avanti? Io non concepisco la storia che sotto questa forma»: così conclude la seconda conferenza, dopo aver mostrato i piani di Algeri, Anversa e Parigi dove «il sole comanda, la topografia comanda»,³² asserzione che si inserisce nel solco della tradizione costruttiva e progettuale di ascendenza vernacolare e mediterranea. Che il maestro del razionalismo abbia suggestionato la generazione di Moretti e non solo quella operante nell'area di influenza milanese lo conferma anche Tafuri a proposito dell'opera di Quaroni, architetto romano e collega di Moretti all'epoca della progettazione della piazza Imperiale all'E42 (1938-1943).³³

Moretti parla raramente di Le Corbusier e mai per apprezzare le qualità spaziali delle sue architetture. Dichiara piuttosto un consentimento con Wright e Mies: del primo traduce in plastico i «volumi interni del piano terreno»³⁴ di Casa McCord, del secondo compie uno studio dei «campi visuali degli spazi interni»³⁵ di Casa Tugendhat a Brno. Ma sul maestro del razionalismo, sia prima che dopo l'«anatomia di Ronchamp» permane un giudizio polemico: «Oggi la costruzione è una pura e semplice proiezione del grafico, e non, come dovrebbe essere e come sempre è

Studio del prospetto nord dalla via Aurelia (AMMRo).

Veduta del prospetto nord (AMMRo).



stato, il grafico una proiezione della costruzione. E tanto ciò è vero che i diversi momenti attraverso i quali l'architettura moderna è passata in pochi anni si potrebbero distinguere mediante le varie tecniche del disegno. Così, dalla carbonella (Limongelli) e dal wolf (Aschieri: il wolf è un carboncino raffinato), si passa alla tempera (Libera, Ridolfi, ecc.; io stesso me ne sono servito durante un certo tempo), e finalmente al tiralinee e alla penna che caratterizzano la scuola del Le Corbusier. Insomma l'architettura razionale è nata sulla carta, vi è vissuta e vi morrà infallibilmente. La sua fama è stata creata per mezzo delle riviste, ed essa rimane ancor oggi – sempre per quella specie di terrore e di abulia nei confronti della realtà di cui abbiamo cominciato a discorrere – un fenomeno extra architettonico [...];³⁶ e più tardi, a proposito della qualità degli spazi ecclesiastici affermerà: «L'architettura religiosa attuale può anche essere una splendida architettura ma è semplicemente architettura. E gli spazi luministici divengono soltanto scenografia di luci (pensate a Saarinen o a Le Corbusier) di alto effetto emotivo di per sé ma raccontano nulla, non hanno un pensiero religioso che li sommuova. Sovente hanno solo una retorica che contamina perfino l'officiante».³⁷ Ma «Le Corbusier gli piaceva»,³⁸ stando a quanto i collaboratori riferiscono.

Se Moretti abbia guardato alla Cappella di Ronchamp e ne abbia subito una (in)volontaria suggestione non si può affermarlo con la certezza con la quale si asserisce, ad esempio, che la discontinuità dello spazio, che egli riconosce nei dipinti di Caravaggio, abbia ispirato le profonde fenditure sul fianco delle case-albergo milanesi, come l'autore stesso lascia chiaramente intendere.³⁹ Di Ronchamp Moretti parla una sola volta e in questi termini: «Per il volto esterno della Chiesa pensiamo che sia proprio di oggi (per l'angoscia e il turbamento che sempre abbiamo in noi) il senso di rifugio, di protezione, di sicurezza. La copertura deve, perciò, essere bassa, grande, solida di peso e di certezza. Nella Cappella di Ronchamp nessuno ha mai notato che il valore fondamentale, decisivo, religioso, è nell'enorme spessore (che sia finzione di struttura non conta) della copertura, quasi pietra di un arcaico Menhir, innalzato a proteggere gli uomini nel loro colloquio con la Divinità».⁴⁰ Spazio ecclesiastico e spazio domestico sono precipuamente rifugi che proteggono l'uomo e favoriscono il contatto col divino e la natura; così, Moretti erge muri spessi in pietra, dona densità e ruvidezza alle superfici, conferisce alla sua opera, verso strada, un'aura che si confà ad un presidio militare, rende «pesante» la copertura dell'atrio protendendone il peso sull'ingresso. Solo anni dopo, nel 1966, riconosce l'affinità con Le Corbusier nel gesto primitivo di coprire il capo dell'uomo in preghiera con materia incombente e difensiva: una identità di intenzioni che si inverte in una somiglianza di forme ancorché plasmate da intertesti lontani e dissimili.

Gio Ponti

Di tutt'altro tono è l'articolo che l'amico Gio Ponti gli dedica nel 1964⁴¹ soffermandosi su tre opere: il Complesso del Watergate a Washington (1960-1965), la casa di Santa Marinella e l'irrealizzato Complesso residenziale a Genova Nervi (1954-1960). Il testo nasce in collaborazione con lo stesso Moretti, al quale Ponti chiede alcune note⁴² sul carattere delle sue architetture e alcune immagini a corredo,⁴³ foto e disegni tecnici, questi ultimi fatti redigere *ad hoc* affinché vi si leggesse-



Presentazione della villa sulla rivista "Domus" nel 1964 (da G. Ponti, *Tre architetture di Luigi Moretti*, "Domus", ottobre 1964, n. 419, p. 14).

ro esattamente anche le sistemazioni esterne, la disposizione dei blocchi di pietra utilizzati nella pavimentazione, la collocazione delle essenze vegetali, i conci del muro minerale che delimita la «terrazza sulle rocce»,⁴⁴ e in prospettiva, le rastremazioni dei volumi sottolineate dal loro discostarsi dalle perpendicolari leggermente tratteggiate.⁴⁵ Il testo si apre con la descrizione degli ambienti della villa dislocati in due corpi, una zona notte e una giorno, collegati da una galleria «amplissima» e sottolinea che la discesa alla marina avviene attraverso la catabasi nello spazio semioscuro del grottone, protetto dal cancello di Claire Falkenstein, filtro «informale» e protettivo, attraverso cui si traguarda il mare e si riceve una luce amplificata dagli inserti in vetro colorato di Murano incastonati nel groviglio dei ferri ritorti. Il carattere duplice di chiusura verso la strada e apertura verso il mare è spiegato in rapporto al significato che si attribuisce alla casa e alle esigenze psicologiche dell'uomo moderno, sempre più bisognoso di protezione dalla «gente» e dalla realtà esterna: nulla di più di quanto non sia già contenuto nelle «sommari» note – ma in realtà, molto più ampie del testo pubblicato – che Moretti aveva fatto recapitare a Ponti, insieme alla raccomandazione di evidenziare le date dei tre lavori, così come da lui indicate per il tramite dei collaboratori di studio.⁴⁶ L'articolo ha una discreta risonanza: c'è anche chi, con "Domus" alla mano, si reca nel luogo indicato nella spe-

ranza di avere accesso alla villa.⁴⁷ Nella lettera di accompagnamento alle note che Moretti redige affinché la sua opera fosse ben illustrata, la data di realizzazione della Saracena è fissata nell'anno 1952, benché la prima versione di pianta, come ricordato nelle righe precedenti, fosse del marzo del 1955 e la richiesta della licenza edilizia risalisce al luglio dello stesso anno. Nelle note allegate è invece scritto: «Progettata e eseguita nel 53-54», una piccola traslazione in avanti che non servirà a emendare il titolo del paragrafo dedicato alla villa nella versione pubblicata e che recita: «1952, una villa sulla costa tirrena: "La Saracena" a Santa Marinella». Anche nella mostra di Madrid la data è anticipata al 1954.⁴⁸ Escludendo si tratti di un errore involontario, l'oscillazione fra il 1952 e il 1954 – in mancanza di documenti che attestino l'esistenza di altre ragioni – svela l'intenzione di Moretti di dare valore ad un percorso (di sperimentazione di forme, di riflessione sui modi dell'abitare, sull'interazione fra il mondo delle arti e l'architettura, sulla trasformazione della percezione degli spazi in moti dell'animo) che ha inizio prima della realizzazione della Saracena e di cui quest'opera rappresenta l'acme. Infatti, le riflessioni sull'aspetto formale degli elementi strutturali, sul valore delle modanature, sulle qualità spaziali dell'architettura⁴⁹ sono divulgate nella rivista "Spazio" dal dicembre del 1951 all'aprile del 1953; nello stesso anno, Moretti è impegnato nella progettazione della villa per Jacopo Marcello (1953) che presenta evidenti assonanze con la Saracena nel modo di intendere la casa per il ceto aristocratico (la prima è pensata per un conte, la seconda per un principe) e di strutturare gli spazi in accordo con la percezione degli stessi; non trascorre senza lasciar traccia il progetto di sistemazione e ampliamento di Villa Maramonti (1954-1955) in cui l'accostamento dei materiali – «pavimento in lastre di lavagna con inframmezzati alcuni ricorsi in mattonelle in ceramica di Vietri, rosa»⁵⁰ – e l'elaborata trama della ringhiera della scala interna anticipano alcune scelte e certi aspetti «informali» delle successive opere. Proprio fra il 1953 e il 1954, quindi, si situano quegli irrealizzati preludi al grande evento,

31

Veduta delle tre ville di Santa Marinella: a sinistra La Califfa, 1964-1967, a destra La Moresca, 1967-1981 (da M. Mulazzani, *Luigi Moretti: la califfa, la saracena, la moresca. Le ville dove le storie si intrecciano*, "Casabella", luglio-agosto 1999, n. 669, p. 69).



raccolti, trasfigurati e restituiti in forma compiuta nell'architettura della villa di Santa Marinella. Infine, proprio dall'accento posto da Ponti su come le tre opere illustrate nell'articolo del 1964 occupino «uno “spazio divino”, quello della Natura – del Creato – e quello della storia, che è sempre una storia sacra, sacra agli eventi drammatici, e tragici, e gloriosi della vita umana [...]»⁵¹ e sul loro rapporto con il paesaggio e con i ritmi della Natura muoverà la nostra indagine sulle forme in cui si concreta la “mediterraneità” della Saracena.

La critica recente

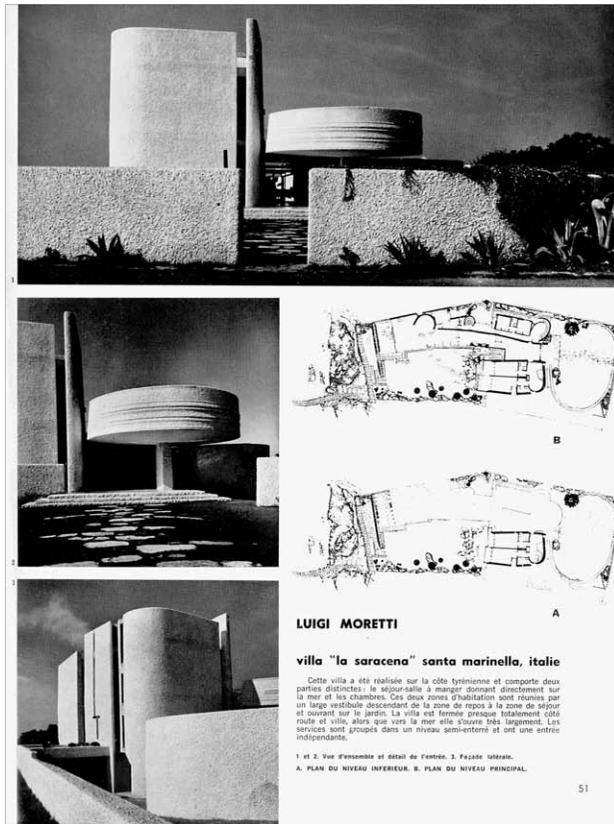
La villa di Santa Marinella, nonostante unanimemente reputata un'opera seminale nell'ampia attività progettuale di Moretti, è stata oggetto di scarsa attenzione e di letture approssimative o essenzialmente descrittive.⁵² Dedicata grande attenzione agli aspetti strutturali Sergio Poretti in un saggio di cui si discuterà più avanti, a proposito della doppia struttura della villa,⁵³ mentre la disamina più articolata e ricca di rimandi puntuali agli scritti dell'autore rimane quella di Marco Mulazzani che lega l'esperienza della Saracena alle ville limitrofe, evidenziando, mediante la ricostruzione delle vicende progettuali della Califfa e poi della Moresca, come il processo di progettazione delle tre case al mare, tutt'altro che lineare, abbia impegnato l'architetto dal 1955 fino alla morte, contingenza che getterebbe «una luce particolare sulle opere di Santa Marinella, sorta di trittico incompiuto che ci sembra testimoniare pienamente quella mescolanza di “vitalismo e solitudine” che così fortemente ha segnato la vita e l'opera dell'architetto romano».⁵⁴ Ancora una volta nella lettura dell'opera sono evocati richiami eterogenei fra cui l'autore non sa decidersi – «al Mediterraneo o all'architettura araba? O, forse, alle superfici avvolgenti e al diffondersi della luce sugli intonaci grossi degli interni delle “torri” di Ronchamp»⁵⁵ – mentre il commento alla prima versione del marzo del 1955 rimanda al modello della *domus* che sarebbe stata prescelta dall'architetto soprattutto



Veduta del prospetto est della galleria, stato di degrado nel 2005 e fotomontaggio della veletta ricostruita; veduta del prospetto est della galleria, degrado dell'intonaco e dei supporti delle persiane nel 2005 (da A. Cerroti, *La villa Saracena di Luigi Moretti. Un esperimento di restauro del Moderno*, “Arkos”, gennaio-marzo 2005, n. 9, pp. 69 e 68).

Pagina a fronte: Veduta del prospetto est della galleria appena realizzato (ACSRO, Fondo Luigi Moretti).





Presentazione della villa sulla rivista "Architecture d'Aujourd'hui" nel 1965 (da Red, Luigi Moretti villa "la saracena" santa marinella, italie, "Architecture d'Aujourd'hui", marzo 1965, n. 119, p. 51).

per quella concatenazione di spazi in contrazione e dilatazione che offrono lo spunto per orchestrare una sequenza di stati d'animo, come Moretti aveva spiegato sulla rivista "Spazio" con numerosi esempi. I temi citati da Mulazzani spaziano dalle riflessioni sulla propensione a manipolare la simmetria partendo dall'atrio, l'unico spazio «quasi perfettamente simmetrico della casa» da cui escrescono e si raggruppano intorno tutti gli altri luoghi, alla conformazione delle superfici che possono essere squarciate e ripiegate, oppure incise, intervenendo come su una tela con un «repertorio di incisioni e strappi»⁵⁶ al pari degli artisti che frequentava e ammirava, fino all'analogia fra le quattro «strutture generalizzate» di Borromini e la struttura della Saracena, ribadita dall'autore in una successiva pubblicazione.⁵⁷ La conclusione dell'articolo è un atto di denuncia dello stato di degrado che l'«azione corrosiva del tempo» ha operato «soprattutto in quelle parti cui l'autore aveva atteso con passione e cura» e, al contempo, un appello al ripristino dei caratteri originari alterati dal tempo, questa volta senza l'alleanza dei diversi proprietari che, irretiti dalla sacralità promanata da quest'opera, hanno avuto cura di preservarne perfino gli arredi interni.

Come ideale prosecuzione dell'appello lanciato nel 1999, Alessandra Cerroti nel 2005 fornisce un quadro dello stato di degrado della villa, rilevando una sostan-

ziale differenza dello stato di conservazione delle parti a seconda dell'orientamento e della esposizione all'ambiente marino.⁵⁸ All'aspetto quasi perfettamente preservato del prospetto verso strada fa riscontro, invece, una profonda alterazione delle facciate verso il mare sia della torre che della galleria: distacco degli intonaci, fessurazioni del calcestruzzo, conseguente riduzione delle sezioni resistenti dei ferri di armatura (e potenziale disancoraggio degli stessi nell'ipotesi di progressione della corrosione) sono testimonianza dell'aggressività dei cloruri, dei fenomeni fisiologici di carbonatazione del ferro e del cattivo funzionamento del sistema di displuvio delle acque meteoriche. Ma l'immagine originaria della villa è compromessa soprattutto dalla mancanza di alcune parti fondamentali, cioè: il tratto terminale della veletta apposta in continuità lungo tutto il prospetto della galleria che dà sul giardino; la pergola metallica dallo sbalzo troppo ardito; il cancello del grottone, ridotto a un ammasso di ferri arrugginiti e sostituito da una chiusura posticcia; infine, il sistema di persiane in legno che, montate o riposte a seconda delle necessità luministiche dell'interno, contribuivano a rendere sempre cangiante la facciata orientale. L'autrice propone un programma finalizzato alla «reintegrazione dell'immagine concepita da Moretti» che, oltre a prevedere il risanamento delle armature – o la sostituzione se del tutto compromesse –, il ripristino del calcestruzzo distaccato, la pulitura degli intonaci per la rimozione dei cloruri, ipotizza la ricostruzione della veletta e della pergola.⁵⁹ Nel 2008 Cerroti ha ribadito l'urgenza e l'improrogabilità di un intervento di restauro⁶⁰ mentre il “Giornale dell'Architettura”, due anni dopo, denunciava l'immissione della villa sul mercato immobiliare alla stregua di un qualsiasi edificio senza storia particolare né valore culturale.⁶¹ Nel frattempo, lo statuto della Saracena è diventato quello di un bene sottoposto a regime di tutela in quanto riconosciuto di «interesse particolarmente importante» nel patrimonio architettonico della nazione.⁶²

35

La Saracena secondo Moretti

Queste brevi note ricostruiscono l'opinione dell'autore sulla sua opera, a partire dalle descrizioni e dal modo in cui è messa in mostra e fotografata, al fine di trarre indicazioni utili alla collocazione della Saracena nell'ambito della produzione di Moretti e nel panorama dell'architettura italiana limitatamente agli aspetti che sono campo di indagine del presente studio e cioè all'interpretazione della categoria del Barocco, all'incidenza dell'incontro “formativo” con gli artisti informali sulle ricerche spaziali (e legate alla forma) nonché agli echi mediterranei che risuonano anche nel nome. Moretti nutriva grande soddisfazione per la Saracena che così definiva: «Opera [...] di estrema importanza architettonica per i principi e le soluzioni che afferma [...] Un'opera rara e forse unica nell'architettura moderna».⁶³ A conclusione delle risposte al questionario *Architecture 1965: Évolution ou Révolution*⁶⁴ le fa riservare un'intera pagina, dove il compito di illustrare che «vers la mer elle s'ouvre très largement» è affidato alle piante già pubblicate su “Domus”; a significare che «la villa est fermée presque totalement, côté route et ville» sono inserite tre fotografie del prospetto verso strada, scattate in sequenza da ovest verso est, per attestare l'appartenenza del corpo alto delle camere al fronte



Mostra personale allestita a Madrid, 1971, sequenza fotografica della villa preceduta dalle immagini della Palazzina del Girasole, Roma, 1947-1950 e del Complesso di corso Italia, Milano, 1949-1956 (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

verso strada, attraverso la continuità delle superfici che si snodano senza soluzione dietro l'angolo arrotondato. Allo stesso modo, nella lettera di accompagnamento alle fotografie di tre opere inviate alla redazione della rivista "Life", Moretti raccomanda soprattutto la pubblicazione della Saracena: «Per il grande pubblico non è conosciuta e pure rappresenta, forse, (presunzione) la cosa più curiosa di questi ultimi anni. Il fatto che non sia recentissima non le toglie niente; quando fu fatta era incomprensibile, ora ci si comincia ad arrivare».⁶⁵ Siamo a due anni di distanza dalla realizzazione della «dipendenza residenziale» della Saracena, cioè della casa al mare sorta sul lotto attiguo, chiamata La Califfa (1964-1967) e pensata a partire dalla villa madre: dalla scelta della posizione nel lotto,⁶⁶ al *leitmotiv* dell'introversione, che ne fa una casa tutta orientata verso il mare, all'impianto planimetrico impostato sulla *promenade* che attraversa lo spazio domestico e se lo lascia alle spalle per dirigersi verso l'arenile, fino al trattamento delle superfici. Consonanze anche geometriche si leggono nella casa che completa il «trittico» di Santa Marinella, e cioè La Moresca dove addirittura curve e policentriche sono tracciate come prolungamento di quelle sulle quali si conforma la prima casa: tutte prove della considerazione di opera riuscita che Moretti aveva della Saracena, le cui suggestive immagini vengono proiettate durante la conferenza tenuta in occasione della "VIII Journée Internationale des Architectes"⁶⁷ a dimostrazione della peculiare produzione di «[...] una ulteriore corrente, che riteniamo la più valida, che è in continua evoluzione a partire dai primi anni del movimento moderno, cioè dal '30-'32, è la corrente di quel gruppo di architetti, che insoddisfatti del raziona-

Mostra personale allestita a Madrid, 1971, sequenza fotografica della villa seguita dalle immagini del progetto del Complesso residenziale a Genova Nervi, 1954-1960, di cui si riconosce il modello al centro (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



37

lismo cercano una espressione in base ai fatti oggettivi del mondo d'oggi, possedendo abbastanza bene la ricca tastiera formale e timbrica dell'architettura. Alcuni degli stessi vengono anche dal razionalismo, che hanno abbandonato, per scoprire un mondo espressivo più caldo e autonomo [...] Permettete anche a me, che di questa corrente faccio parte, di esporre alcune mie opere [...]».⁶⁸

Infine, alla grande mostra personale allestita a Madrid nel 1971, un bilancio della sua attività ormai sulla via del tramonto,⁶⁹ alcune gigantografie rivelano il volto della Saracena, quello verso il mondo esterno fissato in quattro differenti prospettive, mentre un modello ne esplicita la conformazione volumetrica. Continua a rimanere elusa la struttura dello spazio interno ma si può supporre che, per coerenza, il demiurgo abbia lasciato alla creatura il suo segreto, e cioè la vocazione ad avere solo col mare e con il cielo «un colloquio continuo, senza intermissioni estranee».⁷⁰ Ciò che più interessa di questa esposizione è che Moretti, nella sequenza temporale assunta come criterio organizzativo, abbia voluto sottolineare la naturale discendenza dell'opera dall'esperienza milanese e da quella romana immediatamente precedente; così, i temi suggeriti dall'accostamento continuo delle studiatissime inquadrature fotografiche del Complesso di corso Italia, della Casalbergo di via Corridoni (1947-1950) e della Palazzina del Girasole (1947-1950) possono riassumersi nei seguenti temi. Il primo è la potenza espressiva del muro, a cui è legata la riduzione delle trasparenze e la predisposizione di dispositivi per oscurare le superfici vetrate sì da renderle rafforzativi dei pieni cui appartengono: l'ampia vetrata d'ingresso alla Saracena, che scompare dietro pannelli in doghe di



Sequenza fotografica della villa pubblicata in *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduzione di G. Ungaretti, con un disegno di G. Capogrossi, De Luca, Roma 1968.



legno di Omleck; oppure le «griglie scorrevoli»⁷¹ dietro cui si eclissano i tagli orizzontali continui della facciata verso via Buozzi della palazzina romana. Segue la volontà iterata di spaccare i volumi, inferendo fenditure, superficiali o profondissime, tali da trapassare i corpi da parte a parte, collocando proprio nei vuoti gli assi generatori di simmetria, non sempre bilaterale: il fianco della casa-albergo, inciso dal taglio di vetro a tutt'altezza, proiezione in superficie dei corridoi che ad ogni piano disimpegnano le due fila di appartamenti (simmetria bilaterale); gli edifici che chiudono sullo sfondo il Complesso di corso Italia, sezionati per recuperare uno squarcio di cielo (simmetria «manipolata» o forse derivante da una «impostazione strettamente parametrica, cioè procedente dalle serie determinate dei vincoli dello spazio nella quale è progettata»⁷²); i due corpi disconnessi del prospetto del Girasole, ancora un vuoto che porta luce ai pianerottoli di smonto della scala e che genera un'apparente quanto ingannevole equivalenza delle parti; infine, il fianco della torre delle camere dalla Saracena, profondamente intagliato per tutta l'altezza e mostrato di scorcio, proprio come la prua del complesso di Milano che la precede nella sequenza fotografica offrendo l'immagine, anch'essa fortemente scoriata, delle fasce orizzontali cave e piene sovrapposte. Una terza assonanza che emerge chiaramente in questo gruppo di opere riguarda la frammentazione dei volumi in corpi di «senso compiuto»: nella Saracena si riconoscono il volume alto del corpo scala, l'alta e sottile testata del muro rastremato che separa l'atrio dalla torre e la terrazza curva e protesa, figure che instaurano un rapporto non di tangenza ma di prossimità e accostamento; lo stesso accade nella Palazzina del Girasole, come conseguenza della fenditura centrale della facciata – introdotta affinché «gli appartamenti dello stesso piano non avessero, nella parte padronale, muri in comune onde dare, al massimo, a ciascun appartamento, il senso della casa isolata»⁷³ – e negli edifici di fondo del Complesso di corso Italia. Questa modalità di composizione è fortemente assertiva dell'incompletezza della visione frontale e statica, che assurge a lacunosa «modalità di consumo» dell'oggetto architettonico, e di una tipologia di percezione a carattere «temporale»: le fotografie scelte illustrano chiaramente questi assunti complementari. Accanto all'immagine dell'edificio che si affaccia a sbalzo su corso Italia, dove le pareti laterali, divaricandosi, corrono verso lo sfondo lasciando l'osservatore ancora curioso su quel che accade dietro, Moretti ne accosta un'altra in cui, spostando l'angolo di visione, mostra di più circa il destino delle superfici, ma non tutto: la comprensione rimane, infatti, parziale. L'esperimento si ripete con la Saracena: una fotografia frontale del prospetto verso strada mette curiosità su come gira il volume chiuso della torre e Moretti lo rivela, parzialmente, attraverso l'immagine che colloca proprio sotto.

In sintesi, l'esperienza spaziale si completa solo percorrendo in tondo tutta l'opera; qualsiasi inquadratura fotografica ne fornisce una visione non conclusa. Se poi valutiamo l'accostamento della Saracena al progetto del Complesso residenziale a Genova Nervi, che segue la villa nella suddetta sequenza temporale, emerge un altro aspetto, quello del trattamento della superficie, così come illustrato da queste brevi note: «L'edificio si pensa rivestito della stessa pelle della casa "La Saracena" a Santa Marinella, in cui però siano intermessi, sfumando dall'alto in basso, grani di quarzo, sicché risultasse una superficie in molti punti scintillante. Di fatto l'incombenza di certe grosse case al mare e nei giardini sul mare è soprattutto dovu-

ta, oltre che alle masse, alla materia sorda con cui sono realizzate (intonachi, pietre, ecc.). Si vorrebbe fare qui un tentativo di una materia viva cangiante, così che l'intero edificio avesse l'aria di oggetto sommerso o riemerso e scintillante». ⁷⁴ Dunque, la mostra di Madrid è una fonte preziosa di chiavi di lettura e di suggerimenti sui criteri interpretativi che saranno impiegati nei capitoli successivi. Un piccolo compendio ne è la sezione che Ungaretti aveva dedicato all'opera, una sequenza di cinque fotografie del prospetto verso strada ripreso come si trattasse di un soggetto cinematografico, ruotandovi intorno con la camera. ⁷⁵ Ancora una volta è espresso un suggerimento sui modi di comprensione di quest'architettura, che avviene circolando intorno all'oggetto e ricomponendo per via mnemonica le visioni catturate con gli occhi; al contempo traspare la preoccupazione di lasciare l'interno inviolabile in quanto sacro, luogo della vita intima degli uomini che vi abitano.

- 1. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, legenda a margine del l'elaborato grafico 54/161/1or.
- 2. Francesco Malgeri assunse la direzione del quotidiano nel 1932 e la mantenne fino al 1940. Ebbe il merito di avviare un processo di modernizzazione della stampa acquistando nuovi impianti tipografici, introducendo l'impaginazione orizzontale e un ampio uso delle fotografie. Nel 1940 il quotidiano da lui diretto raggiunse una tiratura tale da guadagnare il quinto posto nella lista dei quotidiani più venduti in Italia.
- 3. Luciana Malgeri sposa il principe Nicola, duca di Giralcalco, legittimo intestatario di numerosissimi titoli nobiliari, il 30 giugno 1954.
- 4. L'atto di convenzione fra Caterina Di Geronimo, proprietaria del lotto confinante ad ovest, e Francesco Malgeri fu stipulato il 7 maggio del 1955. Nell'accordo si stabilirono le regole di rispetto delle altezze e dei distacchi delle costruzioni dai confini, e cioè dove i corpi di fabbrica avrebbero potuto aderire, dove (e di quanto) avrebbero dovuto arretrare. Il documento è conservato presso l'Ufficio tecnico del Comune di Santa Marinella (ACSM).
- 5. I dati sono riportati nella "Comunicazione di inizio lavori" e nella "Approvazione del progetto di massima per la costruzione di villini abbinati, in località Tor Chiaruccia (Santa Marinella)", conservati presso il Comune di Santa Marinella.
- 6. Dai grafici allegati all'atto di convenzione, il lotto su cui sarà costruita la Saracena risulta di «Proprietà Marchese Francesco di Nannarini (area in acquisto dal Dott. Francesco Malgeri)». Dal contenuto dell'atto si evince che l'acquisto effettivo del lotto era subordinato all'approvazione della convenzione da parte del Comune.
- 7. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, gli elaborati grafici 70/279/2, 70/279/2a, 70/279/2b, 70/279/2c, 70/279/2d, 70/279/2e.
- 8. Nella domanda di rilascio della licenza di costruzione, protocollata in data 9 luglio 1955, Moretti ricopre il ruolo di progettista e risulta ancora iscritto all'Albo degli architetti di Milano; il direttore dei lavori è l'architetto Umberto Carletti, un collaboratore di studio. Solo più tardi, il 30 novembre del 1955 Moretti comunicherà al Comune che «le opere di costruzione della casa medesima sono state affidate alla Ditta Angelo Magnifico» (Luigi Moretti al Comune di Santa Marinella, lettera del 30 novembre 1955, in ACSM), mentre da un atto firmato dal commissario prefettizio, risalente al 6 dicembre, si evince che Moretti ha assunto anche la direzione dei lavori.
- 9. Le fasi costruttive dell'opera sono state ricostruite analizzando gli elaborati grafici conservati in ACSRo, *Fondo Luigi Moretti* e nell'archivio privato Moretti-Magnifico. In questo caso ci si riferisce ai documenti 54/161/2, 54/161/3, 54/161/53 (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*). Nell'ottobre del 1955 Moretti comunica come urgenze all'architetto Carletti, allora direttore dei lavori, l'affidamento all'impresa Magnifico della costruzione del muro di recinzione verso il lotto di proprietà Rossi – poi occupato dalla Villa La Califfa – e la necessità di avviare i primi contatti con l'ingegnere Silio Colombini per quantificare i carichi «sia per le strutture

pesanti (case, ecc.), sia per le strutture decorative (muri del giardino alti m. 2, 2.20 fuori terra)» e ragionare sul tipo di fondazioni da impiegare (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 42, "Pro memoria per l'Arch. Carletti", datato 9 ottobre 1955).

– 10. Dall'analisi dei piani consultati presso l'ACSRo, l'AMMRo e l'Ufficio tecnico del Comune di Santa Marinella sono state riconosciute quattro versioni differenti di pianta: la prima coincide con lo schizzo autografo del 1955, catalogato come 54/161/1or; la seconda è identificata con il progetto di massima presentato al Comune e ivi conservato; gli elaborati grafici 54/161/2or, 54/161/15, 54/161/17, 54/161/18 ne rappresentano la terza; la quarta versione di progetto, cioè quella che precede la soluzione finale, coincide con il gruppo degli elaborati 54/161/21, 54/161/24, 54/161/25, 54/161/26 ed è datata 8 febbraio 1956.

– 11. Questo ambiente viene così definito nell'elaborato 54/161/19. È interessante notare che nella quarta versione (54/161/21), il grottone venga chiamato «stanza a mare» e dotato di un bagno con piccolo spogliatoio e di un tavolo con sedie, come se Moretti abbia pensato ad un luogo di stazione ipogeo.

– 12. Il progetto di variante in corso d'opera riguarda la costruzione del «grottone», attraverso il quale avviene l'accesso al mare, e l'ampliamento del piano seminterrato, in particolare della superficie del garage (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 22).

– 13. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, elaborato grafico 54/161/173 datato 10 giugno 1956.

– 14. Moretti disegna il tavolo sistemato nello spazio ovale del pranzo, i divani del soggiorno, l'arredamento delle camere dei bambini e quello degli antibagni delle camere da letto e alcuni armadi previsti nel seminterrato.

– 15. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, la prescrizione è contenuta nell'elaborato grafico 54/161/23or.

– 16. Dal certificato di inizio e fine lavori rilasciato dal Comune in data 14 aprile 1958 risulta che la costruzione ha avuto inizio il primo marzo 1956 ed è stata ultimata il 31 dicembre 1957 (ACSM). Ma nel verbale di collaudo, emesso il 3 aprile del 1958, è così riportato: «all'atto della visita l'edificio era già abitato da circa otto mesi senza inconvenienti di sorta nelle strutture in c.a.». Dunque la villa risulta abitata, cioè agibile, già dal mese di agosto del 1957 (ACSM). Anche sulla data effettiva di inizio dei lavori ci sono incertezze a causa della coincidenza di quest'ultima con il giorno della gettata dell'ultimo tratto della scala principale, come si evince dall'elaborato 54/161/91 in cui è annotato: «dis[egno] eseguito il 15 febr. 1956. Scala dal piano I al terrazzo [...] Gettata il 1 marzo del 1956» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*).

– 17. Secondo la testimonianza resa alla scrivente da Giovanni Quadarella che in quegli anni era già collaboratore di studio e seguiva i lavori della villa per conto dell'architetto. Sull'abitudine di Moretti di «riprogettare» in cantiere cfr. *Interviste e testimonianze. Adolfo [sic] Fossataro*, a cura di S. Santuccio, A. Greco, "Parametro", a. XVI, marzo 1987, n. 154, pp. 28-29. L'ipotesi qui avanzata che la quarta versione

del progetto sia l'ultima elaborata dallo studio Moretti durante la costruzione della villa è avvalorata dalla conservazione in AMMRo di numerose copie eliografiche della pianta e delle sezioni appartenenti a questo stadio di progettazione, su cui l'architetto interveniva apportando le correzioni.

– 18. G. Ponti, *Tre architetture di Luigi Moretti*, "Domus", ottobre 1964, n. 419, pp. 3-23.

– 19. Fu l'allora Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi a conferire il riconoscimento a Luigi Moretti il 31 gennaio e a inaugurare la prima mostra personale allestita nella sale dell'Accademia Nazionale di San Luca.

– 20. B. Zevi, *Luigi Moretti double-face. Ambizione contro ingegno*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. II, n. 145, Laterza, Bari 1978, pp. 318-319 (originariamente in "L'Espresso", 17 febbraio 1957); Zevi continua asserendo «quali che ne siano i difetti, la casa-albergo milanese e quella romana "del Girasole" vanno annoverate tra le opere positive del dopoguerra». Nel complesso, l'articolo rimane polemico: eccetto le opere menzionate, la consistente produzione architettonica viene taciuta e anche l'esperienza della rivista "Spazio" è liquidata come «operazione immatura».

– 21. Cfr. A. Maggi, *Moretti, i fotografi e la visione dell'architettura*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo e Accademia Nazionale di San Luca, 30 maggio-28 novembre 2010), Electa, Milano 2010, pp. 229-237.

– 22. «L'espressionismo è una componente permanente dell'architettura moderna, scompare e riemerge costantemente nella vicenda storica e nella vita di ciascun architetto. Nasce ben prima dei celebri disegni di Erich Mendelsohn e della sua torre Einstein: basti pensare ad Antoni Gaudí. Risorge quando tutti ne hanno decretato la morte: basti pensare alla Chapelle di Ronchamp di Le Corbusier. Passano attraverso esperienze espressioniste Wright, Mies van der Rohe, Gropius; per Wright rimangono fondamentali [...]. Ma il fenomeno è assai più vasto e complesso: per vincere l'ibernazione razionalista, e il conformismo accademico che ne discende, si ricorre necessariamente all'espressionismo» (B. Zevi, *L'eredità dell'espressionismo in architettura*, "Marcatè", luglio-settembre 1964, n. 8-10, p. 28).

– 23. B. Zevi, *La scomparsa di Luigi Moretti. Computer inceppato dal dannunzianesimo*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. IX, n. 982, Laterza, Bari 1979, pp. 131-133 (originariamente in "L'Espresso", 29 luglio 1973).

– 24. «Ma il "béton brut", il rifiuto di ogni eleganza formale, ne denuncia la data: è il tempo dell'anatema di Ronchamp». E più avanti Zevi dirà: «Abiura dei "cinque principi", rifiuto di ogni vincolo razionale e di ogni proposito didascalico: la Cappella di Ronchamp del 1950-53 grida il fallimento abissale di tutte le ipotesi dottrinarie e illuministiche elaborate tra le due guerre. Masso scardinato nei nessi dove il Kitsch prende il posto degli "oggetti a reazione poetica". Dopo Auschwitz, i frammenti accatastati del volume stracciano il paesaggio, mentre lo spazio interno è lacerato da violenti squarci di luce o da arcani chiariori» (B. Zevi, *Spazi dell'architettura mo-*

derna, Einaudi, Torino 1973, pp. 158 e 160).

– 25. J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, Rousseau, Genève 1970, p. 115. L'opera ebbe ampia risonanza sulle pagine delle riviste italiane e critici autorevoli ne parlarono. A questo proposito cfr. in particolare E.N. Rogers, *Il metodo di Le Corbusier e la forma della "Chapelle de Ronchamp"*, "Casabella Continuità", settembre-ottobre 1955, n. 207, pp. 2-6 e G.C. Argan, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, "Casabella Continuità", gennaio-febbraio 1956, n. 209, pp. 1-4.

– 26. «E per Moretti, del resto, come ha rilevato Zevi a proposito della *Casa di Santa Marinella*, non è passata senza effetti, benché mediata e contaminata, l'ultima esperienza di Le Corbusier» (P.C. Santini, *Profili di architetti: Luigi Moretti*, "Comunità", agosto-settembre 1957, n. 52, p. 71); e più avanti l'autore asserisce: «Forse nella Villa "La Saracena" a Santa Marinella Moretti, evidentemente liberissimo, riesce a risolvere il dilemma: ma l'edificio diviene in realtà un fatto plastico più che strutturale, se pure di pregevolissima misura e armonia» (*ibidem*). Diversi anni dopo, Santini aggiungerà alle considerazioni già esposte e ribadite la seguente: «Ma torniamo alla "Saracena" [...] con l'intenzione di ritrovare una continuità non artificiosa né esteriore con la tradizione mediterranea. Se consideriamo questa casa già nella sua prima identità lessicale, e poi successivamente nell'assieme delle determinazioni volumetriche e spaziali, fino a raggiungere i fondamenti distribuiti e la qualità o il carattere dei moduli, delle sagome, dei profili, verifichiamo subito una organificazione fluida, differenziata, respirante per quanto dilatazioni, contrazioni e contrasti liberamente si succedono e si connettono» (P.C. Santini, *Incontro con Luigi Moretti*, "Ottagono", gennaio 1970, n. 16, pp. 87-88). Renato Bonelli insisterà piuttosto sui valori e sulle qualità della casa come mondo protetto che astrae dalle preoccupazioni e dalle ansie della vita quotidiana, seguendo dunque, piuttosto pedissequamente, l'interpretazione di Ponti-Moretti anche riguardo alla datazione che permene fissata al 1952 (R. Bonelli, *Moretti*, Editalia, Roma 1975, p. 11). Luciana Finelli cita sia Ponti che Zevi, attestando quanto le due letture, considerate dall'autrice molto pertinenti, abbiano fatto scuola (L. Finelli, *Luigi Moretti, la promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina edizioni, Roma 1989, pp. 72-73). Anche Marco Mulazzani, sebbene fornisca un'interpretazione più ampia e articolata delle ville di Santa Marinella, così scrive: «[...] è necessario interrogarsi sulla Saracena [...], apparentemente così diversa dalle altre sue opere realizzate tra il dopoguerra e la prima metà degli anni cinquanta; diversa tanto per plasticità e matericità, quanto per i supposti riferimenti – al Mediterraneo e all'architettura araba? O, forse, alle superfici avvolgenti e al diffondersi della luce sugli intonaci grossi degli interni delle "torri" di Ronchamp» (M. Mulazzani, *Luigi Moretti: la califfa, la saracena, la moresca. Le ville dove le storie si intrecciano*, "Casabella", luglio-agosto 1999, n. 669, p. 63).

– 27. La cronaca testuale della seduta del 20 maggio della Camera dei Deputati è riportata in G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, vol. II, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 335-336.

- _ 28. G. Pagano, *Il concorso per il palazzo del littorio*, "Casabella", A. VII, ottobre 1934, n. 82, pp. 4-9 ora in C. De Setta (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architetture e città durante il fascismo*, Jaca book, Milano 2008, pp. 20-29 (I ed. 1976).
- _ 29. Oberon [Corrado Pavolini], *Elevati dibattiti*, "L'Italia Letteraria", 9 giugno 1934, p. 1. L'articolo è ironicamente illustrato da Persico che antepone un breve commento dal titolo *Discorso al Parlamento*. Cfr. anche E. Persico, *Bilancio a Roma e Fuori concorso*, "L'Italia Letteraria" del 29 settembre 1934, ora in G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico...*, cit., pp. 289-293.
- _ 30. Sui viaggi di Le Corbusier in Italia cfr. M. Talamona *ad vocem Italia*, in *Le Corbusier. Enciclopedia*, Electa, Milano 1988, pp. 247-251 (I ed. 1987) e *L'Italie de Le Corbusier*, Editions de la Villette, Paris 2010, nonché M.M. Lamberti, *Le Corbusier e l'Italia (1932-1936)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe Lettere e Filosofia, serie III, vol. II, n. 2, Pisa 1972, pp. 817-871.
- _ 31. A. Muntoni, *Due lezioni di Le Corbusier a Roma e le teorie del disurbanamento 1934-1943*, in A. Bruschi (a cura di), *Roma, architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale*, atti della giornata di studio (Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Progettazione Architettonica, Urbana, del Paesaggio e degli Interni, 24 gennaio 2003), "Quaderni di Ricerca e progetto", Gangemi, Roma 2004, pp. 28-45 (la citazione è a p. 30).
- _ 32. Le Corbusier, *Urbanesimo e architettura secondo Le Corbusier*, resoconto stenografico delle due lezioni tenute al Circolo delle Arti e delle Lettere di Roma, tradotto da G. Fiorini e pubblicato in "Quadrante", maggio 1934, n. 13, p. 6.
- _ 33. «Le Corbusier è senz'altro il *maestro* per eccellenza di tutta l'esperienza anteguerra di Quaroni ed il perché è facilmente comprensibile: da un lato giocava il costante "criticismo" dell'architettura lecorbusieriana, tesa a definizioni sempre nuove e mai cristallizzate, dall'altro la concretizzazione di quelle ricerche tormentate in un linguaggio la cui compiutezza ed *eleganza* formale corrispondevano ad un'esigenza che, come vedremo, assumeva per Quaroni significati determinanti» (M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 64, nota 9).
- _ 34. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 9-20, 107-108 (la citazione è a p. 9).
- _ 35. *Ibidem*, p. 20.
- _ 36. L. Diemoz, *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*, "Quadrivio", a. VI, 12 dicembre 1936, n. 3, p. 7; ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 158-159 (la citazione è a p. 158).
- _ 37. L. Moretti, *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, in *Atti della IX Settimana di Arte Sacra*, (Città del Vaticano, Palazzo della Cancelleria, 23-28 ottobre 1961), Tip. poliglotta vaticana, [Città del Vaticano] 1961, ripubblicata in "Fede e Arte", gennaio-giugno 1962, n. 1-2, pp. 168-198 e in "Spazio", estratti, 30 aprile 1962; ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 185-190 (la citazione è a p. 190). Il testo

della conferenza omonima riproposta all'Accademia Nazionale di San Luca il 28 marzo 1962 è ora in G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, edizioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010, pp. 21-39.

_ 38. Da una testimonianza resa alla scrivente nel dicembre del 1999 da Carlo Zacutti, collaboratore di studio di Moretti dal 1962.

_ 39. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, pp. 1-8 e 91. Qui l'autore accosta un dettaglio del *Martirio di San Matteo* di Caravaggio e del *Massacro in Corea* di Picasso al fianco squarciato in due lame della Casa-albergo milanese di via Corridoni (*ibidem*, p. 7).

_ 40. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 39, "Chiesa Parrocchiale di S. Valentino al Villaggio Olimpico. Relazione", 12 dicembre 1966, p. 1; ora in G. Belli, *Luigi Moretti. Il progetto dello spazio sacro*, Alinea, Firenze 2003, pp. 121-123.

_ 41. G. Ponti, *Tre architetture...*, cit., pp. 3-23.

_ 42. «Spero che gli appunti, che dettai sommariamente ai miei, ti siano stati di qualche utilità» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Luigi Moretti a Gio Ponti, lettera del 24 agosto 1964).

_ 43. «Dai l'ordine di mandare quelle foto tue di Santa Marinella che vedemmo insieme in dicembre e che sciocamente non portai via [...]» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, redazione Domus (Gio Ponti) a Luigi Moretti, lettera del 2 maggio 1964).

_ 44. G. Ponti, *Tre architetture...*, cit., p. 15.

_ 45. Gli elaborati grafici sono disegnati con grande perizia da un disegnatore scelto da Moretti con molta cura e da questi seguito con grande attenzione, che impiega circa un mese per completare in ogni dettaglio la tavola del piano terreno (da una testimonianza resa da Adrien Sheppard a Bruno Reichlin e alla scrivente il 9 novembre 2007).

_ 46. «L'Architetto Moretti La pregava anche di mettere in evidenza le date dei vari lavori, così come in calce ci permettiamo di segnalargliele» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Studio Moretti a Gio Ponti, lettera dell'11 agosto 1964).

_ 47. «La pubblicazione su "DOMUS" di quei miei tre lavori credo che abbia avuto qualche buona eco (con "DOMUS" aperta nelle mani, quattro architetti, due stranieri e due italiani, sono andati alla "Saracena" e sono successe baruffe con il guardiano perché volevano entrare a tutti i costi)» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Luigi Moretti a Gio Ponti, lettera del 31 gennaio 1965). E ancora, nella lettera di risposta, Ponti ringrazia Moretti per l'invio di immagini di altre sue architetture e aggiunge: «grazie del tuo nuovo invio, anche perché i lettori dopo le nostre pagine ci chiedevano altre opere tue» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Gio Ponti a Luigi Moretti, lettera del 4 febbraio 1965).

_ 48. La mostra, curata da Moretti stesso e dedicata alla sua produzione architettonica, è allestita nel Recinto de la Feria Internacional del Campo a Madrid (24 aprile-4 maggio 1971). Da alcune fotografie che inquadrano il modello si

evince che la Saracena è datata al 1954 (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, fototeca). Nei molti *curricula* elaborati da Moretti la data permane anticipata al 1954. Soltanto in un documento viene fissata al 1955, cioè in «La “Casa al mare” della Principessa L. P. C. in Santa Marinella è in ordine di tempo l’ultima opera realizzata dall’Architetto Moretti. Il progetto è del ‘55, del periodo che vedeva costruire l’ultimo arduo edificio, quello a sbalzo per nove metri sulla strada, dell’emozionante e quasi allucinante complesso edilizio di Corso Italia in Milano» (AMMRo 313/005, “Alcune opere tra le più importanti e significative dell’Arch. Luigi Moretti”).

– 49. L. Moretti, *Struttura come forma e Valori della modanatura*, “Spazio”, a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, pp. 21-30 e 110 e pp. 5-12 e 112, e *Strutture e sequenze...*, cit.

– 50. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, annotazione a margine dell’elaborato grafico 55/166/1or.

– 51. G. Ponti, *Tre architetture...*, cit., p. 1.

– 52. Cfr. in particolare A. Galardi, *Architettura italiana contemporanea (1955-65)*, Edizioni di Comunità, Milano 1967, pp. 26-29; S. Santucci, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 90-94; L. Finelli, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 72-73; Y. Futagawa, *Luigi Moretti 1957. Villa la Saracena, Santa Marinella, Italy*, “GA Houses Special”, giugno 2001, pp. 104-107; R. Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, Milano 2008, pp. 72-85; C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008, pp. 249-257.

– 53. S. Poretti, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, Roma 2008, pp. 270-283, cfr. anche G. Capurso, *Struttura e architettura. Indagini sul dopoguerra italiano*, tesi di dottorato in Ingegneria Edile: Architettura e Costruzione, relatore S. Poretti, XXI ciclo, a.a. 2009-2010, pp. 59-81.

– 54. M. Mulazzani, *Luigi Moretti: la califfa, la saracena, la moresca...*, cit., p. 68.

– 55. *Ibidem*, p. 63.

– 56. M. Mulazzani, *Le forme nello spazio di Luigi Moretti*, in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., p. 19.

– 57. *Ibidem*, p. 22.

– 58. A. Cerroti, *La villa Saracena di Luigi Moretti. Un esperimento di restauro del Moderno*, “Arkos”, gennaio-marzo 2005, n. 9, pp. 64-69.

– 59. Per la ricostruzione della veletta l’autrice propone due soluzioni: l’impiego dello stesso materiale ma con migliori prestazioni (armatura in acciaio inox e miscela cementizia che rispetti le norme europee ENV 206 e Eurocodice 2) oppure l’apposizione di un elemento prefabbricato più leggero riempito di polistirene espanso con proprietà anche di isolamento termico. Sul ripristino della pergola non è avanzata alcuna ipotesi: affermare che la sua ricostruzione «rappresenta un problema ancora aperto» e che «la soluzione va cercata in termini di sperimentazione e di innovazione tecnico-strutturale» è conclusione alquanto sbrigativa. Non si fa cenno alla necessità di ricollocare tutte le persiane lungo i prospetti est e sud per restituire alla villa l’immagine originaria e ai suoi abitanti la possibilità di approfittare di modulatori

di luce capaci di rendere vibrante lo spazio interno, come Moretti aveva con sapienza disposto. Va precisato che si tratta di un sunto di una tesi svolta presso la Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, relatore G. Carbonara.

– 60. A. Cerroti, *Salvare la villa Saracena di Luigi Moretti a Santa Marinella*, “Ananke”, a. XV, maggio 2008, n. 54, pp. 18-21.

– 61. M. Guerci, *4 milioni per “La Saracena” di Moretti*, “Il Giornale dell’Architettura”, a. IX, settembre-ottobre 2010, n. 87, p. 18.

– 62. La villa è stata vincolata ai sensi dell’art. 10, comma 3, lettera a) del D. Lgs. 22.01.2004, n. 42 con decreto promulgato dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio il 9 aprile 2010.

– 63. AMMRo 313/003 e 313/006, “Alcune opere tra le più importanti e significative dell’Arch. Luigi Moretti”.

– 64. *Architecture 1965: Évolution ou Révolution. Questionnaire*, “Architecture d’Aujourd’hui”, marzo 1965, n. 119, pp. 48-51.

– 65. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Luigi Moretti a Iride Cerabona, lettera del 28 marzo 1969. Le tre opere di cui si parla sono la Califfa, la Saracena e la Palazzina San Maurizio.

– 66. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, l’elaborato grafico 67/259/05.

– 67. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 4, “Architecture italienne. Linéaments structuraux de son évolution”, dattiloscritto della relazione tenuta alla “VIII Journée Internationale des Architectes”, a Charleroi (Belgio) il 6 marzo 1967.

– 68. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 12, commento alle diapositive della relazione “Architecture italienne. Linéaments structuraux de son évolution”, pp. 18-19. Le opere di cui Moretti proietta le immagini in sequenza temporale sono: «la Casa della gioventù a Trastevere – 1934, l’Accademia della scherma – 1935 [...] dopo la guerra: casa a Roma, in viale Buozzi, complesso per uffici e abitazioni a Milano, villa al mare, a Santa Marinella, complesso residenziale a Washington sul fiume Potomac [...], Montreal: grattacielo per uffici, per cinquemila impiegati fatto insieme a Pierluigi Nervi. Il più alto edificio del mondo in cemento armato; [...] edificio a Roma, sede della Esso».

– 69. Luigi Moretti muore il 14 luglio 1973.

– 70. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, “S. Marinella”, p. 2.

– 71. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, indicazione nell’elaborato grafico 48/149/17.

– 72. S. [L. Moretti], *Ricerche di architettura. Sulla flessibilità di funzione di un complesso immobiliare urbano*, “Spazio”, a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 44.

– 73. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 16, “Casa del Girasole”, p. 1.

– 74. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, “Progetto di Genova-Nervi (1954)”, p. 2.

– 75. *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduzione di G. Ungaretti; con un disegno di G. Capogrossi, De Luca, Roma 1968.



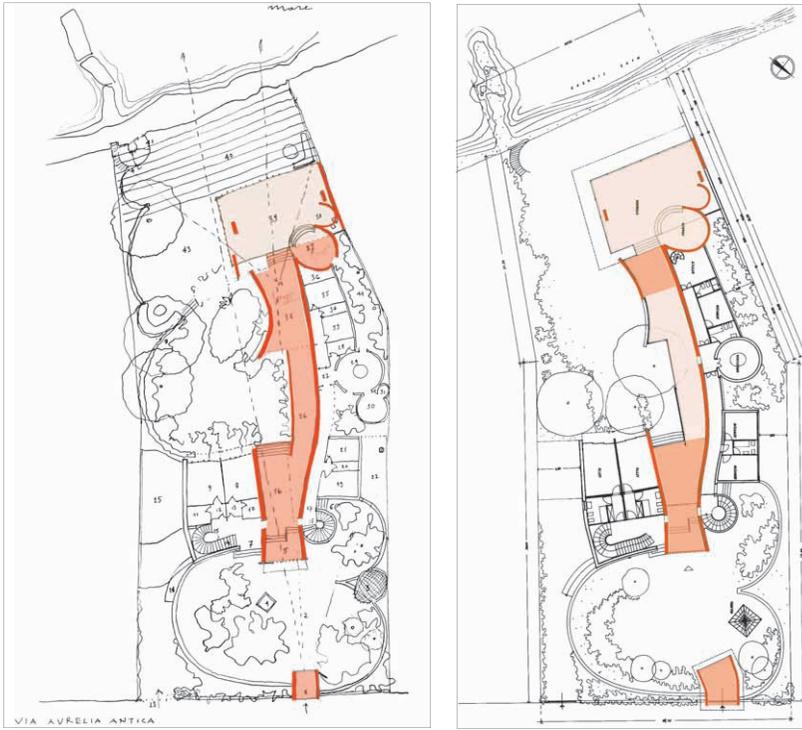
L'analisi genetica dell'opera

Le invarianti progettuali

47

«Un'architettura si comprende nelle sue più riposte ragioni se può seguirsi la costruzione; conoscere la storia, la formazione di una tela di Serpan significa individuare ogni elemento dei due gruppi spaziali, penetrare i loro legami»: ¹ quest'affermazione, scritta durante la progettazione della Saracena, benché attenga all'esegesi di un'opera pittorica, incoraggia a reputare la ricostruzione degli stadi evolutivi del progetto della villa, l'individuazione delle modifiche più significative e la collocazione temporale di queste ultime – cosa Moretti sta progettando in quel momento, o scrivendo, e quali “culture” frequenta – alla stregua di dati basilari su cui fondare una corretta interpretazione critica intertestuale della spazialità dell'opera e del grado di appartenenza all'orizzonte culturale mediterraneo, Barocco e Informale. Fin dalla prima versione, quest'opera si costruisce su alcune scelte, qui definite “invarianti” per il carattere di permanenza in ogni successiva elaborazione. Invarianti, dunque, sono le scelte, non i dispositivi spaziali o formali attraverso cui esse si concretizzano e che giungeranno alla definitiva configurazione durante la costruzione dell'opera. Come, infatti, è stato anticipato, l'ultima versione che qui assumiamo come quinta, è disegnata *a posteriori*, mentre le numerose copie eliografiche della quarta versione, corrette a matita da Moretti a cantiere aperto, testimoniano l'intervento diretto del progettista mentre l'opera prende forma sulla costa di Santa Marinella. ² Come assunti indiscutibili, le seguenti opzioni invarianti passeranno da una versione all'altra: la casa come attraversamento visivo e fisico dalla strada verso il mare, tutta costruita intorno alla *promenade* che costituisce la spina dorsale del sistema; la collocazione in testa degli elementi di connessione verticale fra i piani; la presenza di una torre a sinistra dell'ingresso, piuttosto chiusa, dove sono alloggiate le camere; la disposizione dell'ala dei servizi come *pendant* alla *promenade*, lungo il lato ovest del lotto; la molteplicità degli spazi esterni, a differenti connotazioni, dai quali la casa al mare è contornata.

Questo capitolo si prefigge di indagare le fasi di definizione della “forma” delle

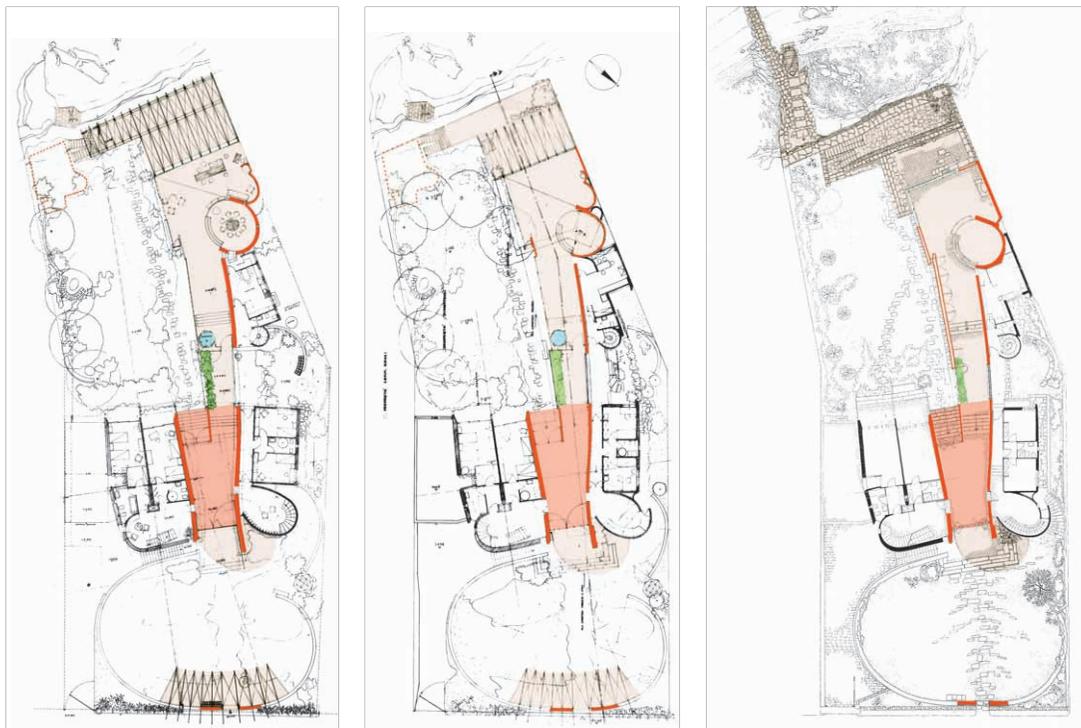


cinque invarianti (la *promenade*, le connessioni, la torre, l'ala degli spazi di servizio e gli spazi esterni) attraverso un'analisi genetica grafica di tipo comparativo.

La promenade

Fin dalla prima versione, il cardine lungo cui si sviluppa la composizione della villa è un percorso che segue l'asse maggiore del lotto, muove da un ingresso ben individuato, contenuto entro due setti che Moretti chiama «fauci», attraversa un giardino raccolto entro una recinzione curva, penetra all'interno, nel «vestibolo» e poi nel «grande atrio», che conserverà, anche successivamente, la divaricazione delle fughe prospettiche. A questo punto la *promenade* si divide in due rami: attraverso una piccola gradinata sfocia all'esterno, nel giardino, oppure prosegue svolgendosi entro due paratie – sulla cui definizione geometrica Moretti ritorna più volte – scendendo verso il luogo più trasparente e luminoso della villa, la «grande sala», indicata a matita come «veranda coperta»,³ cui è stata conferita fin dall'inizio un carattere proprio, marcato soprattutto dalla copertura indipendente atta a definirne i limiti volumetrici e, di conseguenza, a lasciar emergere una differenza morfologica rispetto ai luoghi contigui. Da qui la *promenade* procede verso un belvedere sul mare, ancora riparato da una «grande pergola». Poco prima, nel punto in cui il percorso entra nello spazio della veranda, si innesta un episodio spaziale di cerniera: la «sala scavata» che Moretti destina alla funzione di sala da pranzo che continuerà ad assolvere nelle successive versioni, rimanendo un luogo nascosto, una

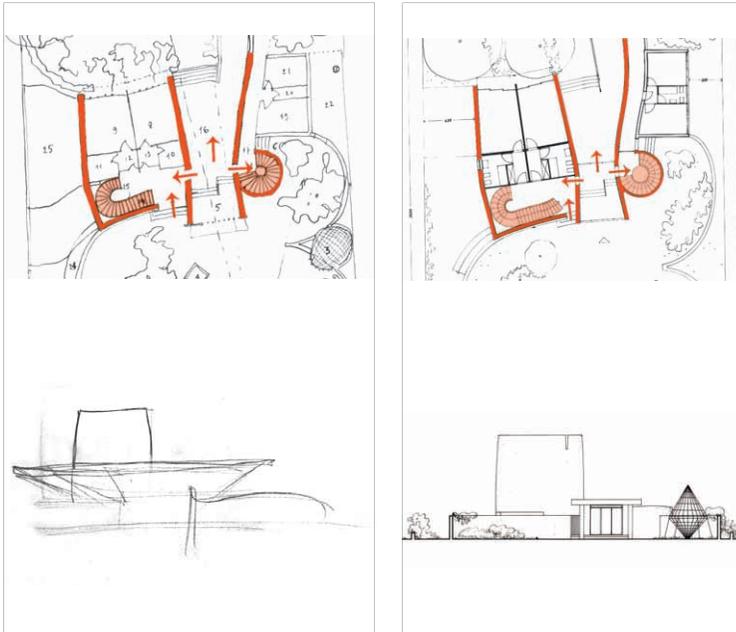
Evoluzione della configurazione della *promenade* dalla prima alla seconda versione. Si rileva la progressiva apertura della galleria verso lo spazio esterno (schemi dell'autrice).



Evoluzione della configurazione della *promenade* dalla terza alla quinta versione. Si evidenzia l'incremento della permeabilità fra la galleria e il giardino e il conseguente accrescimento della qualità luministica degli spazi interni. L'atrio rimane in tutte le versioni l'ambiente meno luminoso. Al contrario, il soggiorno conserva il carattere di apertura verso il giardino e il mare (schemi dell'autrice).

sorta di sacca spaziale, la cui configurazione è compresa appieno solo quando chi percorre la galleria si distrae dalla direzione principale, si volta alle spalle e si accorge che una concavità si è aperta in direzione opposta al verso di marcia. Una concavità accennata, timidamente allusa a mano a mano che il fruitore la raggiunge lungo il percorso principale, e la afferra sbigottito, mentre l'imprevista messa in scena spaziale si dispiega in un teatrale differimento spazio-temporale.

Che la casa dovesse assumere un carattere processuale, nel suo prolungarsi tutta dalla strada verso il mare, è confermato anche dal modo di orientarne gli elaborati, adeguato alla direzione privilegiata di sviluppo della villa, nonostante la difficoltà tecnica della rappresentazione sul piano del tavolo da disegno. Al carattere processionale Moretti affianca quello di «sinus interior»,⁴ cioè di luogo di comunicazione fra gli ambienti, interni ed esterni, che tenderà ad accentuarsi sempre più nelle successive elaborazioni, lasciando soprattutto all'atrio, cioè alla parte superiore della *promenade*, la peculiare permeabilità verso gli altri sistemi spaziali. La galleria, che ne costituisce la parte mediana, è delimitata da due paratie. Il muro di spina, su cui si innesta la copertura, assume fin da subito quel ruolo sul quale sarà pazientemente costruita la sua giacitura geometrica: quello cioè di accompagnare l'occhio mentre glissa lungo la sua superficie e di svelare solo per cenni e indizi la ricchezza dello spazio che si sta attraversando. Così, nelle successive versioni, questo muro ripiega verso il giardino interno (seconda versione) per poi correggere la rotta verso la direzione opposta (terza versione) affinché sia avvertibile, attraverso

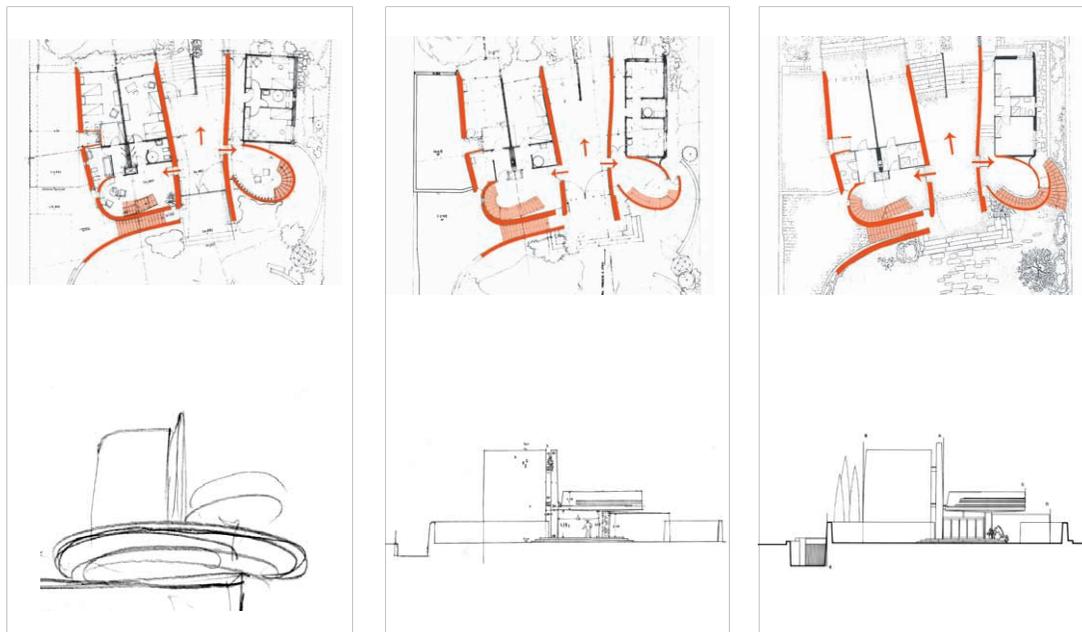


la sala da pranzo ribassata, tutta l'estensione del fronte a mare del salone: dunque, con un solo sguardo, dalla soglia d'ingresso, si arriverà a quantificare visivamente lo sviluppo longitudinale e trasversale della casa. L'altra paratia è invece congegnata a partire dall'interazione con il giardino. Da un progressivo slittamento verso l'esterno dei setti che la compongono, cui consegue un graduale ampliamento del tratto finale della galleria (prima e seconda versione), segue la scelta di ricomporre la superficie che ne risulta rettificata, e leggermente disconnessa – operazione che si svelerà gravida di significato per una lettura di tipo spaziale⁵ – solo in corrispondenza dell'innesto del salone; da dove, superato il «pranzo all'aperto», la *promenade*, snodandosi lungo le gradinate e immergendosi nello spazio sotterraneo del «grottone a mare» – e nella penombra che gli appartiene – fuoriesce verso la luminosa marina (terza, quarta e quinta versione).

Le connessioni

I collegamenti verticali sono collocati ai lati dell'ingresso, in testa alla villa. Mentre la scala di servizio a chiocciola è già inserita in un corpo indipendente disposto a ovest, che si piega nell'azione di aderire allo sviluppo volumetrico del suo contenuto, quella che invece conduce alle camere superiori ha ancora una forma slegata dall'involucro (prima e seconda versione), configurazione che sarà corretta dalla terza versione in poi, in cui, ancora una volta, il muro è pensato come un guscio plasmato sulla forma dello spazio interno. Al di là delle successive modifiche formali che i due episodi spaziali subiranno – e di cui si riferirà più avanti – l'invariante consiste nella collocazione in testa dei movimenti ascensionali a cui se ne aggiungerà un terzo, dallo sviluppo lineare, atto a collegare la quota del garage a

Evoluzione della configurazione delle connessioni verticali e della torre dalla prima alla seconda versione. Il doppio accesso alla casa, attraverso la torre e l'atrio, si ridurrà ad uno solo negli studi successivi (schemi dell'autrice).

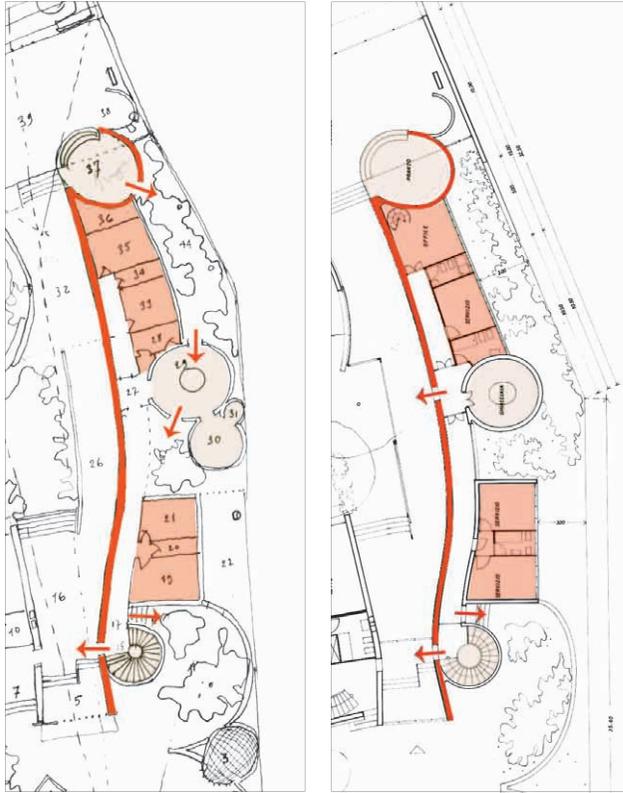


Evoluzione della configurazione delle connessioni verticali e della torre dalla terza alla quinta versione. Le frecce indicano gli accessi dall'atrio che si profila come principale luogo dei collegamenti visivi e fisici (schemi dell'autrice).

quella dell'ingresso (terza versione), e un quarto che, arrampicandosi intorno alla piccola torre scalare di destra, risale dal seminterrato verso il recinto ovoidale (quinta versione). Così l'atrio, e lo spazio esterno antistante, assumono una funzione sempre più accentuata di luogo da cui si dipartono differenti percorsi, orizzontali e verticali, sempre concepiti come esperienze spaziali ricche e complesse secondo una formula che, messa a punto nella Saracena, si ripeterà in numerose altre ville manifestando un'azione ripercussiva dello spazio interno, generatrice della conformazione morfologica dei prospetti che lo arginano.

La torre

La torre delle camere da letto è disegnata come un corpo chiuso su tre lati, aperto verso il giardino interno, dal lato del mare. Verso la strada, Moretti individua un generoso accesso attraverso il «giardino degli odori e invernale»⁶ (prima versione), che, ridimensionato nella seconda variante, si atrofizza nelle successive riducendosi ad una stretta fessura che corre per tutta l'altezza, atta ad accentuare l'immagine di impermeabilità della villa verso nord. Allo stesso tempo questa operazione conferisce forte individualità e carattere figurativo al muro che separa la torre delle camere dall'atrio, una delle figure dominanti del prospetto nord. Il volume della torre – che un rapido schizzo riportato nella parte inferiore del primo progetto restituisce inoppugnabile, pieno e alto, concepito come contrappeso alla galleria leggera, vetrata e protesa verso il mare – è fatto di muri che si piegano in pianta e curvano in alzato, riproducendo le lievi deformazioni dei fianchi delle colonne greche, ma anche, sebbene con calcolata raffinatezza, il fuori piombo delle architetture mediterranee. A tal fine, centine di legno, pazientemente fabbricate, hanno



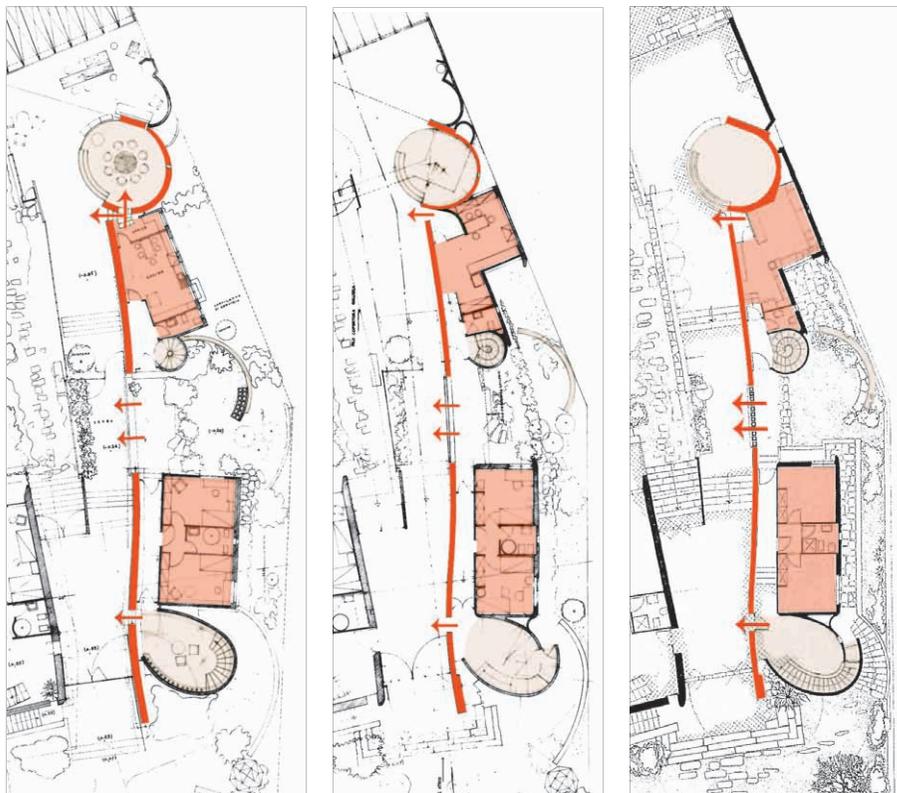
Evoluzione della configurazione dell'ala degli spazi di servizio dalla prima alla seconda versione. Gli ambienti circolari si riducono da cinque a tre e un secondo accesso alla galleria è inserito in posizione centrale (schemi dell'autrice).

fatto da guida all'erezione della «muratura alla romana eseguita in tufo e ricorsi di mattoni dello spessore variabile da 55 a 40 cm dal seminterrato in su»,⁷ secondo la tecnica tradizionale, come si addice ai manufatti difensivi e di carattere vernacolare che essa evoca. Gli aspetti distributivi rimangono invariati (due camere da letto per piano corredate di servizio privato e disimpegno antistante) mentre le modifiche che la torre subisce nel corso della gestazione del progetto si concentrano sulla superficie, intagliata, alleggerita mediante asportazione di materia, modellata nei tratti terminali, trattata, come si vedrà, alla stregua di una tela che esprime consonanza con gesti e segni adoperati dai pittori informali.

L'ala degli spazi di servizio

Gli spazi di servizio sono collocati a ridosso di un angusto corridoio, per un tratto anche esterno, che si snoda al fianco del percorso principale del quale segue l'andamento geometrico. La sequenza degli ambienti scala/camere di servizio risulta interrotta dall'inserimento di spazi termali circolari («tepidarium», «calidarium» e «fontanina»)⁸ che preludono, nella loro forma di escrescenze organiche, all'episodio spaziale del pranzo e ripetono, amplificato, quello della scala di servizio posta in testa. Dalla prima versione emerge evidente la volontà di instaurare fra quest'ala e la galleria un rapporto di incomunicabilità fisica e impermeabilità visiva, con-

Evoluzione della configurazione dell'ala degli spazi di servizio dalla terza alla quinta versione. Si evidenziano le variazioni dimensionali e formali dei tre ambienti circolari e la moltiplicazione delle connessioni con la galleria (schemi dell'autrice).



dizioni che saranno gradualmente attenuate nelle elaborazioni successive. Agli spazi di servizio si accede, infatti, solo dall'atrio, quindi in testa all'edificio, oppure dalla «sala scavata», percorrendo il «giardino segreto», attraversando lo spazio termale e risalendo fino alla scala a chiocciola e all'ingresso. Ancora una volta una *promenade* intima e sorprendente, che, nella frattura che si produce fra il corpo delle camere da letto del personale e la scala, risale verso il patio d'ingresso. Le successive modifiche comporteranno la riduzione delle tre sale termali ad un unico ambiente circolare, la «ghiacciaia» (seconda versione), che subirà una chiusura progressiva fino a contrarsi in una piccola scala a chiocciola di collegamento con il seminterrato, e in una serie di setti ricurvi che permangono come tracce delle anteriori concavità spaziali (terza versione).⁹ Riguardo alle connessioni fra spazi principali e secondari, il pranzo si orienterà progressivamente solo verso la galleria, mentre all'esterno riserva il suo estradosso compatto e introverso fin quando la cucina e il salone finiranno per inglobarlo parzialmente portandosi in aderenza al confine (quinta versione); il muro di spina andrà sempre più bucadandosi per stabilire una compenetrazione trasversale: all'accesso dall'atrio, posto di fronte alla scala lobata, se ne aggiungeranno uno nel punto di innesto con la sala da pranzo – ottenuto arrestando il muro di spina poco prima di incontrare l'involucro curvo – ed un secondo, di dimensioni ben maggiori e in posizione mediana, ricavato

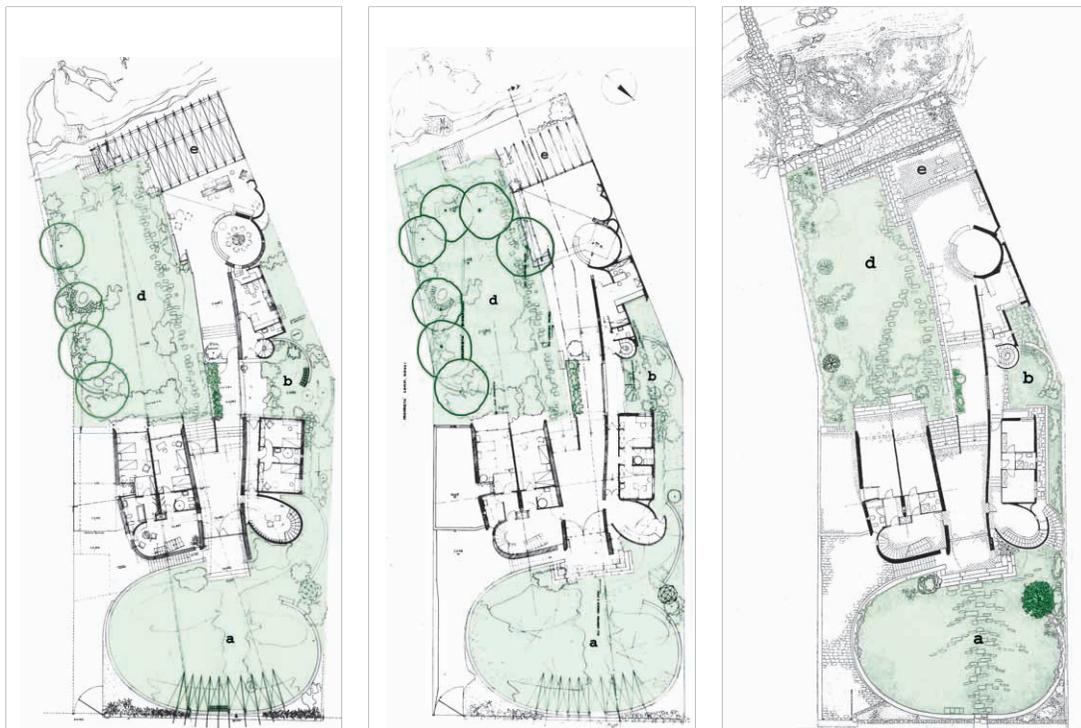


anch'esso asportando per tutta l'altezza un segmento di muro e inserendo una porta a sei ante ripiegabili, trattata in modo da annullare la sua presenza (se chiusa) e serbare l'immagine della continuità del muro.

Gli spazi esterni

Gli spazi esterni, molteplici, differenziati, frammentati, circondano la villa tutt'intorno: nella prima versione «il giardino degli odori e invernale» si frappone fra l'ingresso e la strada; la «grande pergola» si estende sul belvedere verso cui confluiscono la «grande sala» e il «giardino» posto davanti alla torre; un «giardinetto di servizio» precede gli spazi termali; il «giardino segreto e grotta» unisce il «tepidarium» alla «sala scavata», cioè all'area del pranzo, consentendo un collegamento esclusivo fra spazi arcaici. La differente destinazione degli esterni e la condizione di incomunicabilità diretta – superata solo fra il giardino d'ingresso e quello che si estende lungo l'ala dei servizi in alcuni grafici iniziali¹⁰ e nella quarta versione – permangono fino alla fine. A differenza delle altre ville di Santa Marinella, dove il giardino esterno è un anello continuo che si svolge intorno all'edificio, ponendosi come *promenade* alternativa a quella interna per raggiungere il mare, nel caso della Saracena è sempre necessario entrare nella casa per raggiungere un altro esterno pur persistendo l'interazione visiva fra i giardini, a condizione che le finestre non siano oscurate dalle persiane: dal recinto ovoidale si traguarda il grande giardino interno, da quest'ultimo anche il «giardino chiuso».

Evoluzione della configurazione degli spazi esterni dalla prima alla seconda versione; a. «giardino degli odori e invernale», b. « giardinetto di servizio », c. «giardino segreto», d. «giardino», e. «grande pergola» (schemi dell'autrice).

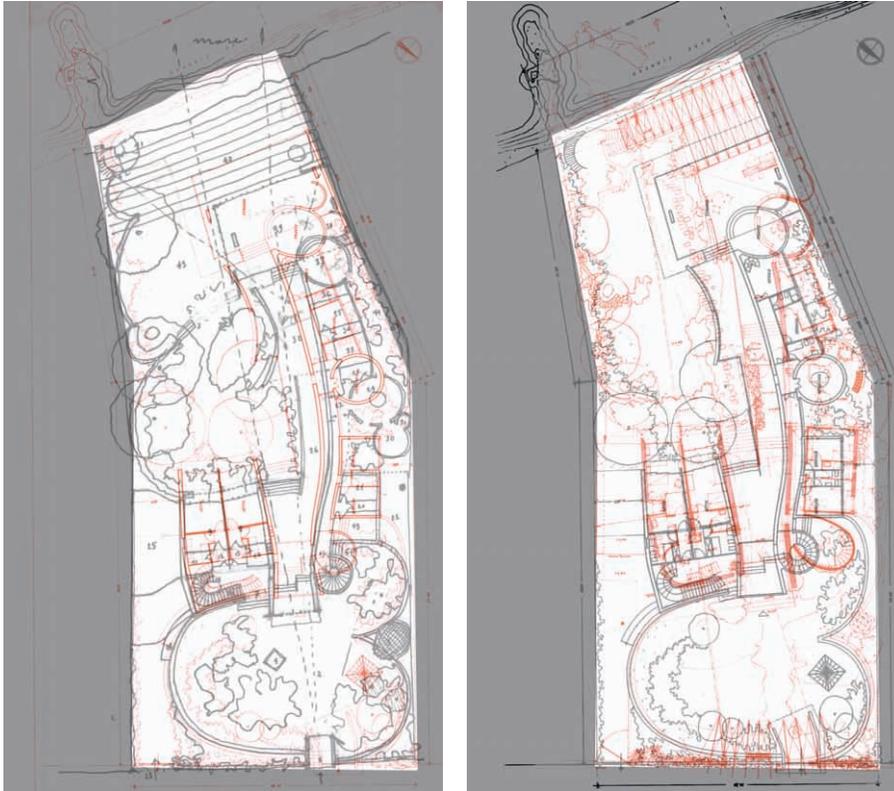


Evoluzione della configurazione degli spazi esterni dalla terza alla quinta versione; a. «patio di ingresso», b. «giardino chiuso», d. «giardino», e. «pranzo all'aperto». La mancanza di una diretta relazione fisica fra i giardini viene meno solo nella quarta versione, dove il «patio di ingresso» e il «giardino chiuso» risultano comunicanti; gli alberi d'alto fusto, che progressivamente riempiono il giardino disponendosi lungo il confine orientale e meridionale, scompaiono nell'ultima versione per lasciare libera la vista del mare (schemi dell'autrice).

Viste lunghe, brevi, direzionate, scorciate partono da questi luoghi di cui Moretti studia collocazione e profondità in funzione della lettura dell'opera, della possibilità, cioè, di cogliere inquadrature inusuali e indiziarie recanti ausilio nella ricostruzione intellettuale della struttura spaziale della villa.

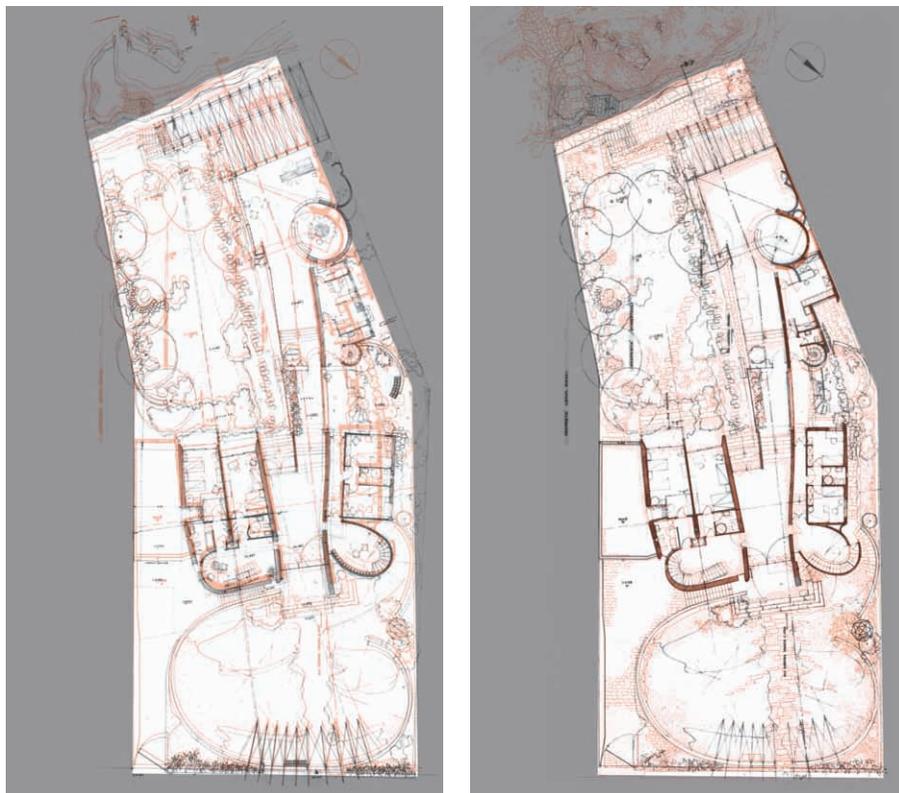
La svolta

Le modifiche progettuali più rilevanti sono operate nella terza variante che si colloca dopo la presentazione al Comune, nel luglio 1955, di un progetto preliminare (seconda versione) e prima della stesura di una quarta versione, datata febbraio 1956, che ne accoglie tutte le variazioni introducendone poche altre nella direzione già impressa in questo lasso di tempo. La ricognizione delle modifiche elaborate nella terza versione di progetto sarà condotta sulla lettura comparativa della pianta dove, di volta in volta, è impresso il profilo della precedente variante. La disamina si avvia a partire dall'accesso al lotto dove si noterà la caduta del dispositivo delle «fauci», quella sorta di ingresso orientato che immetteva dentro il recinto ovoidale ritagliando una parziale inquadratura della casa. Come traccia del congegno permane una pergola direzionata, convergente verso la porta di accesso che si replica in doppio ordine dal lato della terrazza verso il mare con funzione di modulatore di luce. Il giardino all'ingresso, a sua volta, è sgomberato da tutti gli oggetti (alberi, «voliera» e «terrapieno»)

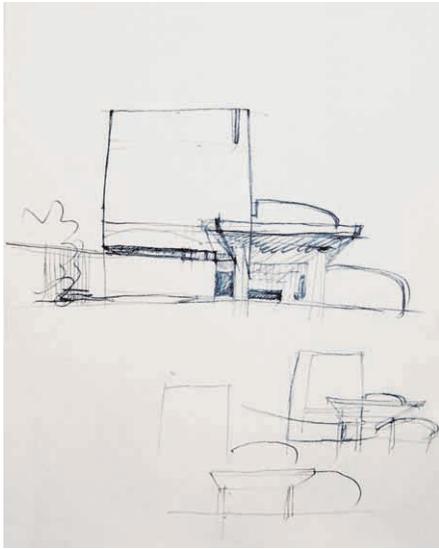
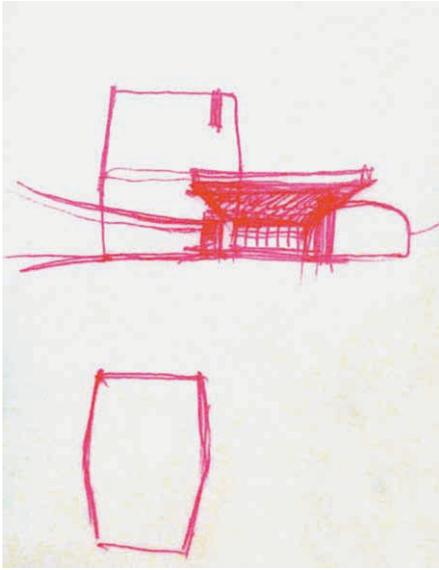


Studio comparativo delle versioni della pianta del pianterreno attraverso le sovrapposizioni a coppia delle cinque varianti (seconda/prima, terza/seconda, quarta/terza, quinta/quarta); in rosso la versione più recente (schemi dell'autrice).

potenziali disturbatori della fruizione del prospetto nord che, come vedremo, assume proprio in questa versione la veste finale. Solo un piccolo elemento reticolare è inserito in posizione marginale nella disconnessione fra i muri che conformano il recinto. I tre possibili accessi ai luoghi interni della casa si riducono ad uno solo, quello principale, fortemente connotato dalla prima apparizione dello sbalzo della terrazza, che lo segna e lo protegge. È evidente che Moretti stia pensando al percorso di avvicinamento alla casa insieme all'immagine che essa assume dal lato della strada, popolata da volumi di forte marca figurativa. Infatti, l'arretramento della torre rispetto al recinto, a causa dell'inserimento della gradinata che sale dal garage, elimina il preesistente rapporto di comunicazione diretta fra i due luoghi ma conferisce forza al carattere ermetico della torre stessa; e se un osservatore si ferma sulla soglia e guarda verso la gradinata, vede il corpo emergere da un piano più basso, inaspettatamente, perché nel percorso di avvicinamento nessun indizio ne rivela l'esatta consistenza altimetrica. La scelta di produrre un arretramento, inoltre, porta con sé un'altra conseguenza, e cioè la caduta dell'equivalenza degli aggetti delle teste dei muri sull'ingresso – il muro di spina e quello che separa l'atrio dalla torre – e il derivante sfalsamento planimetrico. La terrazza e il muro che la sostiene (cioè la testa della spina) avanzano in primo piano, seguiti dall'alto muro – che una fenditura provvede a separare dalla torre conferendogli identità figurativa –, dalla torre medesima, che rimane sullo sfon-



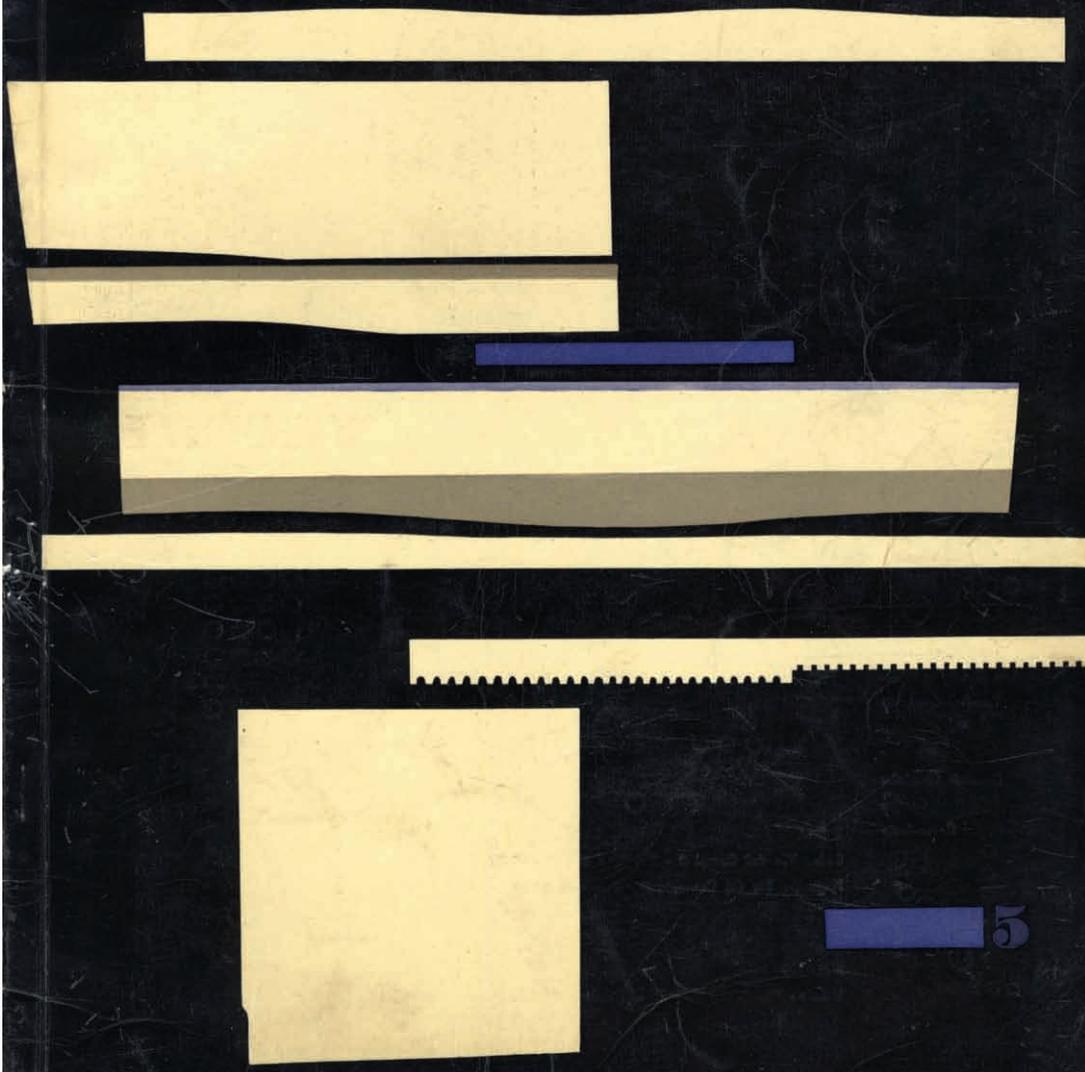
do, e dalla scala di servizio, sovrastata dall'aggetto della terrazza e per questo schiacciata contro il fondo, come il personaggio minore della composizione che "pesa" otticamente quanto il muro curvo di recinzione di poco più basso. «Si creano a Roma nel seicento in ciascuna rappresentazione d'architettura i grandi personaggi che sostengono tutto il peso e che splendono di luce, e in mezzo a loro i minori personaggi appena balenanti e infine il mondo labile dei fantasmi (di cartocci, di festoni, di drappi, di figure) inconsistenti come appunto le ombre»: ¹¹ che proiettate dalla terrazza verso l'ala più bassa, nella cui direzione lo sbalzo asimmetricamente si protende, la ancorano di più alla terra, gravandola d'un ponderoso buio. Seguendo l'evoluzione del prospetto verso strada ci si accorge che Moretti si muove alla ricerca di equivalenze visive fra forme differenti per dimensione ed esposizione alla luce, in particolare fra l'alta torre e la bassa, materica e aggettante balaustra della terrazza. Infatti, mentre nelle prime elaborazioni la composizione si avvale di tre elementi decrescenti – l'alta torre, una pensilina a forma di lastra molto aggettante sull'ingresso, un corpo curvo basso – in seguito Moretti procede aggiungendo peso sopra la pensilina, utilizzando una pergola o accennando ad una struttura nervata estradossata o addirittura sistemando su di essa un corpo curvo. Contestualmente, accresce il numero delle "figure" che animano il prospetto, soprattutto distaccando dalla torre l'alto muro che la separa dall'atrio e riducendo, al contempo, la sua massa.



Evoluzione del prospetto nord dalla prima versione alla configurazione finale (AMMRo).

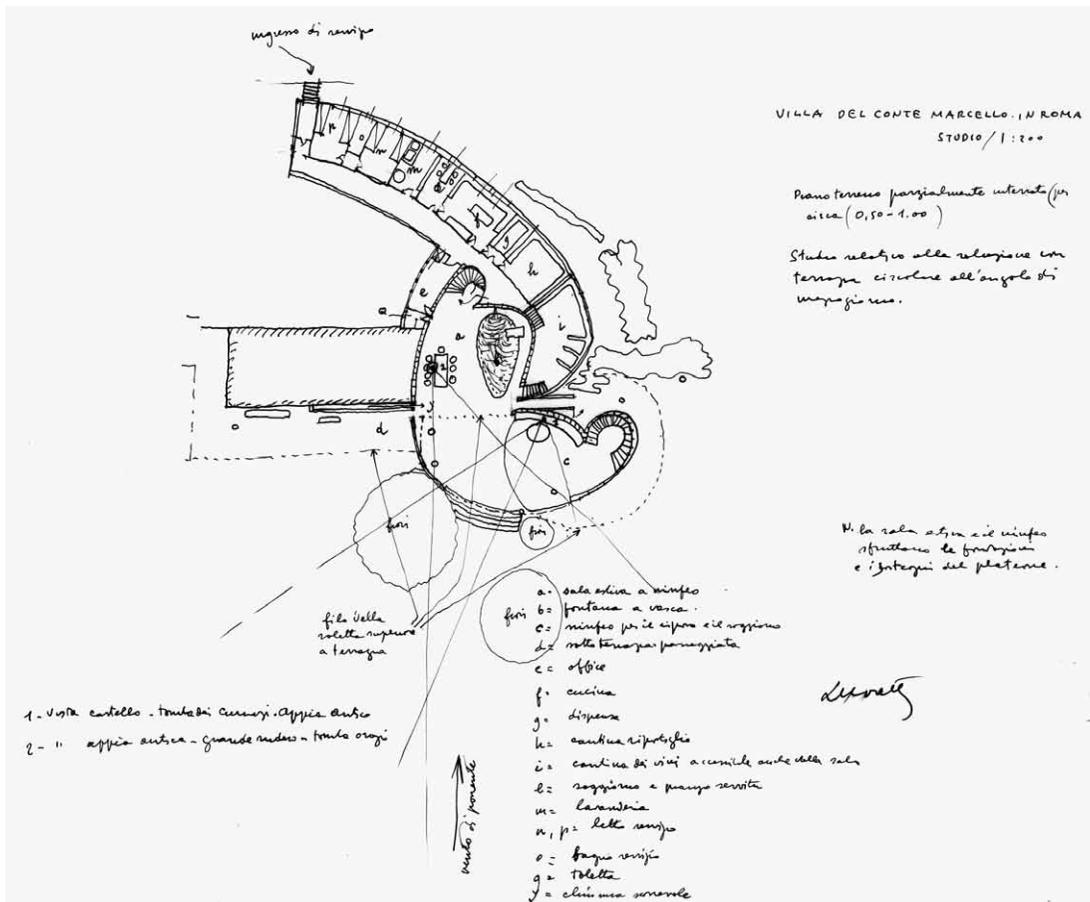
Pagina a fronte: Copertina del numero 5 della rivista "Spazio" disegnata da Luigi Moretti.

SPAZZIO



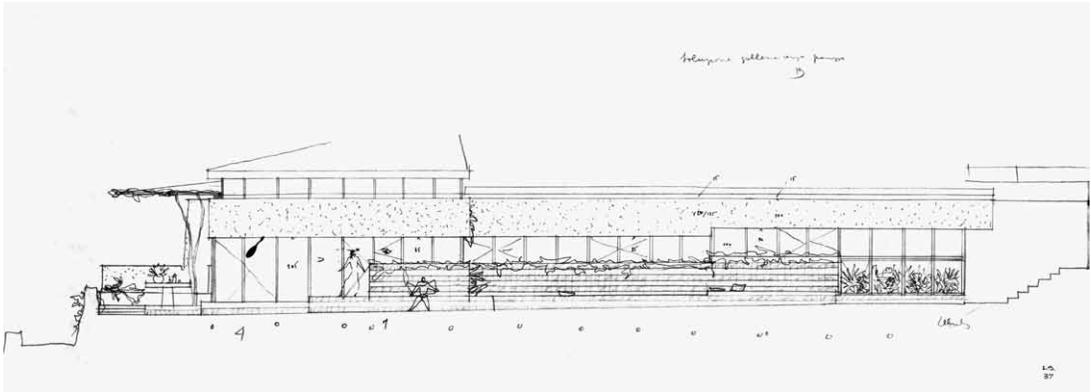
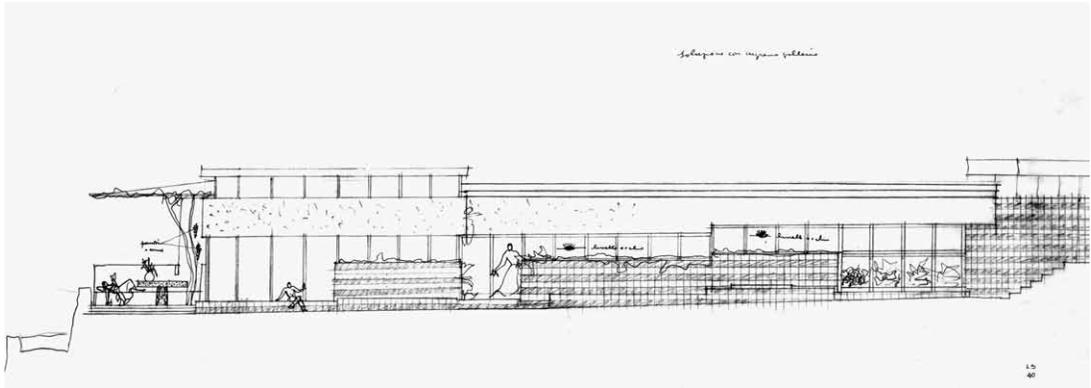
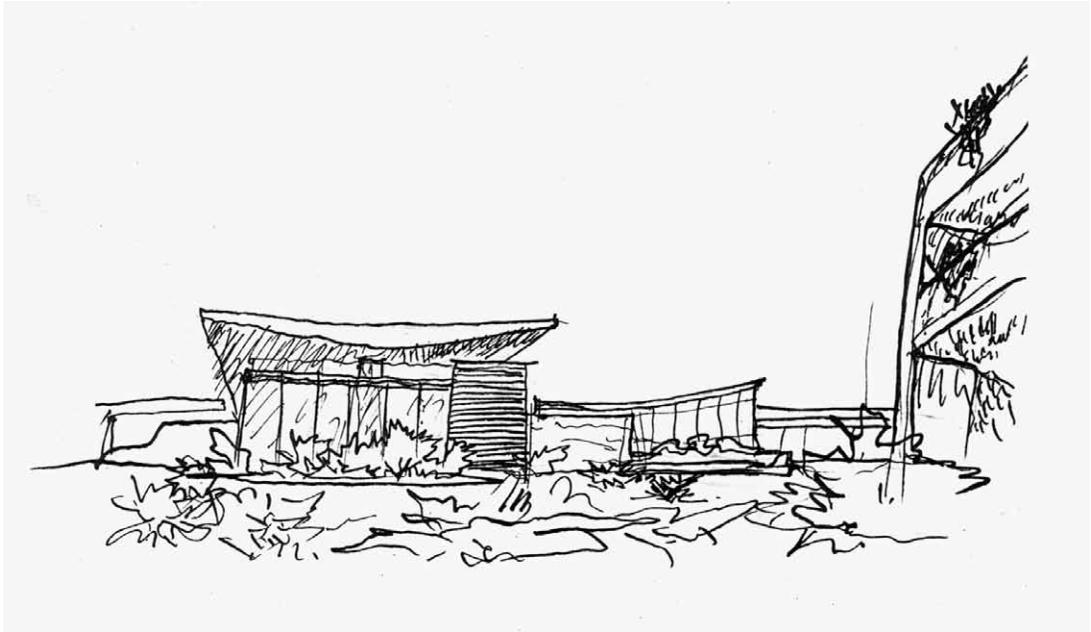
Questa maniera di impaginare il prospetto ricercando equilibri ponderali – giocando sul bianco candido che splende di luce e sullo scuro che appesantisce – deriva dalla recentissima esperienza di impaginatore della rivista “Spazio”, attività cui Moretti si dedica con grande impegno, facendo sfoggio di una solida preparazione scientifica sul tema¹² che lo condurrà a formulare un forte legame tra “Strutture architettoniche e strutture grafiche”,¹³ cioè fra i modi di composizione delle aree tipografiche e quelli delle masse architettoniche analizzandone le condizioni di equilibrio, ma anche gli equivoci che si generano dosando con astuzia il vuoto e il pieno (nell’architettura) o il bianco e il nero (nella grafica). Pensare il prospetto come una «bella pagina», costruendo una spazialità grafica su equilibri compositivi formulati non secondo «tecnica e calcolo» ma «arbitrio ed occhio»¹⁴ è quanto Moretti compie sulla scia della realizzazione della copertina del numero 5 di “Spazio”. Si tratta di un pregnante esempio di «astrattismo grafico aperto» cioè di un modo di comporre che rispetta la seguente equazione: «Forma sta nel ritmo come il ritmo sta al colore» e dove vale il teorema secondo cui «qualunque modifica di forma che rispetti certi valori compensativi di volume è non solo tollerabile ma può

Progetto di Villa per il conte Marcello, Roma, 1953, studio autografo della pianta con «sala estiva a ninfeo» (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



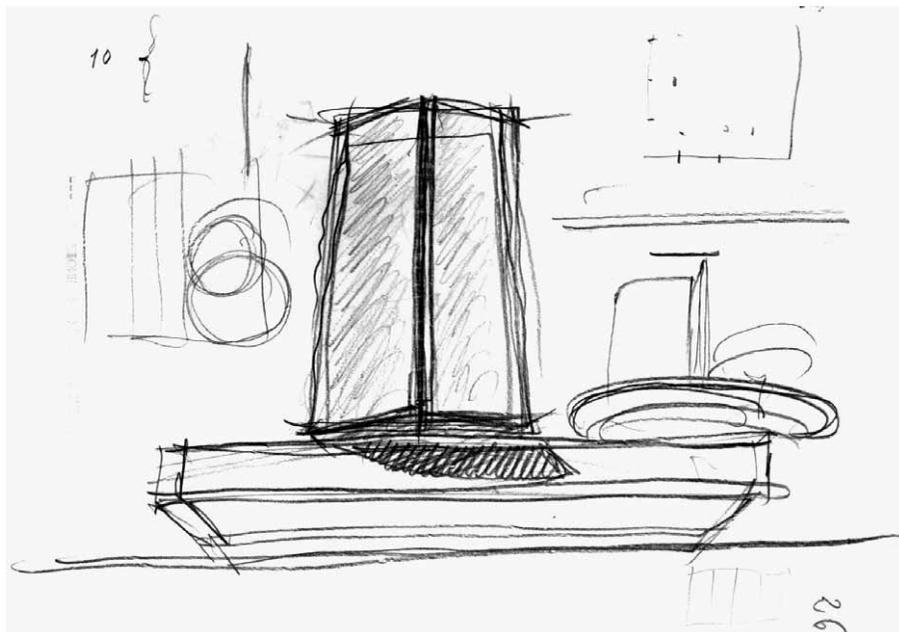
anche migliorare l'opera». ¹⁵ Nella copertina disegnata da Moretti forme chiare, astratto-geometriche, lievemente deformate, dissimili, galleggiano su uno sfondo nero, definendo un ritmo con la diseguale iterazione e un'immagine di equilibrio con la sapiente distribuzione dei chiari, confinati entro un perimetro, e di piccoli interstizi blu sulla tela nera di fondo. Lo stato di equilibrio è generato a partire da un asse virtuale, visivo ma non geometrico, suggerito dalla posizione della lettera Z, intorno al quale si raggruppano due mondi di forme, a cavallo o lateralmente. ¹⁶ Così accade nella Saracena: intorno al vuoto che si insinua fra la balaustra della terrazza e l'alta e sottile figura alla sua sinistra (che come la tela nera di fondo lascia emergere le deformazioni delle superfici accostate) si dispongono mondi formali diseguali «i cui valori compensativi di volume» restituiscono un'immagine di pesi bilanciati. Dal disegno della copertina del numero 5 di "Spazio", all'eleganza dell'impaginato delle *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, ¹⁷ fatica editoriale condivisa con Ungaretti, passando attraverso la pregiatissima edizione dell'*Apocalypse*, ¹⁸ Moretti eserciterà questa sua passione di esteta della grafica, di costruttore di architetture su piani di carta, attestando con la sua vita che «come non esiste l'uomo puramente economico, [...] così non esiste l'uomo architetto, ma l'uomo artista. L'unità umanistica è inscindibile». ¹⁹

Entrati nell'atrio la *promenade* si biforca, condizione introdotta fin dal primo schizzo. Ma, mentre nelle prime due versioni Moretti privilegia chiaramente l'adito al giardino interno rendendo l'accesso più generoso di quello che conduce alla galleria – gioco già anticipato nell'ingresso all'atrio, dove lo sfalsamento dei gradini e la differenza di dimensione connotano come principale la *promenade* che conduce al mare attraversando il giardino – qui si stabilisce una condizione di equivalenza dei percorsi che si dipartono dall'atrio, requisito persistente fino all'ultima versione e che concorre ad imporre al fruitore una scelta drammatica su dove dirigersi. E, come l'asino di Buridano fra due mucchi di fieno uguali si rifiuta di scegliere fra sinistra e destra, così il nostro fruitore, in cerca di appigli che inducano una decisione convinta, viene ancor più disorientato da certi dispositivi che Moretti progetta *ad hoc*: se la scelta ricade sull'esterno si rimane come attratti continuamente dallo spazio interno, visibile dalla vetrata ininterrotta del prospetto orientale (che piega verso il giardino interferendo con la vista del mare) e catturabile dalla disconnessione inserita nell'attacco fra la galleria e il corpo quadrangolare del salone; dunque, si è fuori in compagnia di un "dentro" che entra continuamente nel campo visivo. Se invece si decide di proseguire all'interno, subito dopo la piccola gradinata che introduce alla galleria, Moretti inserisce una rottura trasversale – riprendendo una soluzione timidamente sperimentata all'inizio, durante la progettazione dei «villini abbinati» ²⁰ – al fine di mettere in relazione, non solo visiva ma addirittura fisica, i due giardini. Il verde, infatti, invade la galleria conferendole l'immagine di una serra, confermata anche dalla momentanea presenza di una fontana, ridotta memoria della «grande fontana e vasca» che adornava l'ampia area d'ingresso destinata a «ninfeo» (parzialmente protetta dagli sbalzi delle terrazze superiori e ben esposta alla brezza del "ponentino") in una delle versioni della Villa del conte Marcello (1953). ²¹ L'introduzione di questo asse trasversale serve a contraddire l'unicità del percorso longitudinale strada-mare e ad affermare la possibilità di un punto di vista verso il giardino, tangenziale alla torre, ortogonale alla galleria, ribadita anche dalla sistemazione di una seduta contro



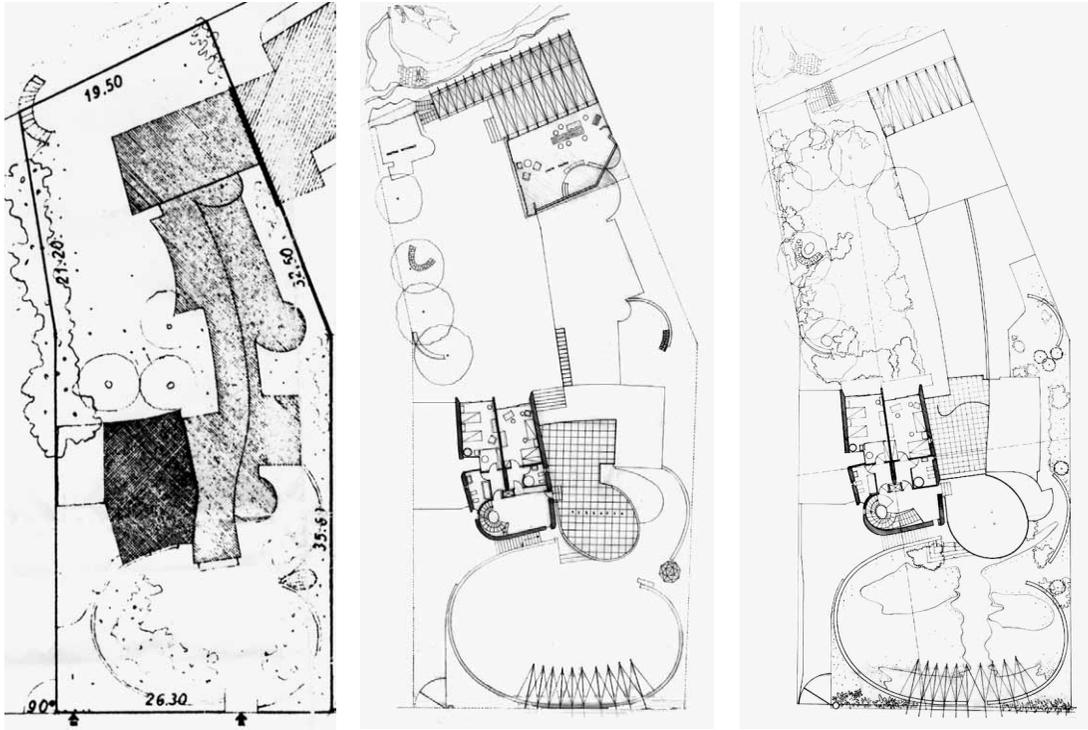
Pagina a fronte:
Tre studi
in sequenza
cronologica del
prospetto est
della galleria
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

Progetto per la nuova
sede dell'ENPAS,
Roma, 1956-1967,
studio dei corpi
su via Bellini e schizzo
del prospetto nord
della Saracena
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



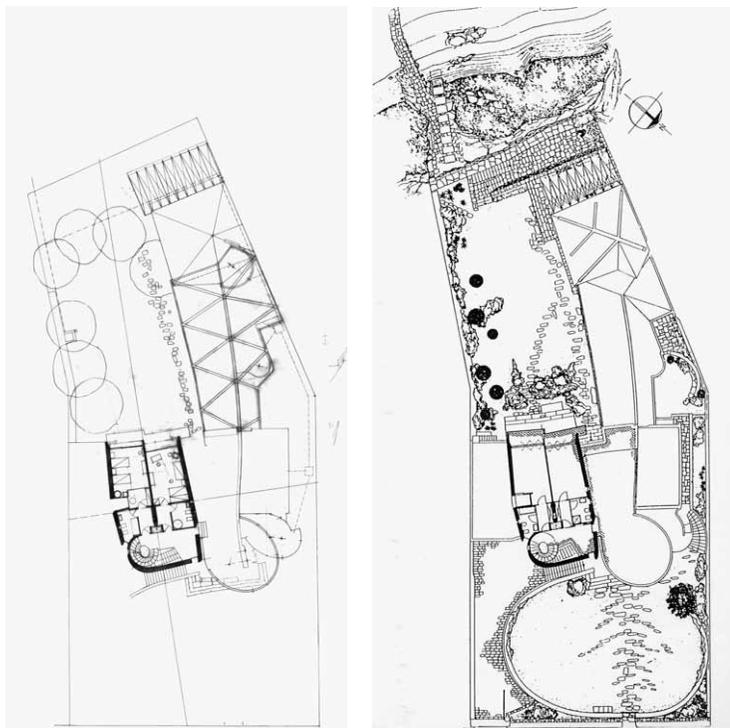
il muretto curvo del «giardino chiuso», l'omologo del punto di stazione che Moretti introduce proprio all'ingresso al recinto ovoidale come luogo privilegiato di visione, posto alla giusta distanza di messa a fuoco dell'intero prospetto.²² La preoccupazione di quale "esterno" dovesse entrare a fare parte della *promenade* interna è attestata dagli studi del prospetto est in cui pieni e vuoti sono dosati a partire dall'altezza dell'occhio di chi percorre la galleria.

Assecondando il meccanismo psicologico in base al quale, una volta che si è operata una scelta, è indotta curiosità verso gli effetti determinati dall'alternativa scartata e, al contempo, attenzione quando questi possono essere carpititi, Moretti si adopera a somministrare per cenni, attraverso schermi, filtri di verde, tagli di vetro, ciò che si è rimandato ad una successiva fruizione. Nella terza versione il lungo muro di spina – e il settore del pranzo che ne costituisce la parte terminale – assume la sua giacitura geometrica definitiva. La curvatura piuttosto accentuata, ravvisabile nelle prime due versioni, era congegnata per confinare lo sguardo entro una porzione molto limitata di spazio interno. Anzi, la rotazione stessa di tutto il sistema verso est, accentuata nella seconda versione, confermava il proposito di occultare luoghi che sarebbero apparsi, inaspettati, alle spalle e ai lati del fruitore. Questa volontà cade, a vantaggio dell'immissione, lungo la galleria, di indizi rivelatori della conformazione degli spazi, soprattutto di quelli che non possono essere chiaramente compresi da punti di vista lontani: essi vengono tuttavia "dichiarati" per cenni, affinché accendano desiderio di conoscere e inducano a procedere nell'esplorazione ricostruttiva delle reciproche relazioni fra luoghi che fanno sistema. Per questo il muro di spina e l'ovale del pranzo assumono un rapporto geometrico grazie al quale il primo elemento guida lo sguardo verso l'altro che si interpone –



mostrando i gradini, dunque denunciando l'ubicazione in un alveo ribassato – stimolando la percezione della differenza del settore spaziale. Nelle successive versioni, le piccole modifiche del setto curvo del pranzo concorreranno a rendere chiara, o meglio, dichiarata, anche la misura dell'estensione del fronte a mare del soggiorno, cioè dell'ultimo luogo interno della promenade che da veranda si è trasformato in un grande salone, collegato direttamente alla terrazza riparata da una pergola. Come un racconto lento che si svolge nel tempo di un'escursione fra i luoghi della casa, Moretti narra per illuminanti frammenti, anticipando ciò che dopo apparirà con la chiarezza dell'immagine rivelata, «cercando di rendere questi mondi comprensibili anche agli spiriti più semplici e umili, che è poi l'unico fatto sociale o meglio etico di pertinenza dell'architetto». ²³ In questa versione si trova disegnato per la prima volta l'ingombro del «grottone sotterraneo», legato all'idea di prolungare la passeggiata oltre la terrazza e di rendere il viaggio verso il mare, fra luce e catabasi, ancora un'esperienza emozionale intensa. Veniamo alle modifiche dei collegamenti verticali posti in testa alla casa. A partire dalla terza versione, che è quella che qui si sta commentando, la scala principale acquisisce un'individualità volumetrica che è conseguenza del processo di scavo del volume della torre, di sagomatura dei terminali dei muri, di sottrazione di materia che qui si avvia, e che sarà condotto secondo i modi dell'arte informale, determinando occasioni di sgrature del tessuto murario perimetrale e di inserimento di aperture direzionate. Contestualmente, lo sfalsamento dei balconi dal lato del mare, l'inserimento di un

Evoluzione della configurazione delle coperture dalla seconda versione alla «soluzione A» della quarta (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Evoluzione
della configurazione
delle coperture dalla
«soluzione B»
della quarta versione
alla quinta
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

pozzo di luce verso il garage, il ripiegarsi a uncino della scala sono tutti accidenti che negano l'applicazione delle rigorose leggi della simmetria bilaterale, ma non alterano la percezione della sua sussistenza in pianta, sebbene in forma di corrispondenza fra parti simili ma non perfettamente speculari; d'altronde, «la simmetria degli antichi non è da intendersi come legge governata da un asse disegnativo, ma come un punto focale onde si diparte la forza formativa, seme, dello spazio; punto palpitante in cui lo spirito agisce e costruisce il suo spazio isotropo: sferico o planare»: ²⁴ in questo caso, il punto che genera l'idea di corpo simmetrico è sito all'incrocio degli «assi di spiccatto», altrove chiamati ciascuno «asse principale», ²⁵ tracciati come guida alla costruzione dell'ingombro planimetrico della torre sia nella terza che nella quarta versione. La scala di servizio posta a occidente subisce invece un'estensione volumetrica assumendo un ingombro tale da bilanciare il peso della opposta scala principale: i tre movimenti ascensionali posti in testa sono così ben accordati e si completeranno con la gradinata esterna che sale dal seminterrato introdotta nell'ultima versione; come detto, queste scelte sono legate alla meticolosa costruzione dell'immagine del prospetto verso strada cioè all'inserimento di figure, protagoniste o comparse, secondo una formula che Moretti aveva sperimentato nel progetto della Villa del conte Marcello e che terrà ben presente nei successivi interventi, soprattutto nell'evoluzione della facciata su via Bellini dell'edificio dell'ENPAS (1956-1967), dove l'artefice ridisegna le tre figure di spicco della Saracena mentre ricerca una soluzione soddisfacente.

Con queste variazioni relative ai corpi scala e alla torre, Moretti comincia a conferire un'equivalenza ponderale alle ali che si sviluppano *a latere* dell'atrio, a renderle quanto più somiglianti: fino a questo momento la parte di sinistra (l'alta torre) risultava più consistente e sebbene rimanga più imponente per altezza e dimensioni geometriche, il corpo lobato della scala, il forte oggetto della terrazza sovrastante, nonché il peso ottico imputabile alla balaustra materica della terrazza varranno a creare una condizione di equilibrio fra destra e sinistra che si preciserà sempre più nelle successive versioni. Ciò che, dunque, emerge come dato fondamentale è che proprio in questa terza variante, all'uguaglianza funzionale assunta dagli spazi sistemati nelle ali – che arriva a compimento nell'opera realizzata dove la sequenza scala esterna/scala interna/camere riceve una sussistenza bilaterale – si associa una singolare forma di a-simmetria, imperniata sul fulcro dell'atrio, che suggerisce un'opposta intenzione, cioè quella di tendere ad un'equivalenza, sebbene asintotica, degli elementi che si fronteggiano.²⁶

Le ultime modifiche

L'iter progettuale che dalla terza versione, dove sono operate le scelte fondamentali, si dipana fino alla realizzazione dell'opera rivela un'incertezza sulla conformazione dell'ala dei servizi che rimane oggetto di maggiore trasformazione a partire dalla testa del muro di spina che sarà sempre più accorciato per conferire il massimo oggetto alla terrazza e portare al limite la condizione di stabilità dell'equilibrio dell'ingombrante peso, posto in alto e sospeso. Il volume della scala lobata subisce, invece, una curiosa discontinuità nel punto in cui è inserito un ingresso verso l'esterno: lo slittamento delle superfici sembra essere determinato dalla incontenibile forza di irruzione di una energia interna che arriva a rompere i legami coesivi di una materia in stato di tensione (come le slabbrature delle tele recise da Fontana denunciano o ancora le “orecchie” introdotte nella Villa La Califfa e riproposte ne La Moresca sempre come schermi di piccole aperture direzionate). Ciò che si produce all'interno è la modifica del verso di salita della scala, non irrilevante, perché è valsa ad instaurare una giusta relazione di continuità con il corridoio di servizio, mentre nella precedente disposizione la curva ascensionale spingeva a proseguire in direzione dell'atrio.

L'ala delle camere, che viene saldata al volume della scala eliminando l'angolo morto, subisce una lieve rotazione e una riduzione della dimensione minore. Così, in un primo tempo, il giardino guadagna più terreno e anche una condizione di continuità con quello d'ingresso (quarta versione), poi negata per l'inserimento della scala esterna che copre il salto di quota derivante dalla scelta di dotare gli ambienti del seminterrato di accessi anche dal lato ovest (quinta versione). La cucina invece si amplia aderendo al muro di confine fino ad inglobare parzialmente l'ovale del pranzo che nella configurazione finale perde identità volumetrica, rimanendo percepibile dall'esterno solo per un breve ma significativo scorcio, una sorta di “sgrammaticatura”, indizio funzionale alla comprensione di una diversa qualità dello spazio ivi contenuto. L'ovale è infatti a cavallo fra due coperture. Dunque, a differenza degli altri luoghi della casa, non si dichiara emergendo in altezza ma, al pari della scala principale, anch'essa posta sotto la medesima copertura della torre, si denuncia mediante una discontinuità immessa lungo la superfi-

cie verticale orientale. Inoltre, la sala scavata del pranzo perde la comunicazione diretta con la cucina, privilegiando l'unico ampio accesso dalla galleria, mentre nel salone è infine cancellata quella sequela di setti curvi, quasi una ripetizione, in forma sempre più ridotta, della curva del pranzo. In tal modo emergeranno come segni forti il muro rettilineo costruito in aderenza al confine e il setto che porta il peso della copertura nervata. Sarà sufficiente il camino, che Moretti disegna con generosa acribia quasi fosse un oggetto devozionale, ad animare quell'angolo con ancestrali memorie. La riflessione sull'aspetto strutturale delle coperture, se cioè gli elementi portanti debbano essere a spessore di solaio oppure estradossati, contingenza che assegnerebbe loro valenze formali, comincia più tardi, durante l'elaborazione della quarta versione. Moretti, infatti, disegna due proposte: la «soluzione B» è un insieme di tetti piani fra i quali emerge il muro di spina sottostante nel tratto compreso fra la terrazza, che fa da coperchio all'atrio, e il salone verso il mare; la «soluzione A» presenta, oltre all'aggetto della spina, anche un sistema di travi estradossate ad essa agganciate nonché una diversa configurazione geometrica delle coperture degli altri corpi, decisamente più prossima a quella finale, dove Moretti arriva a individuare, soprattutto nell'organico ultimo solaio del salone, «quella specie di punto magico capace di fermare una struttura nella perennità di una forma; di sublimare la materia in una forma astratta da tutto, così come gli architetti adrianei o i gotici»,²⁷ congegnando una macchina scenica che significa, all'esterno, espansione multidirezionale dello spazio e che, fissata al corposo setto diagonale, accompagna e orienta l'incedere dell'uomo nel suo approssimarsi al mare.

- _ 1. L. Moretti, *Spazio. Mostra del pittore Serpan*, catalogo della mostra allestita alla Galleria Spazio, settembre 1955.
- _ 2. AMMRo, involti 163, 165, 171, 173, 176, 203.
- _ 3. ACSRO, *Fondo Luigi Moretti*, le denominazioni degli ambienti sono indicate da Moretti nella legenda in calce all'elaborato grafico 54/161/1or.
- _ 4. Così Fritz Burger definisce la grande sala che Palladio, richiamandosi alle teorie di Leon Battista Alberti, trasforma in locale di congiunzione di tutti gli ambienti di cui si compongono le sue ville e che, fin dallo spazio colonnato che lo precede, portico o loggia che sia, rimane visibile in tutto il suo sviluppo conducendo lo sguardo oltre l'edificio (si consulti L. Puppi, E. Filippi (a cura di), *Fritz Burger. Le ville di Andrea Palladio. Contributo all'evoluzione della storia dell'architettura rinascimentale* (1909), Allemandi-Istituto regionale Ville Venete, Torino 2004, p. 37). La massima espressione di questa sequenza spaziale che Palladio realizza nella Rotonda, dove si verifica la più rigorosa simmetria nelle due direzioni ortogonali, sarà oggetto di analisi da parte di Moretti mediante la produzione di modelli in gesso (L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 14-15).
- _ 5. Si rimanda alla seconda parte del capitolo quinto dedicata all'analisi spaziale dell'opera.
- _ 6. ACSRO, *Fondo Luigi Moretti*, legenda dell'elaborato grafico 54/161/1or.
- _ 7. ACSRO, *Fondo Luigi Moretti*, b. 22, "Villa Malgeri in Santa Marinella/Relazione tecnica", p. 1.
- _ 8. ACSRO, *Fondo Luigi Moretti*, legenda dell'elaborato grafico 54/161/1or.
- _ 9. ACSRO, *Fondo Luigi Moretti*, si consultino nell'ordine seguente gli elaborati grafici 70/279/2a, 70/279/2d, 70/279/2, 54/161/7 per apprezzare la progressiva chiusura del corpo circolare. Nella versione 70/279/2 appare anche l'ampio varco ricavato nel muro di spina proprio in corrispondenza dell'interruzione dell'ala dei servizi che sarà ripreso nella terza versione per inserire un punto di vista ortogonale all'incedere del fruitore lungo la galleria.
- _ 10. ACSRO, *Fondo Luigi Moretti*, si consultino ancora le versioni 70/279/2a, 70/279/2d, 70/279/2, 54/161/7 successive al primo schizzo di pianta ma precedenti alla terza versione in cui Moretti, eliminando tutti gli accessi secondari, stabilisce che l'esperienza spaziale debba svolgersi lungo la promenade principale che rimane, pertanto, ineludibile.
- _ 11. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 8.
- _ 12. Moretti dimostra di conoscere bene l'*Ars compendiosa inveniendi veritatem seu ars magna et maior* di Raimondo Lullo (1274), compositore di «serie di rapporti nudi, su predicati e soggetti astratti» (L. Moretti, *Trasfigurazione di strutture murarie*, "Spazio", a. II, gennaio-febbraio 1951, n. 4, p. 16). A questo proposito cfr. C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008, p. 35, nota 41.
- _ 13. È il titolo di una conferenza che Moretti tiene a Milano presso la sede del centro di cultura grafica l'Araldo, nel set-

- tembre del 1951. La notizia è pubblicata su "Spazio", a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 102 nella rubrica "Ridotto" dove è anche riportato il commento encomiastico di «un'opera d'arte tipografica di non comune valore, stampata da Charles Conrad» del quale Moretti preannuncia una imminente mostra sulla produzione di «studi, disegni e prove di tipografia» ospitata a Roma e a Milano. Nell'ultimo numero della rivista Moretti pubblica un lungo saggio di Conrad sulla costruzione epigrafica delle lettere Q, V, E e di alcune parole latine (C. Conrad, *Considération sur l'esthétique spatiale virtuelle*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 21-27). Inoltre, l'interesse di Moretti per le attività dell'Araldo diretto da Giampiero Giani e del milanese Centro di studi grafici di via Larga n. 8, presieduto da Attilio Rossi, sono confermate dalla pubblicizzazione delle iniziative dei centri nella rubrica "Ridotto" della rivista "Spazio" (*Pittori grafici*, "Spazio", a. II, gennaio-febbraio 1951, n. 4, p. 106; *Paradisi grafici*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 89) dove sono commentate esposizioni concepite nello stesso dominio artistico (*Il cartellone svizzero*, "Spazio", a. I, luglio 1950, n. 1, p. 81) o novità curiose, come «una delle bizzarrie di Bruno Munari», definito «graficista dello spazio e [...] fine umorista della meccanica» e cioè i «libri illeggibili» (*ibidem*, p. 83). Infine, anche le mostre sui libri d'arte e relativi cataloghi destano interesse e sono recensite nella rubrica "Edizioni" (A.D. Pica, *Il libro italiano d'arte a Londra e Il libro d'arte a Venezia*, "Spazio", a. I, agosto 1950, n. 2, p. 73) mentre su uno degli estratti di "Spazio" (gennaio-febbraio 1959, pp. 17-19) è pubblicato un significativo testo di Giampiero Giani dal titolo *Arte e tipografia*.
- _ 14. Le due coppie di sostantivi definiscono le differenze qualitative fra la «pagina classica» e la «pagina romantica» (G. Giani, *Arte e tipografia*, cit., p. 18).
- _ 15. Le citazioni sono tratte da G. Giani, *Arte e tipografia*, cit., p. 19.
- _ 16. L'occhio legge l'asse definito dal margine sinistro della lettera Z come lo spartiacque fra due ali in equilibrio ponderale. In realtà le forme che si dispongono a destra o a sinistra di questa linea (non disegnata ma suggerita), non si attestano fisicamente su di essa, sebbene l'occhio, ingannato dalla costruzione di lievi arretramenti e divergenze, riconosca in quell'asse non tracciato l'equivalente del coltello di una bilancia. Allo stesso modo, le forme appaiono al primo sguardo diverse da quel che sono: infatti da rettangoli di dimensioni differenti esse si trasformano, sotto un attento sguardo impegnato in una lettura temporale, in figure geometriche deformate su uno o più lati.
- _ 17. *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduzione di G. Ungaretti; con un disegno di G. Capogrossi, De Luca, Roma 1968, s.p.
- _ 18. *L'Apocalypse ou la Révélation de Notre-Seigneur Jésus-Christ à Saint Jean, son disciple bien-aimé*, con un testo di P. Pascal, illustrazioni di A. Dürer e note illustrate di L. Moretti, Les Editions du Cœur Fidèle, Roma 1964.
- _ 19. L. Diemoz, *Propositi di artisti. Luigi Moretti*, "Quadri-vo", a. IV, 12 dicembre 1936, n. 3, p. 7.

_ 20. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, si veda l'elaborato grafico 70/279/2.

_ 21. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, ci si riferisce all'elaborato grafico 53/160b/45or che rappresenta uno degli studi per la Villa del conte Jacopo Marcello, progettata nel Parco archeologico dell'Appia, risalenti al 1953 e di poco precedenti all'esperienza della Saracena. Questa opera può essere considerata l'antesignana della villa di Santa Marinella per la molteplicità di assonanze che emergono, dalla predisposizione di spazi domestici all'aperto, al valore plastico conferito alla superficie esterna che appare scabra, come rivestita da un intonaco a grana grossa, all'inserimento di corpi che sbalzano fuori dal perimetro della casa. Ma l'analogia che attesta la diretta filiazione della villa al mare la si riconosce in quello che è denominato «studio/A3» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 53/160b/46or), una delle versioni di pianta che Moretti produce, dove, una volta percorsa la scalea che conduce a quella sorta di crepidoma su cui è adagiata la villa e entrati nel vestibolo, si impone subito la scelta del luogo a cui adire. È cioè messo in atto lo stesso dispositivo che rimane invariante nella conformazione planimetrica della Saracena, cioè un muro che produce una biforcazione e che delimita due possibili percorsi, uno dei quali si dirama ulteriormente nella parte finale dove sono accostati una scala e un piccolo corridoio che porta allo studio oltre il quale si estende l'ampio paesaggio. Già in questo progetto la sequenza degli spazi della zona giorno, disposti in un'ampia galleria vetrata, sono luoghi di una *promenade* panoramica «multidirezionale» verso le emergenze del Parco dell'Appia antica che si snodano tutt'intorno alla casa, mentre nella Saracena la lunga galleria rimane un percorso direzionato verso il mare. Comunque, in entrambi i casi, fin dalla soglia d'ingresso si

percepisce, attraverso l'*enfilade* degli spazi interni, un esterno di forte valenza paesaggistica come se le ville fossero semplici attraversamenti coperti per raggiungere "l'altro da sé". Nelle successive elaborazioni (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 53/160b/4-5-6), anche il percorso alternativo assume una certa attrattività: è infatti tutto vetrato verso il giardino interno e fronteggia l'ala della casa in cui sono allocate le camere.

_ 22. L'elemento più alto del prospetto nord, cioè la testata del muro che separa la torre delle camere dall'atrio, misura circa 10 metri mentre la sua distanza dall'ingresso al lotto risulta essere doppia e cioè pari a 20 metri.

_ 23. L. Moretti, *Forma come struttura*, "Spazio", estratti, giugno-luglio 1957, s.p. (I ed. *Structure comme forme*, "United States Lines Paris Review", 1954, s.p.).

_ 24. L. Moretti, *Ecclettismo e unità di linguaggio*, "Spazio", a. I, luglio 1950, n. 1, p. 6.

_ 25. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, la prima citazione è riportata nel grafico 54/161/33, la seconda nel 54/161/32.

_ 26. «In contrapposto a quanto avviene in oriente, in occidente l'arte, come la vita stessa, è portata a mitigare, sciogliere, modificare e perfino spezzare la rigidità della simmetria. Raramente però un'asimmetria indica semplicemente un'assenza di simmetria. Anche in disegni asimmetrici si avverte la simmetria come la norma da cui si è deviato sotto l'influsso di forze non formali», così H. Weyl, *La simmetria*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 19-20. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 1952 (*Symmetry*, Princeton University Press) e segnalato da Moretti come «eccellente studio» (L. Moretti, *Simmetrie*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, p. 97).

_ 27. L. Moretti, *Struttura come forma*, "Spazio", a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 110.



“Mediterraneità”: un suggestivo intertesto

Premessa

71

Ammaliati dal richiamo della «contrada delle Sirene» e sedotti dalla bellezza dei luoghi, negli anni Venti e Trenta molti intellettuali italiani scelsero come meta dei loro *otii* l'isola di Capri, divenuta famosa per l'incanto del suo paesaggio in cui, come pregiati inserti, facevano mostra di sé artifici quasi spontanei, dimore levigate dai venti di «greco e scirocco», sorte per mano degli abitanti in accordo con la Natura talvolta umana, talaltra sublime e drammatica, nel silenzio dei secoli e in condizioni culturali differenti da quelle in cui erano maturati gli stili storici.

Quando Malaparte giunse a Punta Massullo e la pretese per sé adducendo come motivazione che «nessun luogo, in Italia, ha tale ampiezza d'orizzonte, tale profondità di sentimento»,¹ era già invalsa la moda di costruire nell'isola nuovi ritiri a immagine e somiglianza di coloro che li avrebbero abitati: quanto Malaparte scrisse a proposito della scoperta che nell'architettura, molto meglio che nei suoi scritti letterari, era riuscito ad esprimersi appieno – «Il giorno che io mi son messo a costruire una casa, non credevo che avrei disegnato un ritratto di me stesso. Il migliore di quanti io non abbia disegnati finora in letteratura»² – potrebbe addirsi anche ad altri intellettuali che si cimentarono nella dura prova di progettare la casa per sé, coadiuvati dal maestro muratore che assicurava l'uso della tecnica artigianale locale e, in qualche caso, dall'architetto cui si davano disposizioni precise. Già nel 1922 Virgilio Marchi, architetto futurista, allestiva un progetto di villa a Marina Piccola per Filippo Tommaso Marinetti interpretando con molta libertà le disposizioni del suo mecenate, soprattutto adoperando le suggestioni provenienti dall'architettura locale ritratte nei suoi schizzi. Come egli racconta: «Marinetti che pescava le sirene da riaffogare nella leggenda millenaria dond'erano venute mi chiamò sul cassero e disse: architetto! Le casine bianche e le costruzioni di roccia sono sparite nella [...] distanza. Costruiscimi un tunnel di cemento armato che attraverso il fumo della ciminiera ci conduca alla luna, per spengerla».³ Niente altro che un manifesto di quello “stile pratico” del quale aveva riferito, con l'ausilio del

Villa La Saracena,
la gradinata che
conduce dal garage
alla soglia d'ingresso
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

“tecnico” Marchi, proprio a Capri al cospetto del Gotha intellettuale italiano durante il Primo Convegno del Paesaggio.

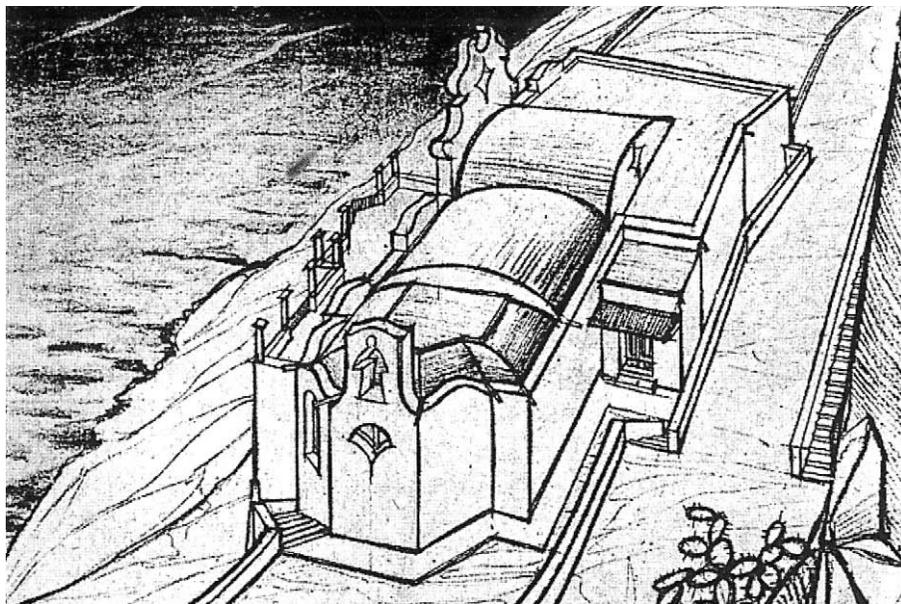
La Camarella, al pari delle regie teatrali e cinematografiche che lo consacreranno come innovatore della cultura visiva italiana nel primo dopoguerra, è una creatura di Carlo Lodovico Bragaglia. Nasce a Capri fra il 1938 e il 1940 come casa di villeggiatura che il regista immagina per sé, guidando la mano dell’architetto Mazzocca e sorvegliando la squadra dell’abile costruttore Talamona.⁴ Moretti ne conservava sette fotografie⁵ che colgono abilmente il rapporto di interazione continua col paesaggio circostante e la varietà degli spazi intercalari esterni, quali cortili, orti, porticati, di cui la dimora è provvista. A tali recessi è assegnato un confuso grado di parentela con l’esterno e con l’interno, e a questi la Camarella, che per metonimia conferisce il nome alla casa, appartiene: è il luogo in cui si è immessi dopo aver varcato l’ingresso, stretto fra il bianco dei muri, il blu del cielo, il grigio della pavimentazione in sasso. La Natura è parte della composizione, irrompe selvaggia dall’unico ritaglio-proscenio praticato nel muro rivestito di marmo bianco, si stende, docile e addomesticata, lungo i bianchi volumi con frondose buganvillee che approntano un viridario verticale.

«Malaparte ed io avevamo diverse ambizioni per le nostre abitazioni: la sua doveva essere marina e stravagante; la mia, al contrario, la desideravo campestre e riposante»:⁶ così riferisce Bragaglia sulla parallela esperienza di colti “demiurghi”, poco o punto architetti, improvvisati registi della propria dimora nella quale trasfondono, attraverso lo spesso filtro della rispettiva differente cultura, un’idea di casa e, di riflesso, di architettura. Così, mentre Malaparte intendeva scrivere, in pietra e calce, un manifesto di architettura moderna in dialogo con la roccia da cui nasce e col mare verso cui guarda, senza indulgere verso ripetizioni di formule tipiche dello «stile capriota» – e senza nulla concedere alla natura, sublime e drammatica, dove solitaria sorge la sua creatura⁷ – Bragaglia, che sceglie un sito antropizzato sulla collina di Tiberio, allestisce una scenografia di citazioni provenienti dal lessico vernacolare e da un repertorio stilistico piuttosto eclettico che si era imposto verso la fine del ’700 quando Ferdinando IV di Borbone vi stabilì la sua dimora⁸ – strutture voltate e arcuate, comignoli e colonne tortili di gusto neogotico ma dalle proporzioni simili a quelle “primitive” che reggono i pergolati delle case tipiche, motivi moreschi, modanature desunte dalle settecentesche ville vesuviane.

Le fotografie della Camarella attestano la curiosità di Moretti per le *maisons de plaisance* che sorgevano sull’isola partenopea, dimore di uomini colti, spesso inseriti nei ranghi del potere, portati via da Roma dall’incanto del luogo. I ricordi del pittore Orfeo Tamburi rendono ancor più stravagante la sorte:⁹ Libera viene preferito da Malaparte come architetto della sua casa ma il committente avoca a sé i diritti di autore del progetto; sulla conclusione poco felice della vicenda cala un silenzio, disorientante per la critica, che Libera non interromperà mai, se non per rivolgere al suo committente l’epiteto poco encomiastico di spiritualista e romantico.¹⁰ Moretti, che era comparso insieme a Libera al cospetto di un Malaparte travestito da direttore della rivista letteraria “Prospettive”, non riceve alcun incarico, nemmeno quello di curatore del numero monografico dedicato all’architettura fascista, motivo per il quale era stato presentato all’influente intellettuale.

Sul finire degli anni Trenta un gerarca, Ettore Muti, gli offre l’occasione di progettare una Casa per caccia e pesca in riva all’alto Adriatico (1939-1943) su una

V. Marchi,
progetto di villa a Capri
per Marinetti, 1922,
schizzo prospettico
(da F. Mangone,
Capri e gli architetti,
Massa, Napoli 2004,
p. 104).



delle isole dalmate, meta, al pari di Capri, dei soggiorni fuori porta dell'*intelligenza* del Regime. Anche in questo caso la conclusione non è felice: il cantiere viene abbandonato a causa dell'omicidio del suo proprietario e la casa resta parzialmente realizzata.¹¹ Se ne conservano le suggestive fotografie del modello in cui si condensano le riflessioni di un architetto posto, per la prima volta, di fronte al Mediterraneo; restano i pensieri sulla casa dell'uomo svestito dell'immagine pubblica, solo, dinanzi al tramonto che incendia l'orizzonte e si spegne nel mare. Questa piccola casa adagiata sul litorale adriatico e rivolta a ponente sarà una delle tappe del nostro viaggio nella "mediterraneità" di Moretti, sedotto anch'egli dal mito di un'Arcadia i cui ritmi secondo Natura pervadevano la vita e le opere dell'uomo. In *Tradizione muraria a Ibiza* Moretti riversa tutta la sorpresa nell'aver rilevato una forte affinità fra i dettagli delle architetture di Gaudí e quelli di case rurali iberiche presentati dalla Spagna in sequenza fotografica alla Triennale del 1951: da critico polemico, prende parte alla disputa intorno alla "mediterraneità", che negli anni Cinquanta era ancora viva, per denunciare vaghezze e imprecisioni nei discorsi circa le architetture del Mediterraneo: «È di consuetudine discorrere di un'architettura del Mediterraneo e citare insieme Ischia, Ibiza, Procida, Lindo e così via, e dedurne sotto la specie del bianco allucinante o di una certa plasticità cubica e limitata, una uguaglianza formale. È invece da osservare come le architetture che ci interessano, sieno [sic] diversissime a seconda dei luoghi del Mediterraneo». ¹² Un interesse, dunque, che prende forma già negli epiteti assegnati ad alcune opere e a taluni progetti – la Saracena, la Califfa, la Moresca, la Casa del Ninfeo, la Kasba del Fortino, la Casa Dal Sole – e insieme il dispiacere nell'ammettere che la proficua lezione degli antichi sia rimasta, dai più, inascoltata: «È strano come molti architetti non abbiano inteso la possibilità di aprire e di stende-



C.L. Bragaglia,
 casa a Capri
 detta Camarella,
 1938-1940:
 la terrazza panoramica;
 la finestra-proscenio;
 il cortile interno
 (ACSRo,
 Fondo Luigi Moretti).



re la loro casa senza tangerne la segretezza. E le ville suburbane di Pompei? E le case di Rodi e di Lindo? La lezione degli antichi è viva oramai, da noi, solo nel contado, negli stupendi tinelli delle vigne romanesche o degli agrumeti e degli orti della Campania felice ove tutta la natura è legata all'uso minuto dell'uomo, con amore di godimento diretto. La pergola e l'incannucciata, elementi vibratili tra l'immobile pietra e il vivo del mondo, allungano la vita degli ambienti sino all'ultimo grappolo della vigna. Rudofski [sic], sembra aver rapito e portato in America l'ultimo tinello disponibile di Palestrina o di Cori, e noi qui, rassegnati si sia rimasti ai muri e alle finestre dei villini suburbani».¹³

Quale retaggio del mito mediterraneo, quali tracce dell'aura di grandiosità che avvolge i lasciti della Roma imperiale e di sacralità della misurata "bellezza" della Grecia classica Moretti distilla nel suo lavoro? Questo capitolo tenta una risposta, dopo una breve illustrazione dei mille rivioli attraverso cui è scorsa la linfa che ha tenuto in vita le polemiche intorno alla nuova architettura italiana.

Questioni teoriche

«Dibattito ambiguo e pretestuoso»¹⁴ quello che si origina negli anni Venti e Trenta intorno alla parola "mediterraneità", la cui polisemia, oscillante fra tradizione e modernità, prestava supporto alle ideologie degli opposti schieramenti culturali, reazionari e razionalisti, seguendo metamorfosi di significato spesso contraddittorie e arrivando ad assumere un campo semantico molto ampio. «L'equivoco della

“mediterraneità” ha accompagnato il razionalismo italiano in tutto il suo sviluppo [...]»: ¹⁵ così sentenza Edoardo Persico sulle pagine di “Domus”, unica voce dissonante nel panorama degli opinionisti italiani impegnati nella definizione delle connotazioni della nuova architettura “veramente italiana”, e delle fonti a cui guardare. E gli strali si dirigevano contro Rava ¹⁶ e i razionalisti riuniti intorno alla rivista “Quadrante”, tacciati di opportunismo politico per avere adottato il termine in questione come agglutinante di consensi da parte del Regime: «La preveggenza di un’architettura italiana legata alle sorti del movimento europeo resta anche oggi il maggior vanto di questo primo “razionalismo”. Il suo punto cruciale è consistito nel non saper risolvere questa aspirazione sentimentale in un atto di coscienza: cioè in stile. Per questo in pochi anni, quanti ne passano dal ’28 ad oggi, gli inviti e le seduzioni dell’“arte sociale” condurranno architetti e polemisti alla “mediterraneità” degli ultimi bandi, costringendoli ad accomunarsi teoricamente con gli avversari più paradossali dello spirito nuovo». ¹⁷

La *vexata quaestio*, affiorata dalle coste del Sud ad opera degli intellettuali europei impegnati nell’*Italienische Reise*, sparse semi di accesa polemica, addirittura sul primato dell’uso del termine; ¹⁸ tuttavia essa fu motore di progetti e di opere di grande valore che gli architetti, al di là dell’afferenza all’una o all’altra corrente, producevano sperando di realizzare «Arte di Stato». La rivalutazione dell’architettura vernacolare, e della sua declinazione costiera, si pone a monte della resurrezione della “mediterraneità”, del mito che il suono evoca e dell’apprezzamento di quelle forme di sapienza e arte popolare che non avevano cittadinanza nella cultura ufficiale.

Il fascino della spontaneità

Proprio in Germania, nei primi anni del Novecento, ricevono i natali alcuni movimenti di difesa e rafforzamento dell’identità nazionale. Fra di essi il *Bund Heimatschutz* (Lega per la difesa della Nazione), un’associazione costituitasi nel 1904 col fine di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale tedesco, sia la grande tradizione degli stili storici sia quella più umile, di carattere locale e regionale, che aveva concorso, in eguale misura, a definire il concetto di Patria come terra di appartenenza di una comunità, luogo di stratificazione di valori, di costumi, di sentimenti condivisi: «Chi aderisce allo *Heimatschutz* si riconosce in un sentimento di profonda avversione verso la metropoli e aspira al sano ritorno ai valori dell’artigianato e del ceto rurale, dove meglio ritrova la sua identità l’uomo nordico». ¹⁹ Da questi presupposti fra il 1907 e il 1934 si delinea in Germania una corrente architettonica che guarda alle proprie radici nazionali e che si manifesta compiutamente nello *Heimatsstil*, che assumeva nel proprio repertorio le declinazioni popolari dell’architettura tradizionale. Ad esse il grande movimento romantico aveva restituito dignità decantandone il lato suggestivo e pittoresco mentre il positivismo, figlio della cultura illuminista, ne aveva studiato, nei più minuti dettagli, i meccanismi costruttivi e tecnologici. Da questi presupposti in Germania – e più tardi in Italia – scaturì la riflessione sulla *Wohnkultur*, sulla cultura dell’abitare, sulla casa dell’uomo moderno, in quanto espressione culturale più rappresentativa e piena dei valori della comunità che la realizza: «La casa tedesca dà la sensazione di crescere dalla terra stessa come un prodotto naturale, come un albero che affonda le radici nella profondità del suolo e forma un tutt’uno con esso. È questo che ci dà il senso della patria (*Heimat*), di un legame con il sangue e con la terra

(*Erden*): per un certo tipo di uomini [questo è] condizione della loro vita e significato della loro esistenza». ²⁰ Il motivo dell'attenzione all'abitazione risiede nello sforzo di dissipare il senso di perdita del legame – che la nuova architettura stava rescindendo – fra la comunità e le forme espressive della propria cultura, lentamente progredite nel corso della storia alimentandosi del proprio passato. Questo fenomeno di estraneità dei prodotti della modernità dal contesto locale veniva osservato anche in Italia: «Qui in Italia ho avvertito la svolta del secolo. L'ho sentita vedendo sul lago, accanto alle vecchie barche a vela, i nuovi motoscafi veloci, ben sagomati, ma pur sempre macchine [...]. Ogni casa è stata costruita in proprio ma non di meno ha presieduto a queste costruzioni un profondo senso di comunità. Tutt'a un tratto ecco ergersi in mezzo a esse un edificio moderno, gettato in cemento armato, inorganico, schematizzato, astratto e, nonostante tutta la sua funzionalità, barbaro [...]».²¹

Il ricorso alle forme di architettura popolare, alla storia minore dei costumi, delle tecniche, delle espressioni letterarie si stratificava di sempre nuovi significati a mano a mano che si procedeva al recupero: negli anni Trenta, romanzi come *Gli indifferenti* di Alberto Moravia (1929), presentando il degrado della società borghese macchiata di cinismo e individualismo, e la perdita di qualsivoglia forma di moralità, inducevano a guardare ad un mondo alternativo, incorrotto dal colpevole progresso, fonte di un'auspicata palingenesi spirituale. Allo stesso tempo con Corrado Alvaro (*Gente in Aspromonte*, 1930) e Ignazio Silone (*Fontamara*, 1930) si apriva la stagione del «realismo lirico». Denunciando la durezza della vita dei contadini calabresi e l'impietoso sfruttamento di quelli abruzzesi i due scrittori suscitavano simpatia per il mondo dei «vinti», curiosità verso i meccanismi che regolano le loro faticose esistenze, commozione per quella «vita antica e solenne»: ²² su questo bagaglio di conoscenze e in questo clima intriso di umanesimo si innestano i numerosi studi sulla casa che, nello stesso torno di tempo, venivano dati alle stampe.

Un impulso in questa direzione era già stato impresso dalla grande Esposizione del 1911²³ allestita a Roma in occasione delle celebrazioni per il Cinquantenario dell'Unità d'Italia. Nella scenografia realizzata dal giovane Marcello Piacentini venivano messe in mostra tradizioni, forme d'arte e architetture umili, minori e anonime nate durante secoli di lavoro corale: un omaggio ad una secolare sapienza artigianale che aveva intessuto ogni angolo della penisola con tipologie abitative e produttive rurali (dai trulli pugliesi, alle filande della Brianza, ai nuraghi sardi, ecc.). A questo diffuso patrimonio edilizio gli intellettuali, gli architetti e gli storici dell'arte guardavano con grande interesse concordando sulla necessità di studiare, analizzare, soprattutto inventariare l'amplissimo tessuto di opere minori che si distendeva capillarmente sul territorio italiano.

Anche in Francia la riproposizione della cultura vernacolare rispondeva alla comune esigenza di radicamento alla propria terra ma, al contempo, diventava il vessillo della lotta al rigido sistema compositivo di ascendenza Beaux-Arts: esemplari le esperienze di architettura regionalista di Louis Bonnier a Boulogne-sur-Seine e ad Ambleteuse, dove, dall'interesse per le tipologie e i metodi costruttivi locali, scaturisce il suo progetto di case moderne. ²⁴ «Gli assi dell'École des Beaux-Arts sono la calamità dell'architettura»: ²⁵ anche Le Corbusier cercava un'alternativa all'accademia e la individuava nella ricchezza compositiva delle architetture incontrate lungo il suo viaggio in Oriente che presero il nome di “mediterrane”. Allo stesso modo, in Spagna l'inizio

del XX secolo fu segnato da un ritorno alla tradizione sancito dal bando di concorso indetto dalla Società Spagnola degli Amici dell'Arte nel 1911 in cui si imponeva che i quattro temi – la progettazione di un palazzo, di un edificio di abitazione, di una casa di campagna e il restauro di un edificio esistente – si innestassero nella linea della tradizione intesa globalmente come somma di forme storiche e di stilemi regionali.²⁶

Adolfo Venturi e lo studio sistematico della storia dell'arte

Un importante impulso in direzione della rivalutazione del patrimonio artistico italiano fu impresso da Adolfo Venturi grazie a due operazioni di cui si fece promotore con decisa determinazione. La prima fu la proposta di introduzione dello studio della Storia dell'arte sia negli istituti superiori che nelle università. La novità suscitò molte ritrosie e pochi favori, ma riscosse l'entusiasmo risolutore di Pasquale Villari, membro del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione, assertore dell'impossibilità di avviare uno studio corretto della Storia d'Italia senza la cognizione della fitta trama artistica della nazione.²⁷ La seconda operazione consistette nel descrivere e inventariare quanto di nascosto e negletto giaceva nelle pinacoteche, nelle gallerie e nei musei d'arte; ancor più degno di lode fu l'affidamento proprio ai suoi allievi – soprattutto ai laureati in lettere che accedevano alla scuola di perfezionamento da questi istituita²⁸ – della missione di esplorare palmo a palmo il territorio italiano per riportare alla luce le opere conservate nelle pievi, nei palazzi comunali e nobiliari, o edificate lungo le strade che si snodavano nei centri storici delle città d'Italia. Molti personaggi che Moretti incontrerà lungo il suo cammino si erano formati alla scuola di Venturi: da Pietro D'Achiardi – docente del corso di Storia dell'arte alla Scuola Superiore di Architettura di Roma, integrativo di quello di Vincenzo Fasolo – inviato nel 1902 a compiere campagne e fotografiche nelle chiese pisane, a Pietro Toesca inviato nello stesso anno ad ispezionare il territorio del Casentino. Quest'ultimo ottenne una recensione molto favorevole del suo *Il Trecento*²⁹ sulle pagine di "Spazio" e fu incaricato da Moretti di stendere il saggio *Ombre proiettate*³⁰ come preludio al suo *Valori della modanatura*. E non stupisce che nella piena elaborazione della teoria metastorica del Barocco Moretti abbia apprezzato quel "senso storico" che la nuova generazione di storici dell'arte come Toesca, Venturi figlio e Longhi adoperavano nelle loro trattazioni dove la storia cronologica degli eventi artistici cadeva a favore di una «storia delle variazioni della sensibilità umana dinnanzi al mondo delle forme, per giungere ad una vera estetica storica».³¹

Gustavo Giovannoni, maestro di Moretti e allievo di Adolfo Venturi – incaricato da quest'ultimo di progettare gli interventi di trasformazione di Palazzo Corsini sulla base delle esigenze della Galleria Nazionale che avrebbe dovuto risiedervi³² – ereditò più di tutti il metodo del grande storico dell'arte: coinvolgeva, infatti, i giovani studenti che gravitavano intorno all'Associazione artistica fra i cultori di architettura nel recupero della memoria, attraverso fotografie e rilievi, delle architetture minori della capitale, soprattutto di quelle che sarebbero state distrutte dai previsti sventramenti. I risultati confluirono nella pubblicazione di un'opera in due volumi *Architettura minore in Italia: Roma*, titolo che lasciava presagire un seguito, interpretabile come il corrispettivo – ridimensionato e limitato alla sola architettura – della monumentale *Storia dell'arte italiana* nella quale Venturi andava alla ricerca di un'identità figurativa "italiana", quindi nazionale, che avesse le sue origini nell'arte romanica.³³

I futuristi assertori delle virtù dei «Primitivi»

Non è peregrino pensare che l'azione di disseppellimento delle opere minori promossa da Adolfo Venturi abbia influito sulla riscoperta futurista delle virtù dei «Primitivi», una categoria che sarebbe tornata sotto le luci della ribalta grazie a *Il gusto dei primitivi* che Lionello Venturi avrebbe pubblicato nel 1926, sebbene riferendosi a tutt'altro alveo culturale.³⁴ Nonostante gli strali lanciati contro la Storia, i futuristi vissero il fascino che promanava dalle forme d'arte popolare³⁵ e dalle architetture spontanee, considerandole opera di una categoria di architetti, i «Primitivi ed empirici» che l'architetto futurista Virgilio Marchi così precisa: «I *Primitivi* sono costruttori per virtù innata. Adattano l'edifizio alle necessità della vita usando i materiali a disposizione. Come si comprende dalla parola non sono laureati ma furono autorizzati dall'istinto e dall'intuizione. Rivelano i tratti di un'arte che sarà o che, nella sua rudezza, raggiunge talvolta un grado di perfezione da far pensare a studiate esperienze o a sorprendente floridità estetica. Interessante il modo con cui fanno sposare l'architettura al paesaggio. Ne troviamo in tutte le epoche e presso i popoli primordiali e barbarici oppure in razze che non hanno sentito l'influsso del progresso scientifico. Esempio meraviglioso che meriterebbe un attento esame: l'architettura rurale amalfitana e caprese. I Primitivi rientrano negli *Empirici*. Tra i quali annoveriamo oggi i piccoli capomastri che lavorano in proprio [...]. Fra i capomastri ve ne possono essere però degli ottimi creati sulla pratica del lavoro, coadiuvati dalla passione, capaci nel disegno e felici nelle risoluzioni, ma, pur essendo artefici di cazzuola, rientrano, in un certo senso, fra gli architetti intuizionisti. Sono di razza antica che scompare».³⁶

«Intuizionisti» come poeti, i primitivi svelano nelle opere una sensibilità innata, istintiva, ancora viva verso l'armonia insita nelle forme naturali che essi osservano con occhi liberi dai filtri della cultura. Nelle loro architetture alberga l'eco delle leggi universali che presiedono all'accadere di ogni fenomeno naturale, al nascere spontaneo di tutte le forme, essenziali e belle al contempo: «Ecco, allora, non il vasto disegno, non la perfezione o la meticolosità, ma una scorrettezza per cui la casa pare plasmata col pollice ed acquista un'espressione estremamente spirituale».³⁷ Queste parole rivelano l'interesse degli architetti (e artisti) «colti» per l'aspetto artigianale delle costruzioni che il rapporto diretto fra l'artefice e la sua creatura rende «opera *sentita* e non soltanto *eseguita*».³⁸

«L'architettura minima» progenitrice del Razionalismo

Anche sulla rivista «Architettura e arti decorative» diretta da Giovannoni e Piacentini – organo portavoce dell'Associazione artistica fra i cultori di architettura e dal 1923 anche dell'attività del Sindacato Nazionale Architetti³⁹ – durante i dieci anni di pubblicazione compariranno molti articoli divulgativi di questi modelli sorprendenti di architettura corale trascurata per secoli e dove, all'elogio delle semplici ma ben proporzionate forme, cominciano ad unirsi una preoccupazione ed una speranza, entrambe indizio della volontà di messa in valore di queste «architetture minime», epiteto loro assegnato dagli studiosi che se ne occupavano.⁴⁰ La preoccupazione è espressa da Cerio in questi termini: «L'abitazione rurale che fornisce una perfetta soluzione del problema architettonico, si adatta nella sua forma primitiva, a tutte le condizioni dell'ambiente, e costituisce una parte del nostro



Veduta di una masseria nella campagna tarantina con mura «a speroni» (da G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936, p. 36).

patrimonio artistico ed etnico la cui preservazione si impone ora, più che mai, minacciata com'è dalle nuove condizioni di vita sociale»⁴¹ e originò il dibattito sulla protezione delle bellezze paesistiche che si svolse a Capri nel 1922 dove, in nome della Bellezza e dell'Arte, nell'anno del centenario della nascita di Percy Shelley – «amico entusiasta del nostro paese, cui Capri, dalle porte di zaffiro, sorrise come un incanto»⁴² –, il 9 di luglio al chiaro del plenilunio che si spandeva su danze e canti popolari si dichiarò aperto il Primo Convegno sul Paesaggio.⁴³

Si trattò di un momento di forte coesione fra gli intellettuali italiani in cui tutti i campi del sapere erano rappresentati e aderivano alla consacrazione delle bellezze naturali accresciute dall'opera dell'uomo: da Corrado Ricci e Ugo Ojetti a Marcello Piacentini, da Benedetto Croce a Salvatore di Giacomo, da Francesco Cilea ad Anton Giulio Bragaglia, fino a Marinetti, uomo di lettere, che inaspettatamente discusse della nuova architettura. I quesiti che egli portò all'attenzione dei partecipanti furono i seguenti: come costruire oggi in un luogo fortemente connotato e tenendo in conto le nuove esigenze – cui occorrono differenti spazi – che i tempi moderni hanno introdotto? Quale lo stile da elaborare una volta proferita finalmente la rinuncia all'uso degli stili del passato? Il metodo che egli indica parte dall'assunzione dell'intonazione con i luoghi e dell'afflato con la Natura come vincoli del nuovo progetto: se, nel caso di Capri, i «ritmi» dell'isola sono «la varietà capricciosissima, la *bizzaria*, il *dinamismo* fantastico e specialmente l'*asimmetria*»,⁴⁴ questi devono risuonare nel nuovo, in accordo con la «forza della pietra» e con le «mille architetture dinamiche delle rocce» come nella Casa solitaria⁴⁵ progettata da

Cerio che egli elegge a modello del suo «stile pratico (e non rurale)» e in cui «lo spirito innovatore ha saputo obbidire ai ritmi dell'isola creando un'architettura semplicissima, comodissima che, legata alle terrazze del suo giardino e all'ombra favorevole delle sue rocce, continua nei Faraglioni e nel Monacone formando un tutto armonico col meraviglioso specchio dell'antico porto di Tragara».⁴⁶ Lo stile pratico ottempera alle regole della topografia dei luoghi, dei fattori climatici, della semplificazione delle forme, come accade nel patrimonio già esistente, ma reclama come nuovo materiale da costruzione il cemento armato, preferisce la luce elettrica al chiaro di luna, l'ascensore a «qualsiasi Minerva o Nettuno di pietra»: ⁴⁷ la sua onirica casa di Capri sarebbe stata un tunnel di cemento armato gettato fra la Terra e il suo satellite naturale. Per raggiungere la luna, soffiare sul chiarore «passatista» e finalmente spegnerlo.

La speranza, nutrita anche dai futuristi, consisteva nell'aver intravisto una via d'uscita alla stagnazione in cui l'architettura italiana versava, ancorata all'eclettismo stilistico e alle fugaci declinazioni del Liberty. Il patrimonio edilizio vernacolare della penisola aspettava di essere “veduto” come scaturigine dell'architettura moderna europea e in alcuni casi lo fu scientemente, quando gli architetti viaggiando lungo le terre del Mediterraneo e trovandosi a confronto con forme depurate da elementi decorativi e stilemi storici – le rovine di Ercolano e Pompei piuttosto che le case dei pescatori di Procida o le masserie tarantine, ecc. – ebbero l'impressione di trovarsi immersi in una storia diversa che rendeva inapplicabili le categorie stilistiche tradizionali attraverso le quali si interpretavano i massimi esempi, ma non il tessuto minore.

Sul finire degli anni Venti, divulgata su riviste e testi specialistici, l'architettura minima acquisisce la sua significazione di generatrice dei venti di avanguardia e madre della nuova architettura italiana: «Inoltre, se si considera che una parte della moderna architettura straniera, da noi molto spesso apprezzata, deriva, in forme più o meno evidenti, dalla nostra architettura rustica, appare legittimo, da parte nostra, il desiderio di ricercare le nostre fonti sul nostro suolo, direttamente e non attraverso le elaborazioni d'oltralpe».⁴⁸ E più avanti Roberto Pane asserisce: «Regioni quasi sconosciute al turismo, come i dintorni di Capua, di Caserta, specialmente tra Caserta e Benevento, una buona parte della penisola sorrentina e dei campi flegrei, offrono insieme di così inaspettata audacia e grandiosità da far sorgere il pensiero che la moderna architettura d'avanguardia e persino la scenografia cubista, oggi tanto in voga, non abbiano prodotto nulla di più singolare. Paragonate alle case di Procida, le pretese novità di Le Corbusier diventano una timida esercitazione di volumi, specialmente se si pensa alle messianiche parole da cui queste sono accompagnate».⁴⁹ Il termine “mediterraneità” non aveva fatto ancora irruzione nel dibattito sull'individuazione delle radici della nuova architettura: il conio suggestivo avviene ad opera dei giovani architetti – Rava e Figini se lo contendono – con l'intento di designare sia il patrimonio edilizio sorto sulle coste del bacino, sia il vernacolare non strettamente legato al mare, ma prodotto sul suolo delle nazioni lambite dal Mediterraneo e che pertanto ne assumono l'aggettivazione.

Il 1928 rimane un anno importante per la diffusione del patrimonio “mediterraneo” della Nazione, sempre più localizzato a sud: gli schizzi di Giovanni Battista Ceas, un architetto romano che si occupa di architettura vernacolare,⁵⁰ sono espo-

sti a Roma a Palazzo Venezia (come dire a «casa del Duce») e l'anno seguente a Parigi. Si tratta di disegni di architetture di Capri e Anacapri raggruppabili in due sezioni: schizzi dal vero che ritraggono piuttosto fedelmente i caratteri architettonici delle costruzioni rustiche isolate e tavole in bianco e nero e a colori raffiguranti «visioni» architettoniche, variazioni fantasiose dell'abile disegnatore sul tema dell'architettura caprese che vorrebbero configurarsi come spunti per progetti moderni.⁵¹

In questo modo Ceas indica a quali fonti guardare per procedere sulla strada della nuova storia e, con la forza grafica della sua mano, dimostra l'esistenza di un'inne-gabile assonanza con gli esempi più noti del Razionalismo europeo e fornisce un'ulteriore conferma delle radici italiane di quest'ultimo.

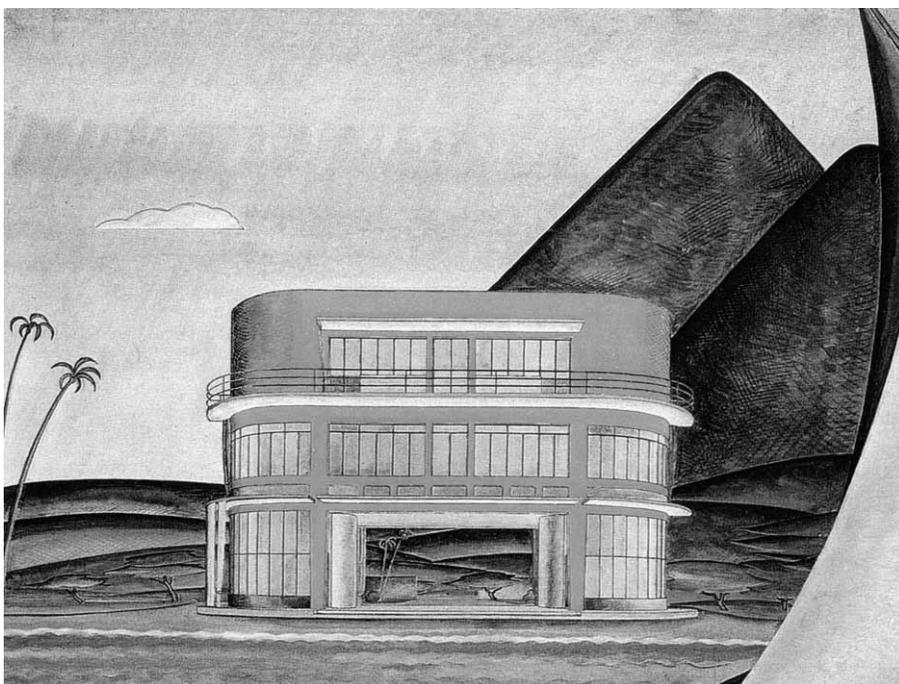
In cosa consistono le affinità con il Razionalismo europeo evocate dai docenti che somministravano i fondamenti della disciplina nelle neonate scuole di architettura e altresì propuginate dalla nuova generazione di architetti-intellettuali? Esemplare la posizione di Plinio Marconi espressa sulla rivista diretta da Giovannoni e Piacentini con l'avallo degli intellettuali del Regime, e quella che Giuseppe Pagano manifesta su «Casabella», diventando il più convinto assertore del valore morale, etico e artistico del patrimonio vernacolare e cioè dell'insieme superiore che comprende le manifestazioni dell'architettura mediterranea. Marconi riconosce negli esempi dell'architettura spontanea «una piena aderenza fra forma e sostanza costruttiva», accolta dal Razionalismo nelle sue espressioni sull'onda del cambiamento di sensibilità che induce ad apprezzare quei caratteri formali e costruttivi delle architetture moderne che inducono una percezione chiara e immediata.⁵² Marconi esalta anche l'aspetto tettonico, la piena identificazione fra immagine e struttura, che rende facilmente decodificabili gli elementi costitutivi delle case mediterranee: i volumi si assottigliano perché i carichi diminuiscono, l'estradosso delle scale esterne segue profili gradevoli agli occhi, spesso l'elegante «collo d'oca», ma perché convergono al corretto svolgimento della funzione statica, e così via.

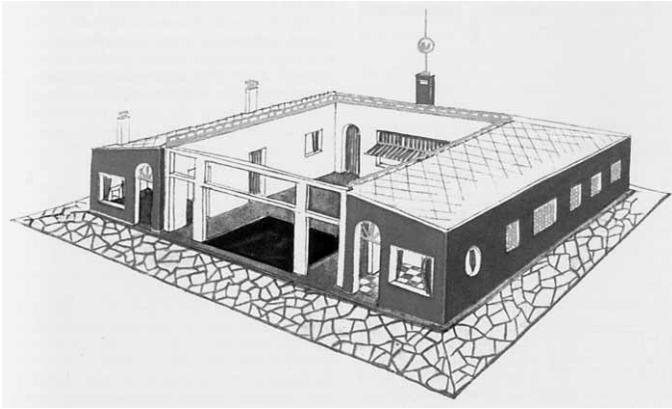
Pagano si sofferma soprattutto sull'architettura rurale minore, a cui affianca lo studio della domus pompeiana, entrambe lodevoli per la chiarezza formale e l'onestà costruttiva, l'applicazione delle regole di geometria elementare e, soprattutto, per la «dipendenza assoluta dell'estetica dalla funzionalità logica»,⁵³ requisiti che soddisfano pienamente le istanze dell'architettura moderna: «Niente da stupirsi dunque se una passeggiata tra i ruderi di Pompei può rafforzare la fede nell'architettura moderna e, per associazione di idee, invitare la mente a un simpatico avvicinamento tra Mies van der Rohe e gli anonimi costruttori delle case funzionali e «intimiste» di venti secoli or sono». ⁵⁴ Alle architetture esemplari che proporrà nella mostra del '36 mediante una rassegna fotografica da lui stesso realizzata,⁵⁵ Pagano assegna il compito di illustrarne le encomiabili prerogative: «il tetto piano, i blocchi puri col minimo di aggetti e di accidenti decorativi, la finestra orizzontale, la composizione dissimmetrica, la forza espressiva del muro pieno, l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale»,⁵⁶ ma anche quella selezione secolare di forme che, insieme all'architettura romana allo stato di rudere, svela «un linguaggio che parla anzitutto con spregiu-

dicato raziocinio e che dallo stesso ragionamento funzionale trae motivo di lirica espressione artistica». ⁵⁷ Che proceda da necessità costruttive o da obblighi funzionali, la “forma” delle architetture rurali, scevra da qualsivoglia riferimento all’arte colta – o a sistemi di valori istituzionalizzati dalla cultura predominante – asciutta ed epigrammatica, è ricondotta alla semanticità pura, cioè al segno che esprime se stesso, così come si è venuto conformando nell’evoluzione della cultura popolare, soprattutto della sapienza artigianale che, affinando la sensibilità verso la Natura suggeritrice di regole di convivenza armoniosa, allestisce gli spazi di vita dell’uomo a partire dai suoi bisogni.

La tesi sostenuta dai razionalisti italiani, corroborata dagli studi di Pagano e dalla lettura proposta dagli autorevoli storici, fra di essi Plinio Marconi, consiste nel riconoscere la presenza delle suddette qualità, proprie della casa rurale dell’Italia, paese del Mediterraneo, anche nell’architettura razionalista europea osteggiata dai garanti della tradizione, con il risultato di un’inversione dei termini della questione: la nuova architettura italiana non ha un’ispirazione nordica ma ripiega sulla propria tradizione. È piuttosto l’Europa ad aver contratto un debito nei confronti dell’Italia e dei Paesi mediterranei, come alcuni protagonisti del rinnovamento ammettono: «L’architettura, dopo un lungo cammino, ha ritrovato oggi, attraverso la formazione plastica cubica, quegli elementi spaziali che i paesi mediterranei sentono come loro assoluto patrimonio storico e che gli stessi pilastri e le colonne dei palazzi del Rinascimento non riuscirono mai a distruggere completamente. [...] Inconcepibile quindi una fine del predominio spirituale del mediterraneo. Forse un futuro mondo si creerà un nuovo centro; è certo però che il vecchio ha trovato

P. Bottoni, progetto di Villa Latina, 1929, prospettiva a tempera (da P. Portoghesi, R. Scarano, a cura di, *L’architettura del Mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 50).





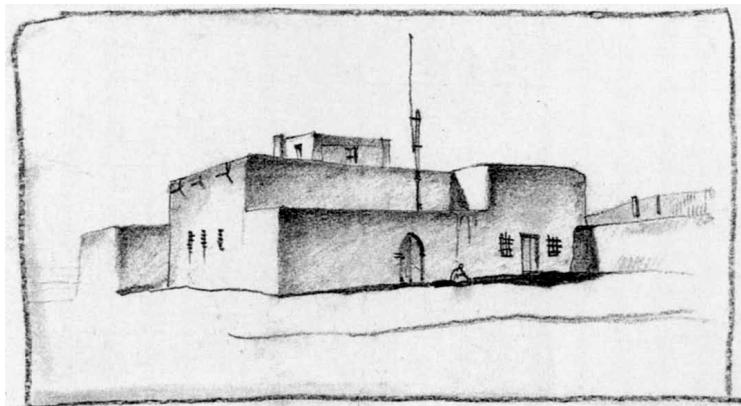
G. Ponti, progetto di Villa alla pompeiana, 1934, veduta assonometrica (da "Domus", a. VII, luglio 1934, n. 79, p. 19).

qui il suo perno».⁵⁸ Che sia Mendelsohn a proferire queste parole non meraviglia, avendo egli accolto nel suo studio Rudofsky, «viennese di nascita, napoletano di merito»,⁵⁹ studioso delle architetture spontanee campane e autore di progetti firmati con Cosenza e Ponti sui lidi partenopei,⁶⁰ a sua volta allievo di Hoffmann, che aveva accolto la tradizione del viaggio in Italia. E che l'articolo sia stato ospitato sulla rivista diretta da Piacentini e addirittura scritto su commissione dello stesso⁶¹ nemmeno stupisce, avendo quest'ultimo interesse a indottrinare i giovani architetti sul recupero, nella nuova architettura, del carattere locale e delle secolari espressioni della cultura nazionale.⁶²

La costruzione di una categoria critica

Preso atto dell'inesistenza di una definizione univoca di "mediterraneità" e, al contempo, di uno stile mediterraneo che non si inveri nei copiosissimi quanto differenti esempi sorti sulle rive dei paesi lambiti dal Mediterraneo, al suono dell'ammaliante sostantivo sono evocati tre mondi.

Il primo è Roma e il lascito culturale e artistico del suo impero rinvenibile in tutto il bacino del *Mare Nostrum*, adattato nel corso del tempo dalle popolazioni locali ai nuovi bisogni. Incrollabile sotto i venti ciclici del rinnovamento si è rivelato l'impianto tipologico della *domus* italica e pompeiana, sia per la composizione assiale degli spazi che la costituiscono, sia per quella forma dell'abitare tutta introversa, peculiarità che colpiscono anche Le Corbusier durante la sua visita a Pompei.⁶³ Il ritorno a quel modello implicava l'adozione di sequenze spaziali quali l'andito, l'atrio, il peristilio, il viridario, gli orti, e i molteplici spazi all'aperto variamente connotati, che, con la denominazione all'antica, ritornavano come spina dorsale dell'impianto domestico. Si comprende perciò il motivo per cui Piero Bottoni, al concorso nazionale «Una villa moderna per l'abitazione di una famiglia», presentava il progetto di una Villa Latina in cui intendeva «riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse» e dove un grande atrio attraversa per intero l'edificio in modo da rendere visivamente comunicanti i paesaggi inquadra-



L. Piccinato, progetto di Casa coloniale, 1933, frontespizio del fascicolo che illustra il progetto presentato alla V Triennale di Milano (da F. Malusardi, *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1993, p. 63).

L. Piccinato, studio dell'architettura nord-africana (*ibidem*).

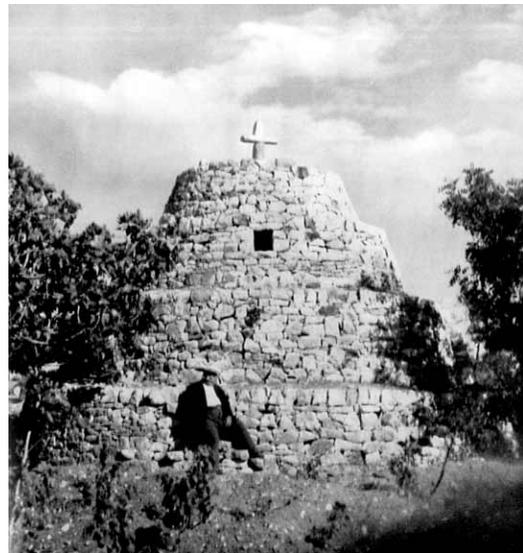
ti dalle aperture-boccascena.⁶⁴ Dal suo canto Gio Ponti proponeva al pubblico di “Domus” un modello ideale di casa per vacanze dal nome «villa alla pompeiana»,⁶⁵ variazione sul tema tipologico della casa ad atrio romana, poco costosa da costruire, molto confortevole da abitare. Giuseppe Pagano si dedicava allo studio delle case di Pompei rilevando straordinarie affinità con le abitazioni moderne, al punto da sostenere, nei confronti fotografici proposti, la filiazione dalla *domus* di alcune opere dei fratelli Luckhardt, di Mies, di Dudok.⁶⁶ Luigi Piccinato, a sua volta, vinceva il Gran Premio della V Triennale di Milano con un prototipo di casa coloniale, la «casa ad atrio», ripetendo ancora una volta, e non invano, il nome di Roma, che gli valse un futuro prestigioso.⁶⁷ In questo esempio, il fulcro della casa rimane il cortile porticato, una sorta di peristilio con piccolo specchio d'acqua che funziona da disimpegno per gli ambienti della casa e da grande salone *en plein air* ma introverso; poche le aperture verso l'esterno, schermate da lamelle montate su infissi aggettanti dal piano della facciata in uso presso le popolazioni locali. In quest'esempio, citazioni vernacolari nord africane e «spirito latino» si mescolano e si confondono nell'ambiente del cortile a portico, tipico della «piccola e modesta casa all'araba [...] disposta tutta intorno ad un cortiletto a portico che ne rappresenta il cuore»⁶⁸ ma anche di quella pompeiana che si snoda intorno al peristilio.⁶⁹ A rafforzare l'equazione latinità = mediterraneità intervenne anche l'avallo del Regime che mirava a costituire un'«Italia d'oltremare» e ad assumere la connotazione di secondo impero romano: per la formulazione dello Stile Littorio nessun'altra fonte poteva gareggiare con Roma.

Il secondo mondo evocato dall'aggettivo “mediterraneo” è la Grecia e il retaggio di applicazione del *canone*, di leggi geometriche rigorose, di proporzioni esatte che indusse ad una «affermazione di “classicismo” e di “mediterraneità” – intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore». Questa fu la posizione degli intellettuali⁷⁰ raccolti intorno alla rivista “Quadrante”⁷¹ che proposero un'interpretazione metastorica del termine: “mediterraneità” come “greco”, è lo spirito che attraverso i secoli ha indotto l'uomo alla continua ricerca della bellezza e dell'armonia delle forme mediante il corretto impiego del numero, reso sacro dalle filosofie platoniche e neoplatoniche, anch'esse più volte affiorate nel corso della storia. «Stu-

diammo le case di Capri: come erano costruite, perché erano fatte a quel modo. Scoprimmo la loro tradizionale autenticità, e capimmo che la loro perfetta razionalità coincideva con l'optimum dei valori estetici. Scoprimmo che soltanto nell'ambito della geometria si poteva attuare il perfetto *gemütlich* dell'abitare».⁷² per questo fra i razionalisti italiani ebbero ampia diffusione testi come quello di Matilda Ghyka,⁷³ posseduto anche da Moretti, che proponevano una disamina accurata della sezione aurea, delle divine proporzioni, dei ritmi pitagorici, dei tracciati regolatori di piante e prospetti il cui impiego avrebbe assicurato il compimento della bellezza nell'opera, intesa alla maniera greca, quindi mediterranea. La nuova architettura avrebbe assorbito dalla Storia non le forme ma quei ritmi di «purezza quasi greca» rinvenibili nelle testimonianze disseminate sul suolo della nazione italiana e che confermano (ancora una volta), il primato italiano nelle arti. Opera emblematica di questa particolare declinazione della mediterraneità è, secondo Bardi, la Casa del Fascio costruita a Como da Terragni dove sezioni auree, relazioni numeriche, ritmi dettati da rapporti geometrici esatti vi trovano adempimento.⁷⁴

In ultimo, era diventato ineludibile il riferimento al mondo dell'architettura spontanea, primigenio e incontaminato, a-temporale, polla sorgiva della nuova architettura razionale. Il ragguardevole repertorio allestito dai «Primitivi» lungo lo scorrere dei secoli, oggetto di interesse, come detto, per la chiarezza funzionale, l'onestà costruttiva e alcune raffinate soluzioni estetiche, era impreziosito da «meravigliosi documenti: la casa mediterranea [...] corrispondente in ogni suo particolare ai bisogni della vita agricola, semplice e laboriosa. [...] La casa rurale, pur rimanendo opera onesta di architettura, rappresenta il legame vivente fra la terra e l'uomo che la coltiva. Dalla terra si ricavano i materiali di costruzione; in relazione al percorso del sole si ordinano i vani; e tutto quanto copre e circonda la superficie della terra diventa fattore determinante che influenza la forma della casa: clima e venti, monti e mari, boschi e campi».⁷⁵ I modi e le forme dell'abitare

Veduta di un gruppo di trulli pugliesi e di una "casella" a gradoni nella campagna di Trani (da G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936, pp. 34 e 32).

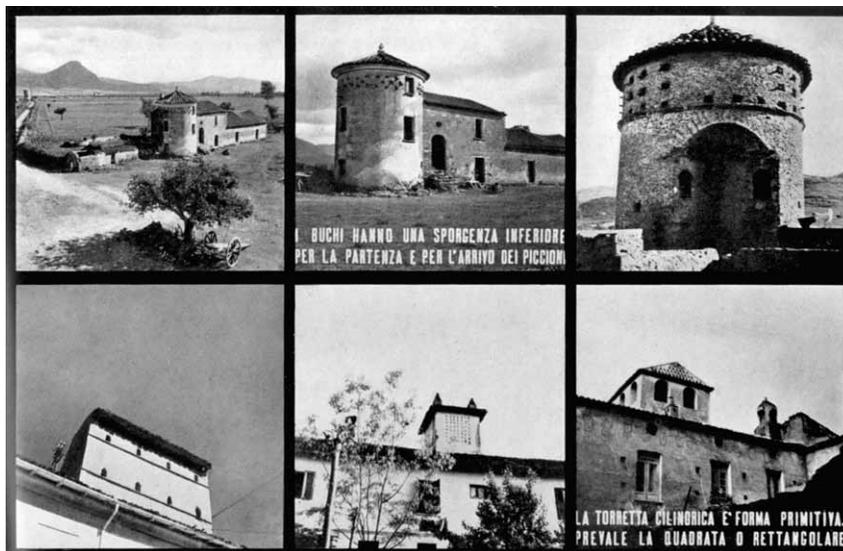


ridiventano oggetto di studio proprio negli anni Trenta, quando si riflette sulla conformazione della casa rurale moderna che sarebbe dovuta sorgere nei territori bonificati dal Regime: il contributo documentario offerto da Pagano alla Triennale del 1936 va letto anche come cenno di adesione alla politica di sviluppo agricolo del Paese.⁷⁶

Sorta, dunque, sulle rive della Grecia e delle colonie elleniche, la “mediterraneità” si è nutrita dei segni spaziali elaborati sotto il dominio di Roma e infine si è arricchita del repertorio formale barbaro, orientale, arabo, regionale a cui le popolazioni locali hanno attinto. Il classicismo degli albori, modificato da necessità climatiche e topografiche, si è sempre più rarefatto nelle declinazioni etniche, manifestazioni singolari di un’evoluzione architettonica confinata lungo i bordi delle terre toccate da Ulisse. Dunque, il mito mediterraneo, proprio sulla scia della rivalutazione delle architetture vernacolari si è rafforzato, avendo assunto anche il valore di guscio di protezione di un mondo che si credeva incontaminato, genuino, spiritualmente sano. È questa l’interpretazione complessa che negli anni Trenta se ne dava e altrettanto complesso e variegato è il mondo di segni e simboli che da essa promana.

L’obiettivo di far assurgere la “mediterraneità” a categoria critica obbliga a compiere due operazioni. La prima consiste nell’enumerare le peculiarità proprie di un’architettura che ne conservi l’impronta e a chiarire i presupposti dai quali il processo progettuale muove. Il legame intimo con la natura e il paesaggio, che implica lo studio attento del luogo affinché l’artificio vi possa “aderire”, è la nota più evidente di un’opera che si voglia “mediterranea”. Gli strumenti di lavoro dell’architetto diventano: il percorso che compie il sole nella scelta dell’esposizione degli ambienti; l’influsso del dato climatico; l’analisi delle visuali per stabilire dove e come l’intorno entra, anche solo visivamente, a farvi parte; l’organizzazione di spazi di vita all’aperto⁷⁷ – logge, terrazze, giardini, orti, viridari, ecc.;⁷⁸ la predispo-

Esempi di torri
colombarie
(*ibidem*, p. 51).





L. Moretti,
Casa Dal Sole,
Ariccia (Roma), 1938,
veduta del prospetto
principale con la torre
colombaria
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

sizione di ambienti filtro fra la casa che si vuole introversa e ciò che si stende intorno mediante intermissione di patii, pergole, porticati, dispositivi che danno riparo e producono ombre.

All'adesione allo spirito del luogo si aggiunge l'onestà costruttiva, cioè l'esclusione dal progetto di quanto non sia essenziale alla costruzione e non abbia una funzione riconoscibile. Questi imperativi, che nella visione di Pagano assumono anche significati etici, inducono alla semplificazione geometrica del volume, al rifiuto di una decorazione apposta, posticcia e autoreferenziale, invitano alla ricerca, piuttosto, dell'espressione formale del dato costruttivo, all'esaltazione dell'aspetto tettonico. I muri esterni, ad esempio, assolvono alla funzione portante, difendono lo spazio interno dagli agenti atmosferici e dai pericoli del mondo esterno, emanano una forza espressiva per il mezzo della materia di cui sono costituiti o ricoperti: sarà la grana dell'intonaco o la scabrosità minerale delle pietre o ancora il ritmo dei ricorsi che lo conformano a fare da ornamento consustanziale, che perde il carattere di alterità a vantaggio di una profonda integrazione con il suo supporto. In ultimo, anche l'aspetto artigianale – che reclama la collaborazione dell'architetto con le maestranze e con gli artisti che intervengono a qualificare l'opera per renderla luogo di benessere anche psicologico – è una nota mediterranea e implica la non esautività del processo progettuale al tavolo da disegno. Così si continua a progettare nella fase esecutiva durante la quale le previsioni sono testate sul luogo e nuove suggestioni intervengono a modellare l'oggetto che si forma sopra la terra che l'accoglie.

La seconda operazione induce a definire, attraverso l'analisi delle opere, il grado di assorbimento delle fonti (Roma, la Grecia e l'architettura spontanea) dalle quali la "mediterraneità" trae alimento e il livello di innovazione che le architetture propongono e che ci consentono di identificare i frutti encomiabili nati da ispirazioni «nostrane». Questa operazione di smontaggio dell'oggetto architettonico, in particolare della Saracena, la si condurrà indagando sui rapporti "sintagmatici" che si instaurano fra le singole componenti e il tutto, prendendo in considerazioni anche le varianti che aggiungono conoscenze "genetiche" di cui disporre nell'atto inter-

Accostamento fra architettura romana e razionale (da G. Pagano, *Architettura di venti secoli fa*, in "La casa bella", a. IV, novembre 1931, n. 47, p. 16).



pretativo dell'oggetto. Alla "intertestualità" è invece affidato il compito di rischiare i rapporti "associativi", cioè gli aspetti legati alla storicità dell'opera, al significato di stratificazione di suggestioni provenienti da luoghi culturali differenti, il suo posto nel contesto diacronico (cosa assorbe da ciò che la precede, nel nostro caso dagli esempi di architetture mediterranee, quale l'influenza sui futuri progetti di Moretti) e sincronico (la sua collocazione nella temperie che le è contemporanea).

Fra l'impiego isolato della "citazione", evocativa ma spesso estranea e desueta se calata in una sintassi affatto moderna, e la ripresa di intere sequenze spaziali tipiche della *domus* o di tipologie vernacolari che vengono modificate, deformate, esplose per ottenere nuovi allineamenti e nuove figure recanti in sé traccia della fonte, si inseriscono molteplici gradi di assorbimento della lezione mediterranea: il conferimento volontario di un aspetto artigianale, l'articolazione ricca e plurima degli spazi esterni, la predisposizione di visuali che catturano e introducono frammenti di paesaggio, e, talvolta, la scelta di eleggere il numero a principio ordinatore della composizione dei prospetti. Anche Moretti usa talvolta solo la citazione, in modo ironico e come memoria erratica che emerge da luoghi che ne sono stati fortemente connotati: nella Casa Dal Sole costruita ad Ariccia nel 1938, poco distante da Roma, la piccola torre colombaria in bilico su di un cippo combina in sé una doppia citazione di carattere pittoresco.

Infine, infatti, associazioni mnemoniche, l'oggetto, che sembra composto di materiali di spoglio, è posto a ricordo sia delle connotazioni storiche del territorio fuori Roma solcato dalla *centuriatio* – un sistema di divisione delle terre di cui i cippi rappresentavano le pietre miliari di confine – sia della remota presenza di antiche ville rustiche adornate da analoghi colombari. Posta sul basamento sul quale si innalza la casa, in posizione angolare, la piccionaia segna la proprietà e, al contempo, indica il carattere signorile della dimora. Più spesso Moretti utilizza la "citazione" come rafforzativo di opere o di parti di esse che presentano già una forte connotazione in senso mediterraneo: nella Saracena il motivo di merli moreeschi come finitura del lato occidentale della torre ne è un esempio. Invece, l'ele-

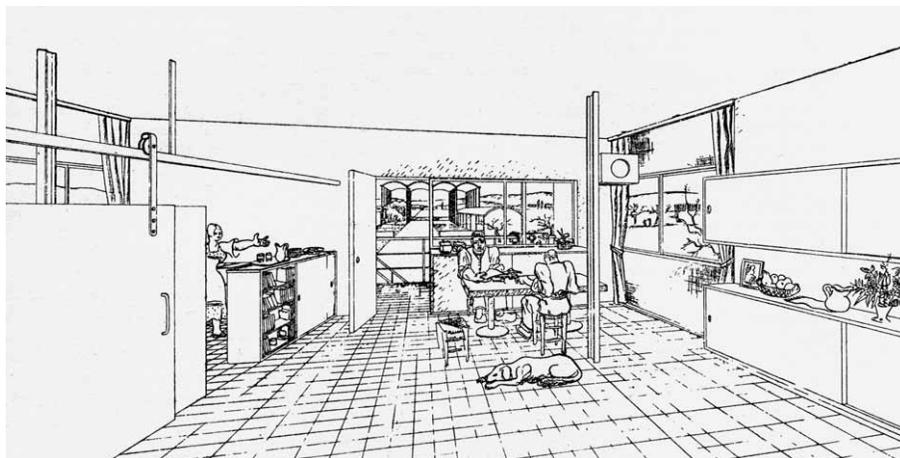
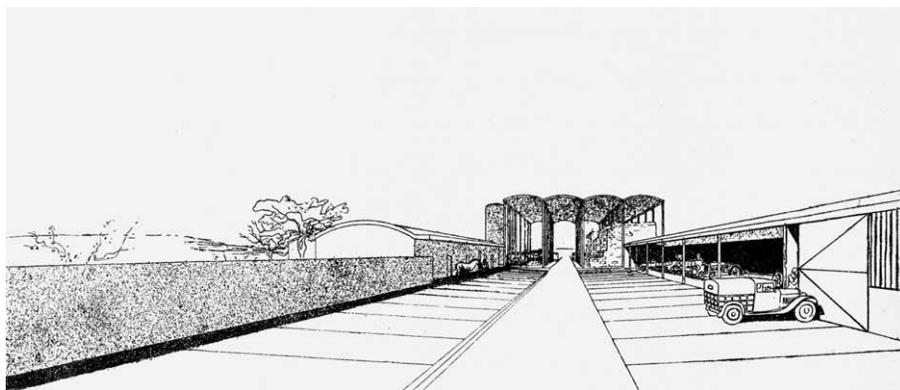
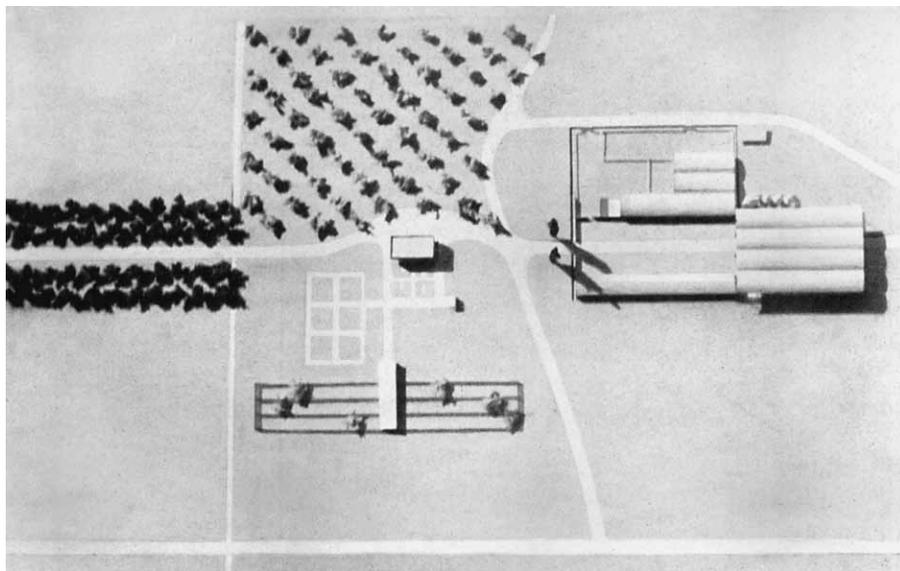
zione a modello delle sequenze spaziali della *domus*, che lungo il percorso di progettazione si diluiscono e si modificano mentre si condensano e prendono forma nuovi stimoli culturali, diventa occasione della sua rinascita e della sua conversione moderna.

La ricerca della casa dell'uomo

La forza pervasiva della “mediterraneità” è imputabile all’ampiezza del suo spettro di significazione che induce gli architetti italiani a ricorrervi in numerose occasioni: quando progettano in luoghi fortemente connotati dalla presenza delle architetture vernacolari (in Italia e nelle colonie); se intendono dare vita ad nuova architettura, razionalista o di Stato, espressione delle volontà politiche del Regime, in diretta filiazione dalla storia artistica nazionale; soprattutto quando riflettono sul tema della casa dell’uomo. I tre mondi culturali di cui si sostanzia il mito, ammirati, riprodotti e diffusi nei loro paesi d’origine dagli intellettuali del *Grand Tour* come emissari di uno stesso bacino, emergevano strettamente legati e spesso presenti nelle opere degli architetti e negli scritti dei critici impegnati nella definizione della nuova architettura: le posizioni di Bardi,⁷⁹ Pagano e Bottoni sono a riguardo esemplari e addirittura quella di Le Corbusier che in nome «dell’armonia dell’Acropoli» e della forza evocatrice delle cose d’Italia,⁸⁰ sceglieva di soggiacere a «cette invincible attirance méditerranéenne». L’eco dei pensieri di Le Corbusier si diffondono in Italia mediante la cassa armonica di “Quadrante” il cui co-direttore Bardi, insieme a Bottoni, Pollini e Terragni, aveva rappresentato la nazione al IV CIAM. Le seducenti proposte di costituire una «Federazione Mediterranea» che raggruppasse Francia, Italia, Spagna e Africa del Nord e di individuare assi climatici europei, passanti attraverso culture somiglianti e civiltà consanguinee, giungono all’indomani della conclusione del Congresso del 1933, per il mezzo della cronaca di viaggio di Bardi.⁸¹

Nel numero precedente della medesima rivista, veniva riportato un testo di Le Corbusier sul carattere della casa romana,⁸² apprezzata durante la visita a Pompei e illustrata in *Vers une Architecture*, testo segnalato in Italia fin dalla sua pubblicazione.⁸³ Nel 1934 Le Corbusier torna in Italia ospite del gruppo di intellettuali agglutinati intorno alla rivista per conferire sulle sue nuove elaborazioni progettuali al Circolo delle Arti e delle Lettere di Roma. Con parole maliziose aggettiva la città eterna «focolare dello spirito», ne conferma il ruolo di guida del rinnovamento, avendo essa conservato, nel corso della storia, «il più elevato potenziale della cultura latina e greco-latina, nel cielo di una fatalità mediterranea»,⁸⁴ conclude con la missione: «Dominare il “macchinismo”. Mettere l’uomo al di sopra della macchina»⁸⁵ e lavorare affinché la casa regali all’uomo che la abita con la propria famiglia «le gioie essenziali». Una piccola mostra in cui sono esposti quattro suoi recenti progetti arricchisce l’apporto del maestro. Fra questi, la *Usine verte*, un prototipo di fattoria moderna che avrebbe dovuto accogliere i contadini del *Département de la Sarthe*, oggetto di un piano di ristrutturazione agricola.⁸⁶ Se l’architettura moderna deve precipuamente fornire l’alloggio agli uomini utilizzando nuove tecnologie, compiendo, sul versante estetico, «una rivoluzione plastica sconvol-

Le Corbusier,
progetto di una
Usine verte, 1934:
veduta del modello;
veduta della fattoria;
veduta dell'interno
della casa del fattore
(da "Quadrante", a. II,
maggio 1934, n. 13,
pp. 15, 18 e 25).



gente tutto il passato e ritrovante, al contrario, in questo passato le sorgenti eterne dell'emozione umana nell'economia e nella purezza»⁸⁷ e soggiacendo al teorema secondo cui «il sole comanda, la topografia comanda»⁸⁸ – come Le Corbusier asseriva durante la conferenza – questa sperimentale *Usine* rappresenta una moderna casa rurale, mediterranea nella misura in cui si integra con la Natura e si prende cura dell'uomo, predisponendo e allestendo tutti gli spazi necessari al suo benessere; ma anche una dimora dal carattere razionalista perché preferisce alle tecniche tradizionali le potenzialità del cemento armato e i nuovi sistemi costruttivi costituiti da elementi metallici standardizzati.

Negli stessi anni il pubblico di architetti italiani si cimentava su temi analoghi – la pianificazione dei centri agricoli di nuova fondazione legati alla bonifica dell'agro pontino, la messa a punto di tipologie di case replicabili costruite con elementi seriali – e si impegnava alla ricerca di nuovi modi di abitare. In merito a quest'ultimo punto, va sottolineato che la riflessione sulla casa dell'uomo rimane il filo di Arianna che fra schermaglie e sofismi si dipana fra gli anni Trenta e Cinquanta traghettando la mediterraneità dalle multiformi aggettivazioni dell'anteguerra verso la connotazione neorealista che essa assume nell'immediato post-resistenza. La casa, prima e dopo la Seconda guerra mondiale, è il campo di sperimentazione più vivace di un progetto culturale verso l'architettura moderna e verso le originali espressioni dello “spirito nuovo” grazie all'azione culturale delle Triennali,⁸⁹ delle riviste e delle pubblicazioni specialistiche.⁹⁰

Nel 1933 si colloca l'acme «di quel dibattito sull'abitazione moderna che sarà (espresso stavolta non in disegni ma in vere case che tutti possan vedere e misurare) l'anno venturo, nel parco di Milano, la “Mostra dell'abitazione moderna” alla Triennale, ove appunto gli architetti più rappresentativi della giovane e nuova



L. Figini, G. Pollini, Villa studio per un artista, 1933, veduta del cortile con solarium e piscina (da P. Portoghesi, R. Scarano, a cura di, *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 52).

architettura diranno nelle loro costruzioni come essi vogliono “modellare” nello spazio della casa la vita dell’Italiano d’oggi». ⁹¹ In questo grande laboratorio che è stata la V Triennale (la prima milanese) non solo la tipologia della casa popolare e della casa “per tutti” costituiva un tema di esercizio, di studio e confronto delle coeve ricerche di grande impegno sociale condotte soprattutto nella Germania socialdemocratica, ⁹² ma anche la casa rurale moderna, la casa per vacanze, la residenza borghese, la casa tecnologica ⁹³ rimanevano occasione di approfondimento delle esperienze d’oltralpe e mostravano lo sforzo degli architetti italiani di trovare un compromesso fra il Razionalismo e la tradizione architettonica nazionale. In alcuni degli esempi realizzati si riconoscono le molteplici forme in cui si inverte la “mediterraneità”: dall’elaborazione dei regionalismi e del patrimonio autoctono (la Casa sul Golfo del gruppo Canino, Ceas, Chiaromonte, Sanarica, pensata per le coste dell’Italia Meridionale, la Casa appenninica di Bega, Legnani e Ramponi immaginata per il clima e la conformazione orografica dell’appennino emiliano) alla riproposizione degli spazi della *domus* (la Casa ad atrio di Piccinato, esempio di architettura coloniale che coniuga allo spirito latino echi provenienti dalla tradizione costruttiva locale) fino alla Villa-studio per un artista di Figini e Pollini dove il «ritmo è determinato dai numeri», cioè dall’impiego delle proporzioni auree, e gli spazi, ancora una volta, dalle suggestioni della casa latina.

Anche negli studi di carattere funzionalista sulle cellule abitative si riversava la coscienza della responsabilità dell’architetto verso l’integrità psicofisica dell’uomo. Questi aspetti sono accoratamente propagandati da Ponti, divulgatore di una rinnovata cultura domestica dove la casa, o più precisamente, «la casa all’italiana» si dispone come epicentro dell’universo spirituale dell’uomo, fondamento sociale della famiglia, presupposto per il rinnovamento della civiltà. ⁹⁴ Nell’ambito della V Triennale Ponti ebbe un ruolo determinante sia come membro del Direttorio organizzatore della manifestazione – di cui faceva parte insieme a Carlo Alberto Felice e al pittore Mario Sironi – sia per l’autorevolezza che aveva acquisito come direttore di “Domus” che proprio l’anno prima, nel 1932, si rinnovava assumendo come sottotitolo “L’arte per la casa” rendendo ancora più incisiva l’attività pubblicistica finalizzata alla rifondazione dei sani valori connotativi dell’abitazione. In una lettera a Papini, coordinatore della partecipazione degli architetti calabresi e siciliani alla manifestazione, così Ponti descrive l’obiettivo della Triennale: «Caro Papini, voglio ripeterti qui i nostri concetti riguardanti la mostra dell’abitazione, perché tu li possa chiarire ai tuoi architetti. [...] Queste costruzioni devono essere *anzitutto*, nel loro genere, dei modelli al vero per l’abitazione, e cioè quello che noi architetti moderni proponiamo ai contemporanei. Le costruzioni devono essere, attraverso la loro concezione, un’interpretazione della nostra civiltà espressa essenzialmente dall’architettura e complementariamente dagli arredi. Non devono essere assolutamente edifici rappresentativi sotto forma di una casa; ma *anzitutto e soltanto* una nuovissima casa; la casa che noi architetti italiani moderni proponiamo alle generazioni future; una rappresentazione, in senso morale, della nostra civiltà, della civiltà che noi costruiamo. Per questo, nelle costruzioni devono concorrere, oltre che gli arredi, anche le opere d’arte ed oggetti di tale valore e tenore e misura e proposito, che debbano dare di questa civiltà la più alta testimonianza. Questo deve stare a cuore a tutti quanti si pongono di presentarsi alla mostre

dell'abitazione; essa deve essere un esame della civiltà d'oggi. Noi dobbiamo interpretare, prevenire, precisare, esprimere le esigenze e lo spirito della vita moderna nell'ambiente in cui si svolge. Essa deve essere come un vivente dibattito di noi architetti sul concetto di abitazione moderna, espresso in grandi modelli.⁹⁵

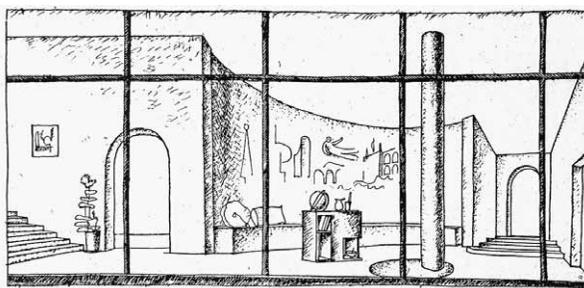
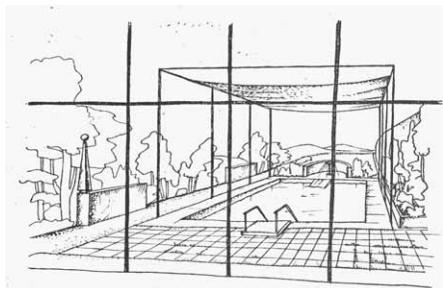
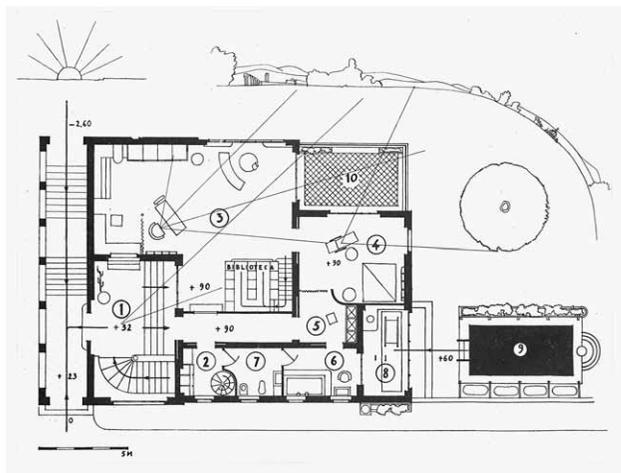
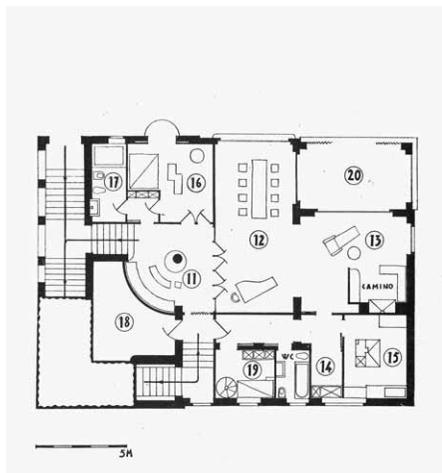
In quest'ottica le architetture minime mediterranee, la *domus*, la casa araba di derivazione romana, apparivano testimonianze esemplari in cui si realizzava «il perfetto *Gemütlich* dell'abitare», dove, cioè, si ritrovavano congiunti quei valori di domesticità e di comodità, il senso di protezione e di accordo armonico con le leggi regolanti il pulsare di ogni forma vitale. Quei valori, cioè, che conferiscono alla casa il privilegio del luogo in cui stare e non da cui evadere.

Connotazioni "mediterranee" di alcune opere fra le due guerre. Casa di campagna per un uomo di studio e Villino a Tivoli

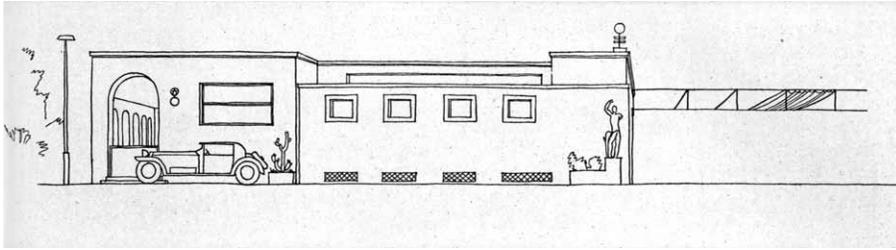
Luigi Moretti partecipa alla riflessione sulle nuove forme dell'abitare rispondendo, insieme a Mario De Renzi, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Mosè Tufaroli Luciano – tutti architetti romani formati o gravitanti intorno alla Scuola Superiore di Architettura –, all'appello lanciato da Gio Ponti che, in qualità di direttore di "Domus" bandiva un concorso sull'abitazione moderna nel 1932, l'anno prima che si inaugurasse la V Triennale milanese. La proposta reca il titolo di «Casa di campagna per un uomo di studio» ed ottiene un giudizio favorevole.⁹⁶ La casa si struttura su due piani e si adagia su di un terreno in dislivello. Lo spazio definito «ingresso» è al piano nobile, quello che accoglie il cuore del sistema: un grande ambiente in cui trova alloggio lo studio con biblioteca su due livelli, e, direttamente collegata, l'alcova dell'uomo colto; in disparte una seconda sequenza di spazi formata dai servizi, dalla «saletta per ginnastica» e dalla piscina panoramica, sistemata su di una terrazza, orientata a sud e protetta da schermi morbidi di tela, come accadeva negli esempi di architettura coloniale. L'uomo di studio ha così a disposizione tutti quei luoghi (Natura compresa) da cui mente, corpo e anima possano trarre beneficio. Il paesaggio interagisce con lo spazio interno: la collocazione delle bucature nella scatola muraria, la disposizione degli arredi, il tracciamento di convisivi, finanche la rappresentazione grafica della pianta, dove elementi emergenti del paesaggio circostante vengono tratteggiati lungo la linea d'orizzonte, a partire dal *sol oriens*, esaltano la stretta relazione, di osmosi visiva, che si vuole stabilire con l'intorno. L'accesso al piano nobile è bilaterale e avviene, sia dalla strada che dal giardino, attraverso un corpo annesso alla casa, un portico alto e voltato a botte che contiene la rampa di collegamento dei piani e che rimane, per entrambi i sensi di percorrenza, un cannocchiale visivo, essendo la paratia esterna perforata da una sequela di archi.

Prendiamo in esame un settore della casa, cioè il sistema che si sviluppa su due livelli, costituito dal portico, stretto e allungato, che contiene la gradinata d'accesso, dall'atrio d'ingresso, dalla rampa che conduce al piano inferiore e dal «bar», un luogo su cui si attestano diversi accessi, fra cui la scalinata che si ricollega al primo elemento. Questo congegno di ingressi, rampe e spazi di sosta, sequenze di passaggi dai quali si colgono inquadrature parziali della composizione della casa e se

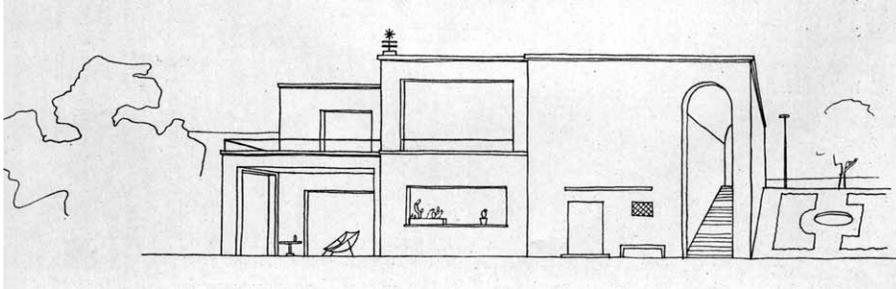
L. Moretti, con M. De Renzi, M. Paniconi, G. Pediconi, M. Tufaroli Luciano, progetto di Casa di campagna per un uomo di studio, 1932: pianta del piano terreno: 11. bar, 12. sala da pranzo, 13. salotto, 14. office, 15. cucina, 16. camera ospiti, 17. bagno ospiti, 18. tinello, 19. stanza di servizio, 20. terrazza coperta; pianta del piano nobile: 1. ingresso, 2. guardaroba, 3. studio, 4. stanza da letto, 5. spogliatoio, 6. bagno, 7. w.c., 8. saletta per la ginnastica, 9. piscina, 10. terrazza; veduta della piscina dall'interno; veduta del «bar» (da "Domus", a. V, luglio 1932, n. 55, pp. 402 e 403).



ne percepisce la profondità, alla luce delle successive opere, può essere considerato un contributo di Moretti al progetto. Il sistema, incardinato su di un percorso circolare ascendente e discendente, ha il suo centro nell'«ingresso» che batte una pausa nell'esplorazione spaziale e si configura come momento di scelta del luogo al quale adire. Da qui si può scendere al piano sottostante dove è sistemata la zona giorno, oppure procedere verso l'interno salendo una breve rampa. Il pilastro quadrangolare leggermente eccentrico a cui il fruitore si trova frontalmente confrontato, si interpone fra due opzioni, cioè fra l'immissione nell'ampio studio e l'introduzione nell'andito che separa l'ala dell'esercizio dell'attività intellettuale dalla sequenza servizi/cura del corpo. Questo meccanismo, fisico e visivo, del doppio accesso ad un duplice percorso, posto come preludio destabilizzante della spazialità interna, è qui impiegato per la prima volta in forma primitiva, ma sarà ripreso nel dopoguerra, nel progetto di Villa per il conte Marcello nel parco dell'Appia (1953), e rielaborato in forma raffinatissima nell'atrio della Saracena. Scendendo al piano sottostante per raggiungere la zona giorno ci si ritrova in una sorta di slargo denominato «bar», un filtro intermedio fra gli spazi più privati e quelli più esterni: di fronte, l'appartamento dell'ospite, una specie di *dépendance* a sé stante; a sinistra ancora una rampa e un arco oltre il quale si ritrova la gradinata principale. Il modo di disegnare la «veduta del bar», scegliendo un punto di



L. Moretti, con M. De Renzi, M. Paniconi, G. Pediconi, M. Tufaroli Luciano, progetto di Casa di campagna per un uomo di studio, 1932: prospetto verso la strada; prospetto verso il giardino (da "Domus", a. V, luglio 1932, n. 55, p. 401).



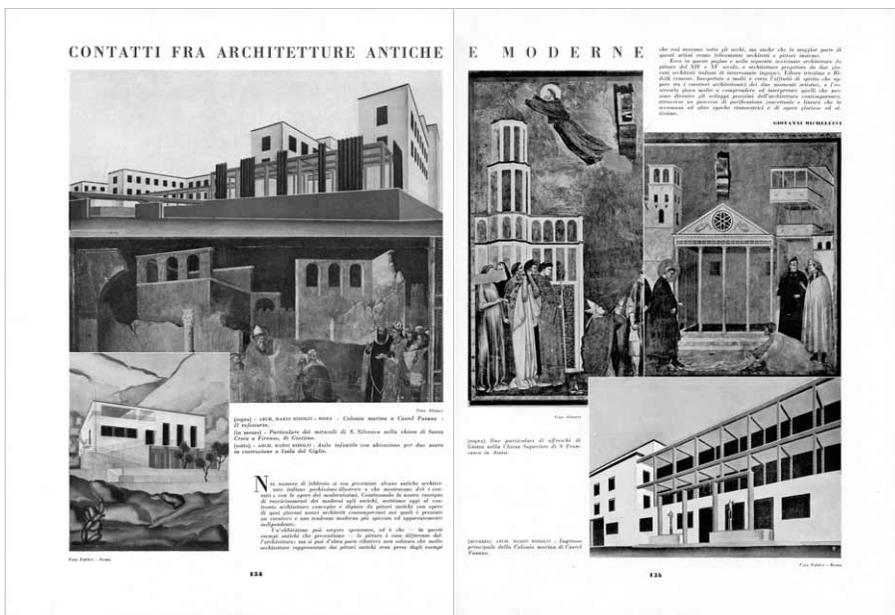
vista interno alla sala da pranzo e utilizzando come cornice del quadro proprio la vetrata a tutt'altezza di quest'ultima, esalta il carattere di "esternità", di transito e di snodo verso molteplici luoghi e, al contempo, ne conferma l'appartenenza al sistema degli accessi. Allo stesso modo il titolo «veduta della piscina dall'interno», conferito alla prospettiva verso la vasca natatoria esterna, ritratta anch'essa attraverso l'infisso vetrato quadripartito della «saletta per la ginnastica», fornisce un'ulteriore prova a sostegno della posizione disgiunta del «bar» dal complesso della casa. Cosa di più simile ad un budello gradonato di una Kasba, al «dedalo di vicoli tortuosi» della Catania di Vitaliano Brancati, ad una scalinata di Amalfi che fra strette rampe e modesti slarghi conduce alle case degli uomini? Questo sistema, nella sua interezza, riproduce, a scala ridotta, una *tranche* di nucleo storico che si inerpica lungo un'altura. I singoli elementi trasmettono altre suggestioni: l'ingresso e il «bar» svolgono le funzioni di smistamento dell'antico *atrium*; alcuni accessi che vi prospettano, come i bei portali delle case pompeiane, rimangono essenziali porte ad arco, talvolta collocate su gradini per esaltare la sacralità dell'interno, sottolineare il mutamento di qualità dello spazio, citare gli ingressi rialzati tipici dei nuclei storici costieri. Il corpo porticato annesso che contiene la rampa funziona anche come grande camera d'aria che isola l'edificio a nord, in ottemperanza al principio di economia che regola le costruzioni minime, secondo cui ogni componente assolve a più funzioni. All'esterno, l'impressione mediterranea (e la riduzione razionalista) emerge dalla semplificazione dei volumi, coronati solo da una sottile cimasa, bucati da aperture prive di cornici e modanature, scavati per ricavare, mediante un processo di sottrazione di materia (e non di addizione mediante, ad esempio, l'inserimento di corpi in aggetto, qui assenti), gli spazi esterni. Fra questi, una piscina che prolunga verso sud la «saletta per la ginnastica» con la quale instaura un rapporto privilegiato accentuandone così il carattere di luogo

deputato non allo svago ma all'esercizio del corpo. Lo specchio d'acqua è contornato da una struttura esilissima che porta stoffe morbidamente tese, una citazione dei *velarii* che riparavano dal sole e dalla pioggia teatri e anfiteatri romani, poi trapassati come schermi protettivi mobili nelle architetture di matrice mediterranea, e come oggetti effimeri nelle tempere dei giovani architetti romani in cui, agli albori degli anni Trenta, riproducevano la stessa fissità dell'essere e immobilità del tempo che promanava dalle tele dei «Primitivi», alla ricerca di fonti e modelli d'antico e nazionale lignaggio ai valori del razionalismo di cui si intendeva negare la matrice primigenia europea. Un'operazione culturale che Michelucci efficacemente compendia su "Domus" mettendo a confronto «architetture concepite e dipinte da pittori antichi con opere di quei giovani nostri architetti contemporanei nei quali è presente un carattere e una tendenza moderna più spiccata ed apparentemente indipendente».⁹⁷

Le poche rappresentazioni a tempera della sistemazione del litorale di Castelfusano eseguite intorno al 1932, testimoniano la facoltà di astrazione di Moretti mentre costruisce scorci di architetture figurate, pregne di remota serenità virgiliana, dove paiono imperare la spiritualità dell'atto creativo e una sorta di metafisica atarassica che annulla il gesto dell'autore e quell'«ostile peso della materia», in seguito enfaticamente messo in scena. Ma in questo esempio di residenza rurale, forse progettata per un luogo prossimo all'area di Castelfusano dove Moretti ne studiava con Eugenio Montuori la sistemazione, l'aspetto materico prevale sulla levità iconografica delle casette prossime al mare.⁹⁸ La muratura portante rimane il sistema costruttivo prescelto: si distende lungo il perimetro preservando il carattere protettivo dell'abitazione, si riduce a tranci all'interno dove è stimato prioritario conservare fluidità spaziale e interazione visiva fra gli ambienti. La casa si difende dalla

97

G. Michelucci, accostamenti fra architetture antiche e moderne (da "Domus", a. V, marzo 1932, n. 51, pp. 134-135).



strada su cui si attestano gli ambienti di servizio del piano nobile e i collegamenti verticali, le aperture più generose sono rivolte verso il giardino interno. Dello stesso anno è lo studio di un Villino di campagna «per soggiorno estivo e riposo domenicale di un giovane professionista e di sua moglie»⁹⁹ che sempre nel 1932 Moretti progettava presso Tivoli, nel territorio dove l'imperatore Adriano scelse di collocare la sua sontuosa ed estesa villa per gli *otii*. Nel 1933 il Villino è presentato alla Triennale nella Galleria dell'Italia allestita alla “Mostra internazionale di architettura”.¹⁰⁰ Il paesaggio entra in modo determinante nella definizione della forma insieme alla volontà di rendere monumentale la residenza immettendo «un concetto della dimora di nobile e latino senso»¹⁰¹ Il Villino è adagiato su una piastra modellata a mò di gradinata lungo uno dei quattro spigoli, ed è costituito da due volumi ammassati di differente altezza uno dei quali, il corpo scala, denuncia chiaramente la funzione di collegamento dei piani fino al terrazzo che si estende parzialmente sulla copertura del volume più basso. Come nel precedente esercizio, l'«ingresso padronale» – dove si è immessi dopo avere superato un arco spoglio, semplicemente ritagliato, privo di infisso – è già il luogo della percezione visiva della sequenza degli ambienti sistemati al piano terreno e si configura alla stregua di un'anticamera-filtro rispetto all'intimità della casa, ma da cui si colgono «visuali di bellezza [...] a breve e lungo spazio»¹⁰² ortogonali all'incedere del fruitore: a sinistra un taglio praticato nella muratura inquadra il paesaggio che si snoda a nord-ovest, a destra mediante una parete vetrata si percepisce l'*enfilade* dei luoghi della casa che si dispongono lungo l'asse soggiorno-portico-cortile che si prolunga verso la piccola corte posta nell'angolo meridionale. La stessa condizione si



L. Moretti, con
M. Paniconi, G.
Pediconi, M. Tufaroli
Luciano, I. Zanda,
Casa di campagna
per un uomo di studio,
1933,
prospettiva dello studio
con il bozzetto della
composizione murale
di Alberto Ziveri
(AMMRo).

L. Moretti, con M. Paniconi, G. Pediconi, M. Tufaroli Luciano, I. Zanda,

Casa di campagna per un uomo di studio, 1933, pianta:

1. ingresso, 2. ingresso di servizio, 3. atrio, 4. studio, 5. biblioteca, 6. camera da letto, 7. spogliatoio, 8. bagno, 9. sala da pranzo, 10. office, 11. cucina, 12. bagno di servizio, 13. camera di servizio, 14. specchio d'acqua, 15. soletta di copertura del patio, 16. belvedere (da "Domus", a. VI, ottobre 1933, n. 70, p. 37);

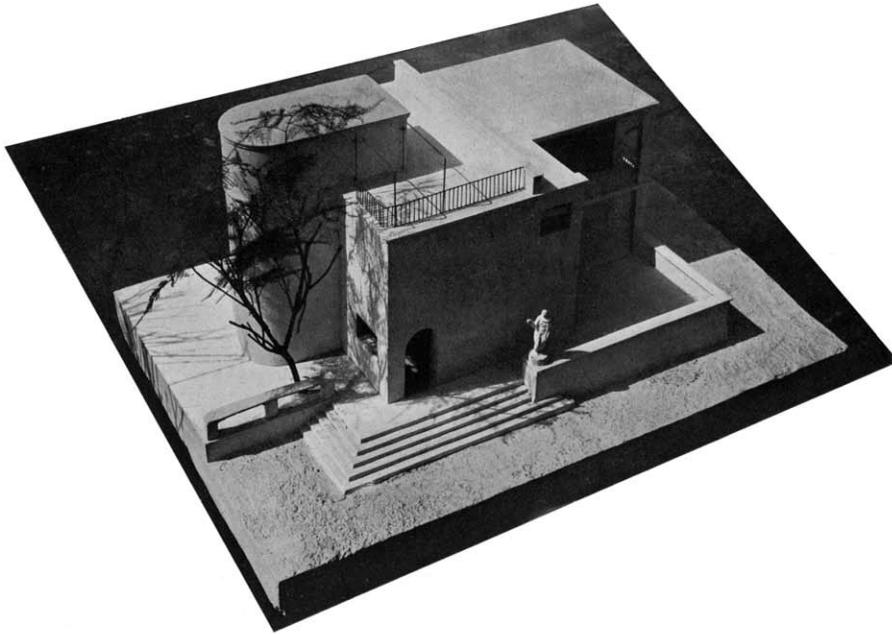
veduta del patio con belvedere (da L. Finelli, F. Foà Di Castro, a cura di, *Giulio Pediconi. Un testimone imparziale*, Kappa, Roma 2001, p. 29);

veduta del patio con lo specchio d'acqua (da "Il popolo d'Italia", a. XI, agosto 1933, numero speciale, p. 147);

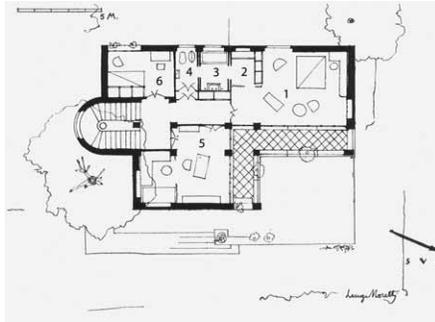
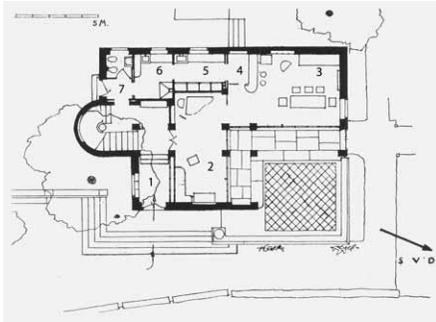
veduta dell'ingresso (da "Domus", a. VI, ottobre 1933, n. 70, p. 39).



ripete nel vestibolo cui si arriva superati tre gradini che segnano l'accesso alla dimora. L'espansione dello spazio è ancora una volta bilaterale e ortogonale all'incedere: ci si trova, infatti, su di un percorso che si espande, attraverso il portico, oltre le sequenze spaziali della zona giorno, e che ascende, mediante la scala che si innesta sulla sinistra, verso i piani superiori. Il corpo scala, inoltre, rivela un'identità volumetrica di elemento giustapposto e indipendente che diventerà una formula permanente nei progetti successivi del dopoguerra, arrivando ad assumere, nella Casa Belardelli e Minelli a Torvajonica (1953-1954), una figuratività scultorea fortemente connotativa dell'immagine del prospetto a cui si appone, declinata variamente nella facciata verso strada della Saracena, nella torre scalare della Casa del Ninfeo (1965), in quella della Moresca (1967-1981) che arriva a comprendere anche l'ingresso e, infine, nella scalinata esterna anteposta alla Villa Samaritani (1970-1973).



Progetto di Villino a Tivoli, 1932: modello; pianta del pianterreno: 1. ingresso padronale, 2. sequenza soggiorno, riposo, musica, 3. pranzo, 4. bar, 5. dispensa, 6. cucina, 7. ingresso di servizio; pianta del primo piano: 1. camera da letto, 2. spogliatoio, 3. bagno, 4. w.c., 5. studio, 6. camera ospiti (da "Domus", a. V, ottobre 1932, n. 58, pp. 582 e 585).



La dimora si relaziona all'esterno attraverso un ventaglio di rapporti e la varietà di dimensione e di posizione delle aperture ne sono testimonianza. L'unica finestra che connota il prospetto sudorientale, prevista nel pranzo, svolge funzione di proscenio: ha una forma rettangolare piuttosto allungata ed è sistemata in basso, affinché ci si possa accomodare nel vano e stare alla finestra, condizione tipica delle architetture vernacolari di alcune regioni del sud; il sistema portico-loggiato, che pure riprende un motivo agricolo caratteristico delle costruzioni rurali centro meridionali, è un filtro apposto alle grandi vetrate mediante le quali la casa si affaccia cautamente verso la solatia campagna di Tivoli, e lo sguardo si dispiega verso il paesaggio attraverso la cornice dell'infisso e poi quella del telaio che regge il portico, condizione, quest'ultima che accentua la sensazione dello "stare dentro" mentre ci si rivolge al mondo esterno. Questo corpo aggiunto ai due lati della casa serve poi a incanalare lo sguardo fra sud-ovest e sud-est, prolungando l'asse direzionale

introdotto dalla scala, a definire la porzione di paesaggio che può entrare a fare parte del Villino escludendo interferenze sgradevoli. La vista del camposanto, situato dal lato della gradinata come Ponti riporta, è invece oscurata lasciando avanzare il muro fino a chiudere il porticato a sud-ovest: al piano superiore un taglio praticato in alto, che fa da contrappunto all'ingresso ad arco, rimane un varco da cui guardare lontano, verso un intorno selezionato. Il dispositivo volumetrico del portico-loggiato funziona anche come citazione di un frammento di un ideale peristilio che perimetra parzialmente il cortile.

Questo modo di concertare le visuali – che, in base alla lunghezza di campo, saranno poi declinate in corte, a media e a lunga distanza¹⁰³ – e predisporre contestualmente per ciascuna di esse una tipologia di inquadratura – fino ad arrivare a modelli sofisticati di finestre dotate di filtri di verde, schermi mobili orientabili, vele apposte, come nella Saracena – sono atti “mediterranei” che nascono nel solco della riflessione sul significato della casa e sul suo rapporto con la Natura e il mondo esterno, temi ampiamente sviluppati nei progetti di abitazione a venire. In uno schizzo antecedente alla soluzione proposta su “Domus”, lungo il portico-loggiato si dispiegano delle tende come modulatori di luce e di vedute, che si replicano anche nella terrazza superiore a voler formare una camera esterna riparabile mediante paratie verticali mobili. L'allestimento di spazi all'aperto a diversi gradi di parentela con l'interno e differenti connotazioni funzionali è certo un tema mediterraneo. Qui se ne contano quattro: il cortile, il portico con loggia superiore, la passeggiata intorno al Villino e la terrazza-solarium, sistemata su una parte dell'ultimo «muro orizzontale», come accadeva già nelle case di Ostia antica¹⁰⁴ e che

101

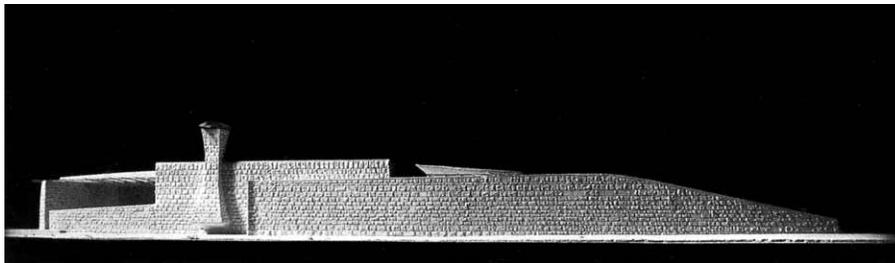
Progetto di Villino a Tivoli, 1932, veduta del prospetto sud ovest con il sistema portico-loggiato (da “Domus”, a. V, ottobre 1932, n. 58, p. 583).



Moretti allestisce in diverse dimore (la Casa del Ninfeo, la Saracena, la Moresca, ad esempio) come luogo da cui rimirare un più vasto orizzonte.

L'impiego di pilastri come elementi strutturali solo parzialmente esibiti induce a pensare all'adozione di un sistema misto in cui la muratura continua persiste a tratti. I pilastri, infatti, scandiscono il ritmo verticale del portico, consentono l'interazione visiva e fisica degli spazi di cui si compone la zona giorno – cioè l'insieme soggiorno-riposo-musica/bar/pranzo – segnano un attraversamento trasversale della casa; ma lungo il perimetro esterno, dove si intende conferire alla dimora un aspetto massivo, la «tettonica del telaio» cede il passo alla «tettonica muraria»:¹⁰⁵ spessi muri, poco bucati e privi di tracce di decorazioni apposte, si snodano tutt'intorno, riparano dal rumore della strada provinciale, contribuiscono a restituire un'immagine di nudo scigno. Sembrano sussurrare le parole di Le Corbusier: «Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i suoi muri; ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa se sta tra muri che la riflettono [...]». La luce distende la sua *impressione* al di fuori attraverso i cilindri (non mi piace dire colonne, è una parola rovinata), i peristili o i pilastri. Il suolo si distende ovunque può, uniforme, uguale. A volte per raggiungere una sensazione, il suolo si alza di un gradino. Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce, e i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale».¹⁰⁶

Alla V Triennale del 1933, nella sezione riservata alla “Mostra dell’Abitazione”, Moretti porta come risultato delle sue riflessioni un secondo esempio di Casa di campagna per un uomo di studio; nel gruppo rimangono Paniconi, Pediconi e Tufaroli Luciano che aveva già acquisito esperienza di collaborazione con l'ingegner Zanda, il sostituto di De Renzi.¹⁰⁷ La casa risulta ridimensionata, limitata ad un solo piano, e contiene notevoli differenze rispetto al progetto elaborato l'anno precedente. Qui la sequenza veramente connotativa e dotata di una consistente marca semantica in senso mediterraneo è l'insieme «ingresso»/«atrio»/«patio» cui si aggiungono alle estremità, come timide espansioni dell'involucro della casa, un settore circolare pergolato che precede l'ingresso e un belvedere semicircolare che prolunga il patio nella Natura. Gli spazi di cui si compone, sistemati in sequenza serrata e connotati da un differente grado di “internità” ed “esternità” in quanto appartenenti, al contempo, alla casa e all'intorno, formano una sorta di *rue intérieure* che perfora in senso trasversale l'organismo, ripristina una continuità visiva fra gli esterni al di là di essa, tenta una ricucitura fra le due ali della casa che appaiono indipendenti. Funzioni e denominazioni degli ambienti derivano direttamente dalla *domus*: l'«atrio» è congegnato come uno spazio di smistamento, dal

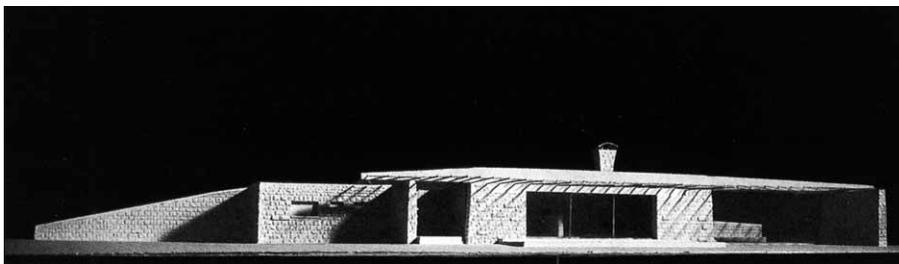


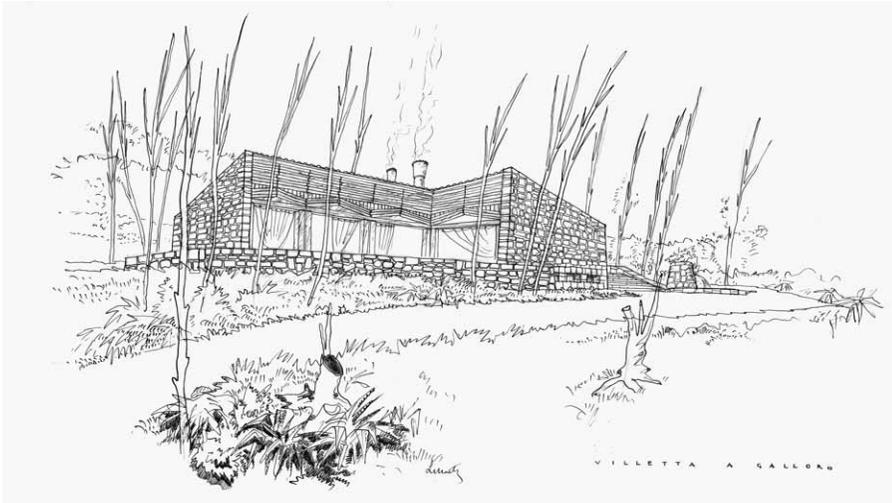
Casa per caccia e pesca, Brioni, 1939-1943, veduta del modello dal lato della strada (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

quale prendono adito tutti gli altri (il gruppo servizi-cucina, la sala da pranzo, il sistema biblioteca-studio, gli ambienti privati dell'uomo colto); il «patio» si frapone come un filtro rispetto all'esterno, è un cortile corredato da brani di copertura eterogenea che lo tripartiscono: una maglia ortogonale di travetti di cemento armato che prefigura un pergolato si salda ad una soletta piena che ripiega lungo il setto verticale di sostegno; entrambe definiscono un vuoto rettangolare scoperto sotto il quale è sistemato uno specchio d'acqua come citazione dell'*impluvium* della casa romana. I tre tipi di copertura – pergola, soletta e potremmo dire cielo – definiscono tre luoghi differenti dotati ciascuno di una propria qualità luministica: una sorta di viridario orizzontale, un punto «bar» protetto e un impluvio scoperto. Su ciascuno di essi si stendono complessi effetti chiaroscurali derivanti dall'ampiezza e dal grado di opacità dei fori del vaglio attraverso cui discende la luce; sulla facciata esterna della biblioteca e dello studio si disegnano i riflessi dell'acqua illuminata dal sole che determinano raffinati fenomeni di interferenza durante lo scorrere del giorno e quando annotta e la luce lunare ricomincia ad effondersi. Il muro, portante e difensivo (in senso fisico e simbolico) assume, in questa seconda versione, la veste di elemento continuo: si snoda lungo il perimetro, ripiega all'interno, avvolge le camere. Nella «figura» del muro si verifica la coincidenza di struttura, funzione (materiale e simbolica) e forma della continuità del volume stereometrico che, seppure interrotta in corrispondenza dello specchio d'acqua, viene reintegrata mediante una leggera cortina di stoffa.

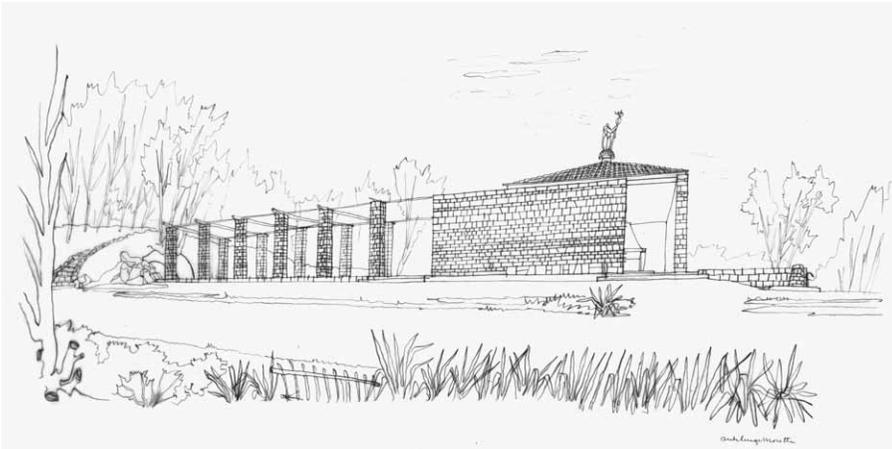
Ma qui, il dato veramente interessante è la conformazione dell'atrio che, come lo spazio dell'«ingresso» della prima versione del 1932, presenta frontalmente due direzioni possibili, verso la sala da pranzo e verso l'esterno, spartite dalla testata di un muro perimetrale il cui ruolo di discriminare è astutamente anticipato (e asserito) dalla statua antropomorfa in legno su base cilindrica di Pericle Fazzini, un'evoluzione della spoglia colonna che si ergeva eccentrica nell'ambiente del bar del primo esercizio. Dunque, all'orientamento mono-assiale del percorso esplorativo che attraversa la *domus* dalla *ianua* al peristilio (e oltre, nelle dimore più fastose, verso giardini e frutteti), qui si sostituisce una biforcazione accompagnata da uno scartamento laterale dell'incedere, verso destra o sinistra, che l'«ostacolo» fisico della scultura esalta e la sua rotondità fluidifica. Si è molto sottolineato il concorso delle arti nella realizzazione di questi moderni esperimenti nel parco della Triennale, evidente anche nella piccola abitazione rurale dove i cinque progettisti si sono avvalsi della collaborazione del pittore Alberto Ziveri, uno degli illustratori della rivista «Quadrante», per le composizioni pittoriche murali dello studio e dell'esterno, e

Casa per caccia
e pesca,
Brioni, 1939-1943,
veduta del modello
dal mare
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

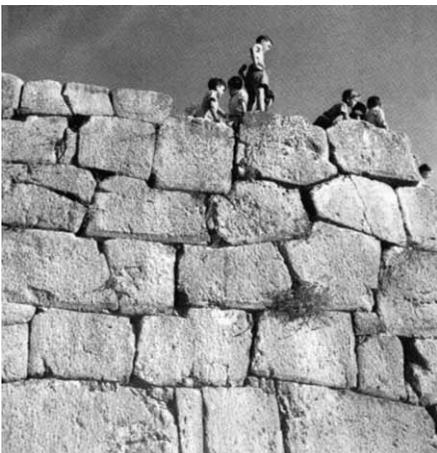




Progetto di una Villetta a Galloro, Ariccia (Roma), 1938, prospettiva del fronte verso strada (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Taverna di Montecucco, Ariccia (Roma), 1942, prospettiva del fronte principale (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Mura romane a Cori (da C. De Seta, a cura di, Giuseppe Pagano fotografo, Electa, Milano 1979, p. 26).

Arconi di tufo di una masseria nella campagna tarantina (da G. Pagano, G. Danieli, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936, p. 37).

dell'apporto di alcune opere su tela di Angelo Canevari, di Mario Mafai e di Francesco Di Cocco all'arredamento degli interni.¹⁰⁸ Ma a differenza di queste ultime, la scultura di Fazzini rimane presa nel congegno architettonico dell'atrio e ne diventa parte inscindibile, come una sorta di simulacro del destinatario/proprietario di quegli spazi a cui ci si trova di fronte appena entrati, come primo traguardo visivo intorno a cui l'occhio, e il corpo, ruotano per poter procedere oltre. Non un oggetto solo da contemplare nella sala "museale" dell'atrio, dunque, ma un perno fondamentale nella composizione spaziale dell'opera d'architettura. È lungo questi anni e in tale temperie che si consolida l'interesse di Moretti per le arti, il cui contributo diventerà imprescindibile nel processo di progettazione dal dopoguerra in poi, quando cadrà la buona ventura dell'incontro con gli artisti informali di cui condividerà le metodologie compositive.

Nella seconda versione della casa, dunque, l'adozione dell'impianto della *domus* come modello da manipolare e restituire in forma elaborata è all'origine della logica di composizione dell'organismo casa, soprattutto della struttura del percorso principale. Questo evidente omaggio alla casa romana cade nell'anno della nomina di direttore dell'Ufficio Tecnico dell'ONB per volere di Renato Ricci, e del conferimento di importanti incarichi di progettazione per l'Ente: nel 1933 prende avvio l'iter progettuale dell'Accademia della Scherma, che nasce come Casa Balilla sperimentale (1933-1936), della Casa Balilla a Piacenza (1933-1934) e di quella a Trastevere (1933-1937). Moretti dunque si trova coinvolto nella definizione del nuovo stile dell'architettura fascista e di nuove tipologie di edifici pubblici rappresentativi privi di antecedenti: per coloro che si impegnavano a costruire la nuova Roma, la fonte di ispirazione non poteva che essere il classicismo della Roma imperiale declinato anche sui toni minori della casa dell'uomo.

Casa per caccia e pesca a Brioni

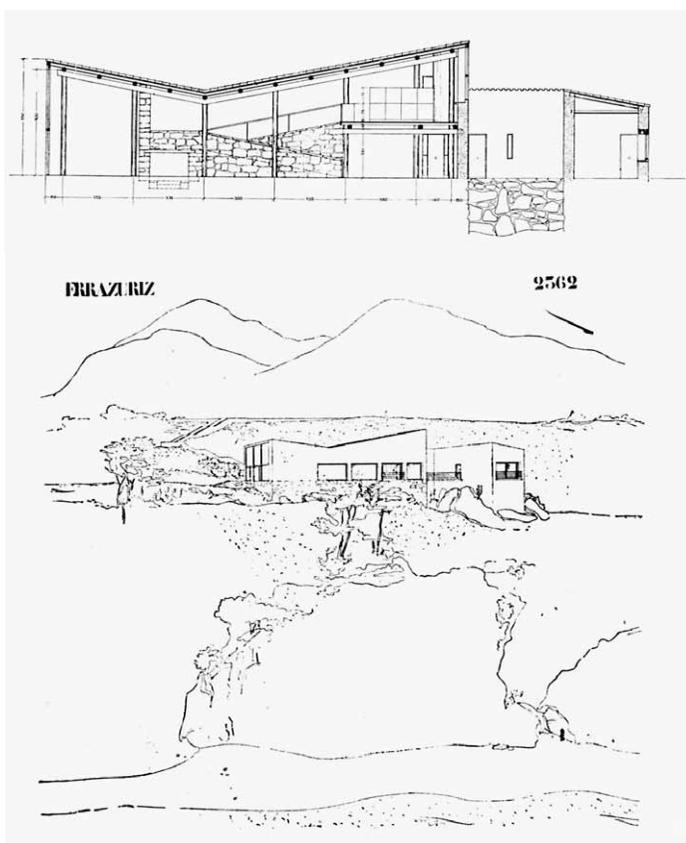
Non sappiamo se Moretti abbia visitato il luogo dove sarebbe sorta la casa o, se come Libera,¹⁰⁹ abbia dovuto accontentarsi delle carte topografiche e delle descrizioni del suo committente. Sta di fatto che di questo progetto – a differenza delle precedenti opere analizzate – possiamo seguire una breve evoluzione nel passaggio da una prima versione a quella rappresentata dal modello che assumiamo come finale, considerando l'accuratezza della fattura e le belle foto che Vasari aveva eseguito su richiesta del progettista. Il suo committente, Ettore Muti, abitava a Roma nella Porta San Sebastiano della quale Moretti, nel 1940, aveva curato l'arredamento riproducendo – ironico e beffardo – scene maestose, rigide nella loro secolare romanità, come si conviene alla categoria degli spavaldi e intrepidi «superuomini» che amavano travestirsi da consoli dell'Impero. Secondo alcune fonti Moretti, sempre nel 1940, avrebbe condiviso col suo temporaneo «faraone» un viaggio aereo nei cieli di Rodi, forse in cerca di suggestioni mediterranee per la nuova dimora.¹¹⁰ Ma mentre si attendeva alla costruzione della piccola Casa di Brioni secondo il progetto che l'architetto aveva messo a punto in meno di un anno¹¹¹ (dall'autunno del 1942 alla primavera dell'anno seguente), nell'agosto 1943 Muti veniva ferito mortalmente da colpi di moschetto nella pineta di Fregene, non lontano dalla sua villetta al mare. Della Casa di Brioni rimangono le immagini del modello e del cantiere dalle quali promana – come dalla spessa cortina di laterizio

delle mura aureliane, custodi del *buen retiro* del “prode” abitante – la possanza dell’involucro murario costruito in pietra locale a faccia vista. Quest’ultimo, il muro cioè, rimane il segno forte, invariante e permanente in tutte le versioni di progetto. Nelle precedenti opere la cortina perimetrale, sebbene spessa, portante e carica di quei significati simbolici di cui abbiamo riferito, si presentava sempre nascosta sotto la coltre di intonaco. È solo al 1937, cioè all’indomani della sortita del testo di Paganò e Daniel, che risale il primo esempio di involucro murario materico nudo, quello che avvolge la Villetta a Galloro presso Ariccia nella campagna romana. L’esperimento si ripete proprio nel 1942 nel progetto per la Taverna di Montecuculo, ancora ad Ariccia, dove il muro di pietra si sviluppa impenetrabile, omogeneo e ininterrotto fino alla copertura rispetto alla quale slitta, come un grande schermo mobile, per lasciare libero l’accesso a tutt’altezza. La trama dei ricorsi minerali è poi replicata nella teoria dei pilastri del pergolato, una sorta di muro ritagliato ridotto ai minimi appoggi. Cosa ha funzionato da intertesto nella determinazione della coincidenza fra l’immagine del muro e la sua struttura tettonica? Si potrebbe ipotizzare che abbiano influito le preesistenze nei luoghi di intervento, dalle architetture rurali – che dopo la Triennale del 1936 acquisivano valore esemplare – e dalle quali, come vedremo, Moretti impara la lezione dell’«onestà costruttiva», alle rovine di Roma antica, spogliate dal tempo degli effimeri rivestimenti. «Gli italiani hanno ritrovato il senso del muro»: ¹¹² questo l’efficace commento della stampa estera alla VI Triennale, della quale fu emblema il Salone della Vittoria di Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Lucio Fontana dove un muro – discontinuo affinché se ne potesse leggere lo spessore, oltre che per ricordare «il principio antico del colonnato» ¹¹³ – contornava l’invaso dedicato alla statua della Vittoria di Fontana. Senza dubbio questo progetto marca la genesi della riflessione intorno al rapporto struttura-rappresentazione, uno dei temi indagati da Moretti negli anni Cinquanta sotto forma di dimostrazione logica della seguente tesi: «Penso che oggi e nell’immediato futuro non sia possibile un’architettura se non nella direzione struttura→forma. Cioè, con dizione non esatta, ma forse efficace, nella *struttura come forma*». ¹¹⁴ Che egli rifletta sull’urgenza di ritornare ad erigere muri, cioè paratie che abbiano materia e peso, è confermato dall’unico saggio scritto nell’anteguerra, pubblicato proprio nel 1937, che reca il titolo di *Giotto architetto*. Le architetture dipinte da Giotto, dove «la materia non è che una striscia di grigio o di ocra», che seguono le «pure leggi grafiche, [...] fuori quindi dai vincoli della materia [...] fuori del peso e della fatica e pena del murare» sono riproposte nelle elaborazioni contemporanee: «Nei moderni è comune questo errore, anzi caratteristico. Case innalzate come se si avessero intonaci diamantiferi e cristalli d’acciaio, come se il cielo fosse in eterna frescura e mai in pioggia e tempesta e il sole senza raggi oltre misura affocanti». Ma l’incompiuto campanile che Giotto progetta da architetto constava di «quattro sole pareti [...] e per non più di una diecina di metri di altezza. Ma solidissime mura, murate e non dipinte». ¹¹⁵ Nella ricerca di una nuova espressività del muro, che si traduce nell’adozione e conseguente messa in scena della tecnica costruttiva tradizionale, Moretti non è solo: anzi, siamo di fronte ad un’interessante declinazione dell’intertestualità, quella che consiste nell’adozione di un linguaggio comune, nello stesso momento storico, da parte di architetti che non condividono la militanza sotto il medesimo vessillo e che si lascia-

P. Lingeri, Case per artisti, Isola Comacina (Como), 1933 e 1937-1940, studi della soluzione tipo C (da C. Baglione, E. Susani, a cura di, *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano 2004, p. 205).

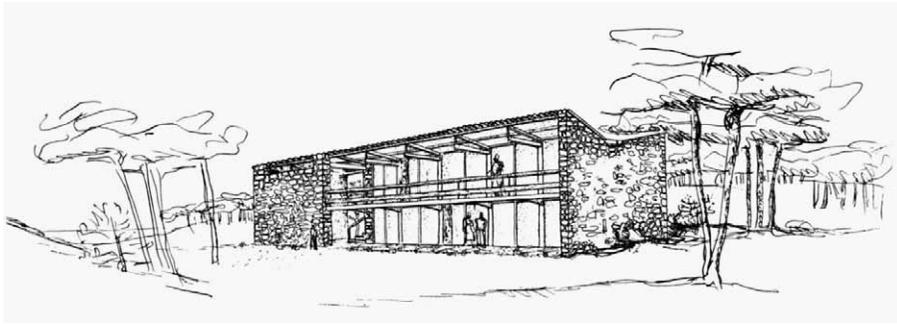


Le Corbusier, Villa Errazuriz, Cile, 1930, sezione longitudinale e prospettiva della casa (da Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre complète 1929-1934*, W. Boesiger, Zürich 1934, pp. 48 e 52).





Le Corbusier, Villa de Mandrot, le Pradet, 1929-1932, veduta del prospetto sud (da B. Reichlin, S. Pagnamenta, a cura di, *Le Corbusier. La ricerca paziente*, Città di Lugano e FAS Gruppo Ticino, Lugano 1980, p. 90).



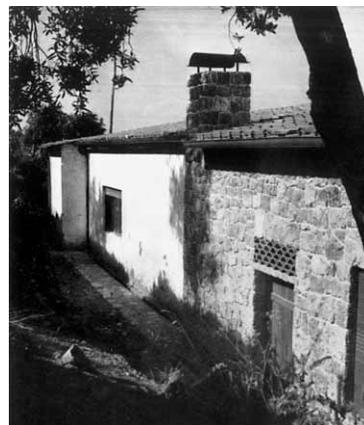
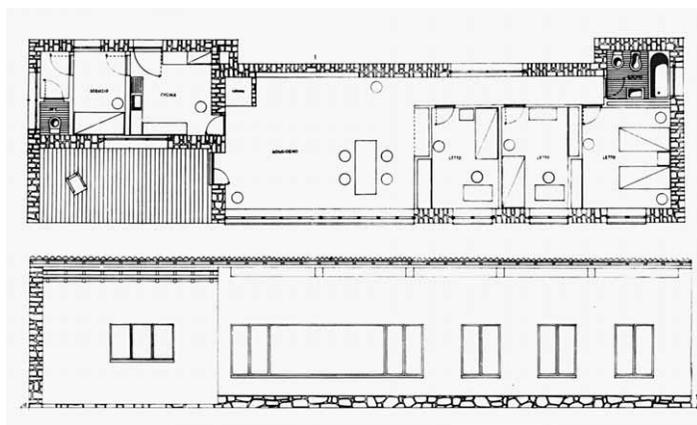
Le Corbusier, Villa aux Mathes, 1935, prospettiva del fronte principale (da Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre complète 1934-1938*, M. Bill, Zürich 1938, p. 135).

no alle spalle esperienze affatto differenti. Le Case per artisti all'Isola Comacina, realizzate da Lingeri – architetto comasco consacrato nella storiografia del Razionalismo italiano dall'edificio dell'AMILA di Bolvedro (1927-1931) – rappresentano un episodio esemplare. Il progetto è redatto in due tempi. Nel 1933, anno del conseguimento dell'incarico e della V Triennale (cui Lingeri partecipa con la Casa sul lago per artista, anticipando riflessioni su quel tema che già lo stava impegnando)¹¹⁶ l'architetto propone un albergo e un modello di casa replicabile undici volte in cui molte scelte ne confermano l'appartenenza all'area razionalista (l'utilizzo di tetti piani, del cemento armato come materiale strutturale, di facciate lisce, semplicemente intonacate, e ancora la riduzione del prospetto nord della casetta-tipo ad una grande vetrata e l'inserzione di una finestra a nastro nel volume dell'albergo e di pensiline con forti aggetti, ecc.). I successivi studi, collocabili fra il 1937 e il 1939, attestano un inaspettato cambio di registro: le piccole dimore appaiono protette da muri in pietra disposta secondo la tradizione costruttiva locale, dotate di struttura in cemento armato o addirittura in legno come mostra la soluzione «tipo C» dove anche il tetto a falde rovesciate rivela un'assonanza con Casa Errazuriz di Le Corbusier (1930). La necessità di ridurre i costi, insieme all'attenzione all'«ambiente» tradotta nella sorveglianza del cantiere da parte del ministro Bottai,¹¹⁷

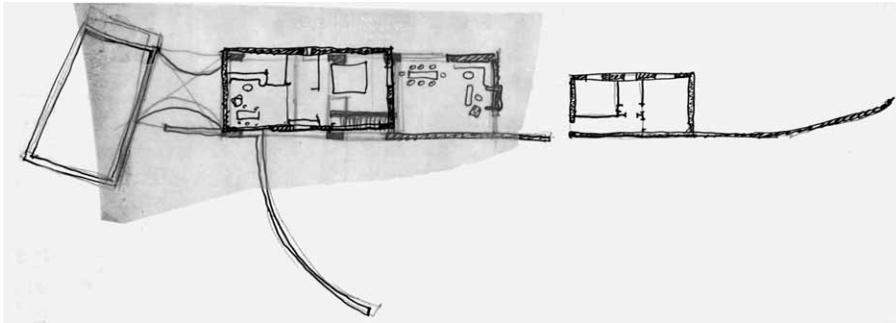
potrebbero aver veicolato la propensione per l'impiego di tecniche e materiali locali. Ma queste esigenze non arrivano a giustificare la persistenza dei setti murari lasciati a vista nei progetti successivi, elaborati in quel breve torno di anni e liberi da condizionamenti economici e suggerimenti della committenza: nel progetto di Villa Valdameri (1938-1940) sulla costa di Portofino, muri in pietra appaiono esibiti nella loro conformazione minerale verso monte e, disposti a coltello, verso il mare; nella Villa Leoni a Ospedaletto di Ossuccio (1938-1944) la muratura in pietra moltrasina recinge tutt'intorno la dimora proteggendola dall'esterno, meno che a sud-est dove questa si apre verso il paesaggio. Oltre agli accadimenti italiani di cui abbiamo riferito, ha funzionato da intertesto l'architettura di Le Corbusier – una fonte per gli architetti razionalisti d'area lombarda – in particolare il rinnovamento delle componenti del linguaggio del maestro svizzero in alcune case di abitazione ospitate in luoghi di particolare valenza paesaggistica:¹¹⁸ la citata Villa Errazuriz (1930) e la Villa de Mandrot (1929-1932) «intercalate fra il candido prisma su pilotis della Villa Savoye, le superfici metalliche e specchianti degli interni del Salon d'Automne 1929, la sofisticata tecnologia dell'attico Beistegui, ecc., [...] formano un singolare contrasto nel secondo volume dell'*Opera Completa*. Entrambe le case sono adagate al suolo, i materiali sono rustici, le tecniche costruttive secolari [...]»¹¹⁹ e, ancora, la successiva Villa aux Mathes (1935) pubblicata nell'*Œuvre complète* del 1939 che sembra partecipare a un nuovo repertorio iconografico di riferimento. Alle opere si aggiungano le riflessioni teoriche, in particolare l'articolo encomiastico¹²⁰ che Le Corbusier redige su una villa costruita «sopra uno spalto di roccia, a picco, 150 metri sul mare di Capri» dall'ingegner Vismara, appartenente alla schiera dei tecnici dell'isola, «eterni muratori locali che alzano le volte su quattro muri massicci costruiti con le pietre tagliate nella roccia». In un quadro di siffatta bellezza naturale di cui partecipa, la casa evoca a Le Corbusier «una specie di passione che ha lottato con la roccia per aderirvi» raccontata con l'ausilio di espressioni di matrice organica – «emanazione della roccia», «fenomeno vegetale, quasi un lichene architettonico», «fioritura architettonica germinata sul fianco dell'isola», ecc. – ed è testimonianza di come sia ammissibile, in luogo dell'indifferenza dell'artificio verso la Natura (che i pilotis assicuravano), un rapporto di deferenza.

109

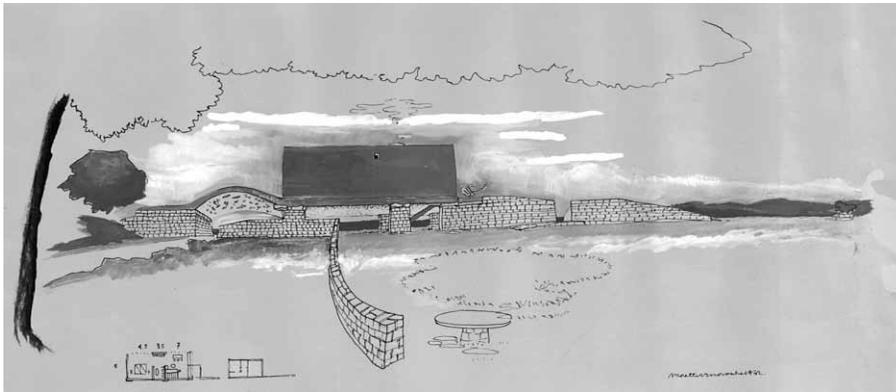
L. Quaroni,
Villa Maspes, Porto
Santo Stefano, 1938:
pianta e prospetto
verso il mare;
scorcio del prospetto
verso la strada
(da M. Tafuri, *Ludovico
Quaroni e lo sviluppo
dell'architettura
moderna in Italia*,
edizioni di Comunità,
Milano 1964.



«È del 1938 il progetto e l'esecuzione di una villetta a Porto S. Stefano, che si riallaccia direttamente al "protoneorealismo" degli edifici sui valichi alpini che qui, anzi, si rivela con maggiore immediatezza e genuinità. La ricerca è ancora quella di un'adozione di forme ed elementi di linguaggio desunti da una tradizione popolare al fine di ricreare una spontaneità ed una immediatezza figurativa lontane ed opposte all'obbligata retorica degli edifici rappresentativi»;¹²¹ così Tafuri commenta la casa al mare che Quaroni, architetto romano formatosi alla Scuola Superiore di Architettura di Roma, edifica in muratura portante parzialmente a faccia vista, adagiata su un declivio con l'asse maggiore parallelo al mare e tutti gli ambienti "nobili" – dal salone, alle camere, al patio esterno – rivolti verso l'orizzonte. Inserzioni regionaliste, come i sopraluce fatti di trine di laterizi forati, anticipano motivi poi impiegati nel «paese dei barocchi». La motivazione addotta dallo storico, esplicitiva dell'insorgenza di una maniera «protoneorealista», risiederebbe «oltre che negli studi e nella raccolta fotografica di Pagano, in non poche opere lecorbusieriane»,¹²² in quest'ultima affermazione confortato dalle parole dello stesso Quaroni che, proprio nel 1938, asseriva: «molte delle ultime costruzioni di Le Corbusier impiegano soltanto materiali di costruzione locale e non dimentichiamo che è nelle opere dell'architetto svizzero-parigino che gli architetti italiani hanno "scoperto" la muratura ad *opus incertum* di cui è piena ogni nostra regione».¹²³ Mentre la vasta influenza delle scoperte di Pagano e Daniel è confermata dagli omaggi che la critica posteriore avrebbe reso a quella ferace operazione di disvela-

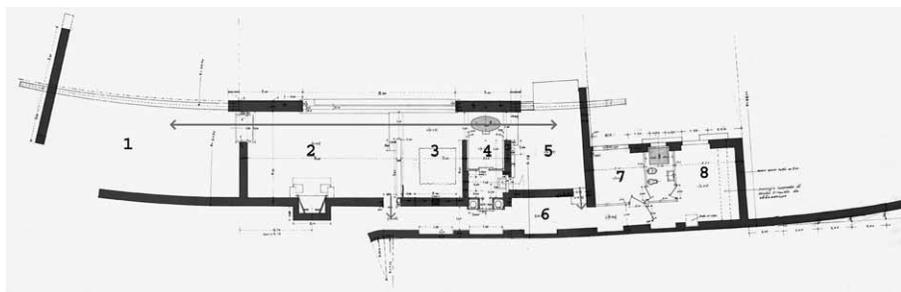


Casa per caccia e pesca, Brioni, 1939-1943: studio della pianta, prima versione; studio prospettico del fronte verso la strada, prima versione (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



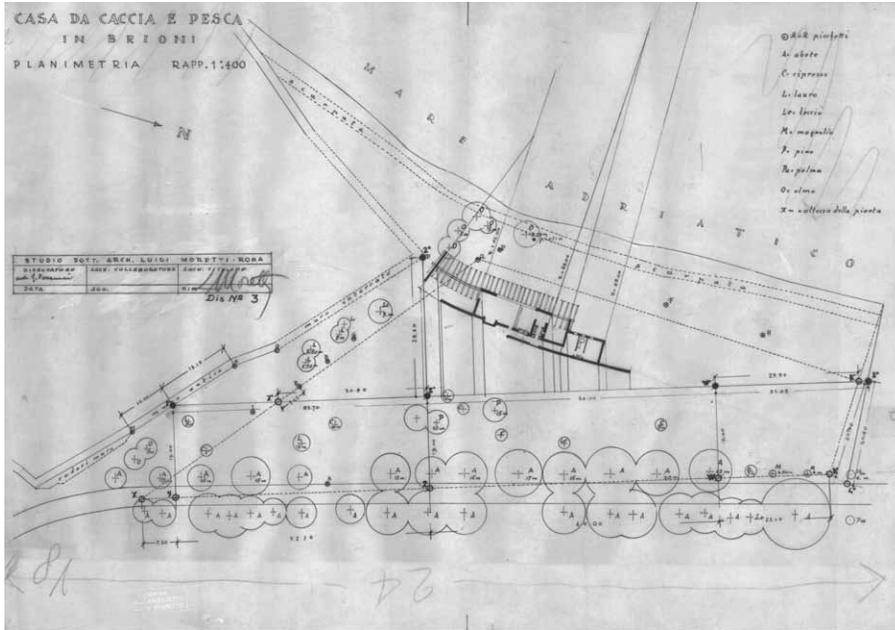
Casa per caccia e pesca, Brioni, 1939-1943: studio prospettico del fronte verso la strada, seconda versione (ACSRo, Fondo Luigi Moretti); pianta, versione finale:

1. patio scoperto,
2. sala con il focolare,
3. ambiente di riposo,
4. ambiente termale,
5. cortile semicoperto con cucinetta,
6. passaggio coperto,
7. e 8. camere da letto (schema dell'autrice).



mento, ancora galeotta, dopo il conflitto, dell'incontro tra gli architetti e la tradizione spontanea da cui sarebbero germogliate le colte espressioni neorealiste.¹²⁴ Dunque, dalle «pure leggi grafiche» prende il largo anche Quaroni che proprio nel 1938 lavorava con Moretti al progetto per la Piazza Imperiale all'E 42:¹²⁵ «L'abolizione di tutti i legami col passato ci ha privato di ogni mezzo d'espressione di buona qualità; incapaci di crearne di nuovi, abbiamo girato il problema, trasportando la costruzione nel campo delle astrazioni, costruendo sulla carta case irreali per uomini irreali».¹²⁶ Tornare dunque alla realtà del mestiere dell'architetto implica nuove riflessioni sulle forme dell'abitare a partire da fonti e modelli offerti dalla storia. E la scelta del muro portante dotato di valenza espressiva è uno degli epifenomeni.

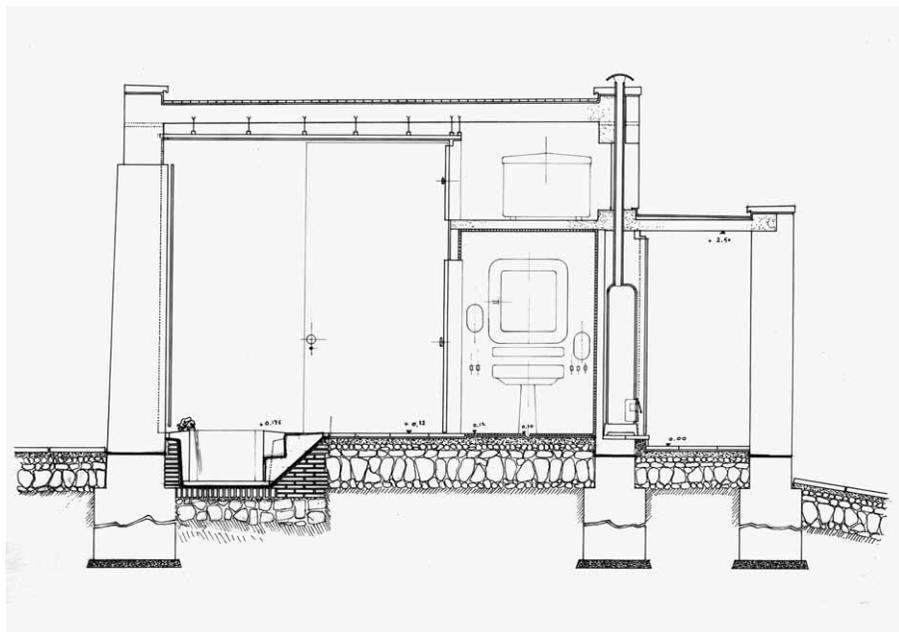
Il luogo dove è parzialmente sorta la piccola dimora, in Dalmazia nell'arcipelago delle isole Brioni, in località Porto Madonna, era rigoglioso di vegetazione mediterranea e separato dal mare da una scarpata di 3 metri; un «muro antico»,¹²⁷ in parte diruto, determinava a meridione il confine di proprietà. Da tutte le versioni di progetto e soprattutto dalla pervicace insistenza nel rappresentare la casa sempre dallo stesso punto di vista – cioè dalla strada alberata che si snoda ad est sul lato opposto al mare – emerge un dato fondamentale: la difficoltà nel congegnare una soddisfacente chiusura verso oriente, cioè verso il mondo esterno. Le inva-



Casa per caccia e pesca, Brioni, 1939-1943, planimetria del lotto e rapporto col mare (ACSRO, Fondo Luigi Moretti).

rianti progettuali, vale a dire quegli elementi costanti che si ritrovano in ogni versione, sono due: la forma dell'edificio, stretto, allungato, parallelo alla riva, frammentato in corpi distinti; il muro di pietra, senza basamento né coronamento, immagine della sua struttura tettonica. Nella prima versione la casa si compone di tre elementi: un muro di pietra dal profilo variabile, frammentato per rendere visibile il mare oltre la costruzione, dotato di un'appendice che si prolunga a definire una sorta di cortile privato, lasciando presumere una timida volontà di apertura del sistema verso la strada e prefigurando *in nuce* le delimitazioni "gestuali" dei patii delle ville di Santa Marinella che si moltiplicheranno nel progetto per la Villa Modugno sull'Appia Antica (1959-1960). Questo esteso basamento murario, in alcuni tratti, acquista spessore, ospita ambienti di rappresentanza e una *dépendance*, discosta e separata. La copertura è costituita da una piastra di cemento lasciato a vista che si stende sui volumi murari e si alza a formare una volta a sesto molto ribassato in corrispondenza dell'ingresso: motivo in seguito abbandonato in questo progetto ma poi ripreso nel fronte a mare della Saracena, in particolare nella conformazione dell'arco a sesto ribassato che delimita in alto il «grottone» verso il mare. Sopra la piastra si erge un parallelepipedo puro, chiuso e impenetrabile, perforato da un minuscolo occhio di controllo dell'esterno ma dischiuso dal lato della marina, tinteggiato dello stesso color «rosso borbonico»¹²⁸ che ricopriva Casa Malaparte; ivi è sistemato l'appartamento privato, sospeso nel cielo, ancorato alla terra tramite la piccola scala d'accesso. Fra la prima e la seconda versione una serie di schizzi denunciano la tendenza a ridurre la dimensione del parallelepipedo, ad operare una chiusura più decisa verso la strada, ad inserire un elemento plastico, un rilievo che animasse la superficie del muro e che avesse la funzione riconosci-

Casa per caccia
e pesca,
Brioni, 1939-1943,
sezione trasversale
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti)



bile di canna fumaria. Infatti, la seconda versione conferma tale tendenza: del sistema piastra portante/parallelepipedo portato rimane solo la sottile volta che si stende a coprire il passaggio verso il mare; il muro di pietra acquista profondità volumetrica in tutta la sua estensione; la canna fumaria assume la forma che permane, molto poco modificata, nella versione finale. Al termine del processo di riduzione all'essenziale, la struttura ultima di questo piccolo oggetto consiste in un aggregato di due corpi: il primo è costituito da una *enfilade* di cinque spazi, non disimpegnati, direttamente comunicanti: un patio, parzialmente coperto da una pergola, su cui è collocato l'ingresso; la grande sala col focolare; una saletta per il riposo separata dalla precedente da un leggero salto di quota e da una bassa paratia; un ambiente termale dove, proprio lungo l'asse di percorrenza, è sistemata la vasca ovale interrata; un cortile esterno semicoperto dove è allestita una piccola cucina. Tutte le componenti della sequenza sono rilette per via di una trave a sezione variabile di cemento armato lasciato a vista che porta la sottile struttura di un pergolato, estensione della casa verso il mare davanti al quale si dischiude senza indugi. Il secondo consiste nell'insieme *dépendance*/muro al quale le camere sono addossate e che in parte diventa cortina di protezione del budello coperto di accesso, arcuandosi all'estremità verso l'esterno in un discreto cenno di invito a entrare. Sulla costruzione geometrica della piccola abitazione è da rimarcare che tutti i muri paralleli alla riva sono leggerissime curve, tratti di circonferenze che hanno il loro remoto centro nel mare e riproducono la leggera ansa del litorale. «Il mare comanda» si potrebbe dire parafrasando Le Corbusier:¹²⁹ è, infatti, la volontà di accoglierne la presenza, ottica e olfattiva, all'origine dello sforzo che l'architettura compie per racchiudersi tutta verso la riva mostrando, di conseguenza, il lato con-

vesso alla strada. La *dépendance* che contiene gli ambienti di riposo è invece allontanata dal mare e isolata in una chiusura molto accentuata; il lungo muro che la protegge, interrompendosi in prossimità dell'elemento plastico della canna fumaria, delimita un vicolo stretto e ombroso – uno dei tanti passaggi innestati nel tessuto storico dei paesi sorti sulle accidentate riviere mediterranee – poco generoso nelle dimensioni: «Le strettoie nate come passaggi, limitati forzatamente nelle misure metriche per essere cavati entro le mura, a poco a poco vennero avvertite anche nella loro dimensione suggestiva e misteriosa, nel loro naturale contrappunto esasperato con i vastissimi spazi. Nascono così quegli anditi di dimensione umana, la cui spazialità soffre di un massimo di pressione per essere scavata nei noccioli di energia degli edifici, cesure liriche fra gli spazi [...]». ¹³⁰ L'invito a entrare nel vicolo, suggerito dall'estremità incurvata del muro e le nicchie ricavate nel suo spessore interno inducono a credere che Moretti intendesse quel percorso come occasione per allestire un'esperienza sensoriale. La conformazione finale dell'organismo rimanda a un brano di una fortificazione, parzialmente diruta, dotata di uno spessore tale da accogliere luoghi domestici. Si potrebbe ipotizzare che Moretti sia partito dalla suggestione delle mura aureliane affinché il suo committente ritrovasse, anche lontano dall'*Urbe*, una vaga memoria della sua dimora fortificata e lo stesso senso di protezione.

In questa casa, così essenziale, costruita intorno al focolare, i venti e le acque del mare depositano malie d'arcaiche dimore: il pensiero corre al *megaron*, all'archetipo della casa dell'uomo greco e mediterraneo, cuore dell'acropoli fortificata di Micene dove il prode Agamennone crebbe in compagnia dei suoi sogni di guerra. È questo un tempio dove si compiono riti: il lavacro del corpo si consuma in un ambiente vuoto, buio, potenzialmente appartato, discendendo nelle acque. ¹³¹ Lasciando scorrere le due porte che lo isolano dal resto, ridiventa parte della dimora, riceve luce dall'interno e aria dal cortile adiacente. È sull'attraversamento dei luoghi della casa: dalla vasca ovale interrata si traguarda fino all'ultimo setto esterno di pietra che regge la pergola, e ci si sente al sicuro. All'esterno, i ricorsi di filari di pietre ordinate – con l'unica alterazione imputabile all'oggetto di alcuni conci che visivamente lo fortificano provocando variazioni di ombre sullo sfondo – rappresentano l'aspetto decorativo consustanziale al muro, a sua volta elemento plastico dal profilo variabile che subisce entasi e rastremazioni per rappresentare in termini formali la legge dei carichi. La canna fumaria, una scultura anch'essa di ricorsi di pietra, è un'escrescenza del suo supporto, contrasta con l'andamento orizzontale della dimora ¹³² e al contempo, assume valore di citazione delle canne esternate, tipiche di certa architettura vernacolare cui anche Pagano dedica alcune tavole. ¹³³ La casa è ombreggiata a ponente da un pergolato, un modulatore all'abbacinante luce pomeridiana che si estende continuo lungo lo sviluppo della dimora, definendo luoghi esterni protetti in cui stare. Lo sviluppo lineare della pianta che si attesta col lato maggiore sull'elemento naturale dominante è il comune denominatore di molti esperimenti di architettura domestica della fine degli anni Trenta il cui antesignano è ancora una volta riconoscibile in un'opera di Le Corbusier, la *Petite Maison* sul Lago Lemano (1923-1924). «Questa mia piccola costruzione è nata da una ispirazione del luogo che s'è incontrata con un mio antico desiderio di fare una casa tutta allungata sul bordo del mare e riassume le mie idee sulle ville al

mare, che vorrei tutti amassero così: semplici, murarie, luminose e, dove occorre, ombrose di portici. Io penso, convintissimo, che questa semplicità sia il raggiungimento di un lusso dello spirito e che ogni aggiunta di ricchezza conduca assolutamente a un risultato inferiore». ¹³⁴ Queste parole scritte da Ponti per la Villa Marchesano da lui progettata a Bordighera (1938), sembrano raccontare l'anima del progetto di «Villa rettilinea» ¹³⁵ di Libera per Curzio Malaparte (1938) e della Villa Maspes a Porto Santo Stefano di Quaroni (1938), echeggiano nella piccola Casa di Brioni, tutte dimore «semplici, murarie, luminose» d'una luce tremula sulle superfici ruvide che esonda dal cielo, «quel vivo, caldo, pienissimo cielo del sud che, nel punto in cui termina il tetto o la terrazza o la cima dell'albero, subito comincia e non vago, perplesso e diradato come accade nelle città del nord, ma già densissimo e fittissimo cielo, già maestoso e taciturno quale può trovarsi a mille anni luce dalla Terra». ¹³⁶ Quel cielo medesimo che si congiunge al Tirreno ed entra improvviso negli squarci che s'aprono nella Saracena dove Moretti giunge a congegnare non solo un percorso di fruizione tutto direzionato verso la distesa marina – e non più parallelo, come nelle esperienze sopracitate – ma anche a custodire l'orientamento nel senso del mare di tutti i luoghi della casa.

115

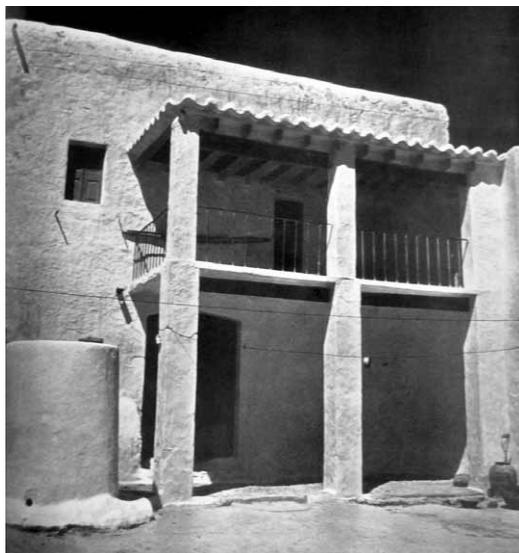
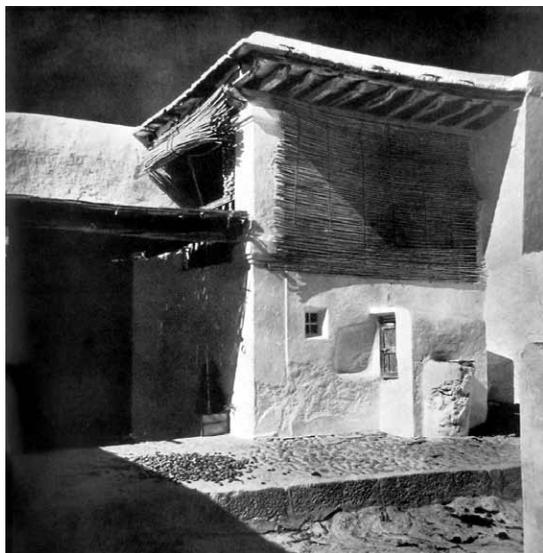
Le sopravvivenze della mediterraneità negli anni Cinquanta. Il passaggio al neorealismo

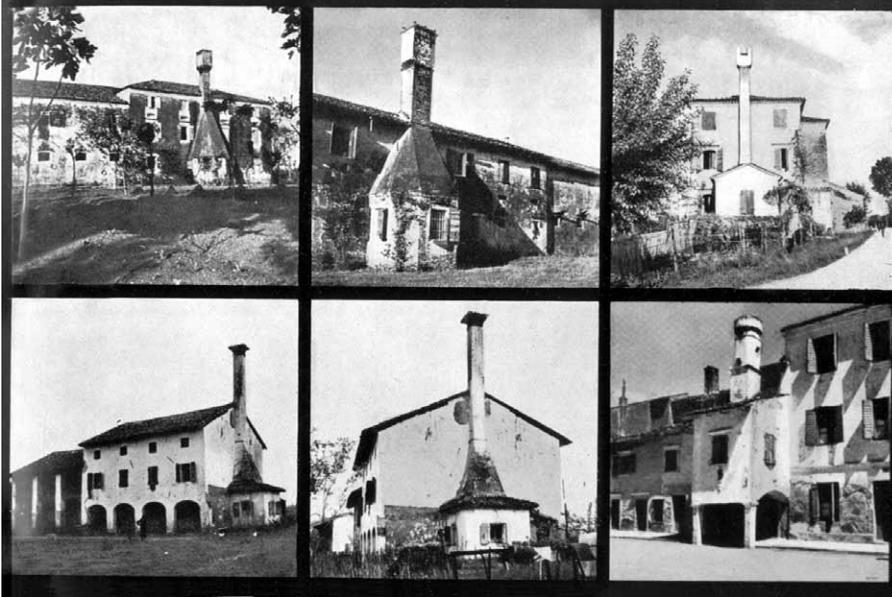
«Così, una curiosità nuova si orienta verso le espressioni meno elaborate. È di oggi l'affanno di molti studiosi, spinti da un'improvvisa febbre filologica, alla ricerca delle concezioni architettoniche originali dei popoli del Bacino Mediterraneo. Chissà cosa molti sperano di trovare: forse la "piccola povera polla sorgiva" o semplicemente l'atto di nascita del cubismo. E mi fanno l'effetto di quei naturalisti, i quali ad ogni nuova scoperta si fanno avanti per dimostrare che i grilli usano da tempo immemorabile l'alfabeto Morse [...]. Pure un amico ha visto a Procida battere la massiciata del pavimento nell'interno di una casa di pescatori. I battitori erano tanti e seguivano il ritmo stentoreo del capo paranza che cantava. L'architettura, nei suoi propositi più effimeri, o nelle più alte presunzioni, potrà ritrovare questa solennità perduta? Più che ricerche filologiche, più che analisi metriche, più che studi ritmici, io capivo la necessità di costruire, non templi per gli Dei, né Regge per i Principi, ma Case per gli Uomini». ¹³⁷ Scritte da Sinisgalli nell'autunno del 1943, quando il progetto della Casa di Brioni era naufragato e tutti i fermenti culturali subivano una sospensione nell'attesa che si consumasse l'orrore della guerra, queste parole traducono uno stato d'animo romantico che si strugge per una realtà onirica irrimediabilmente perduta e, per questo, trasfigurata e depurata di ogni accento negativo. «Bacino Mediterraneo» (e il termine «mediterraneità» che ne è geograficamente legato) non denotava più uno stile, suggeriva piuttosto un'atmosfera, intrisa dell'eco di riti tramontati, dell'odore, del conforto della brezza marina, del rimpianto per il distrutto privilegio dell'uomo di vivere secondo Natura, della nostalgia di una serenità derivante dalla fede nei «valori primordiali». ¹³⁸ Il classicismo della Grecia e l'eredità culturale di Roma perdevano consonanza con un tale stato d'animo, suggestionato piuttosto dalle manifestazioni

spontanee di uno spirito non addomesticato, privo di sovrastrutture culturali. Sinigalli parla di «popoli». Quale mondo evocasse la parola «popolo» nel dopoguerra lo si può comprendere ricorrendo al vocabolario elaborato nella grande stagione del Romanticismo, come Portoghesi suggerisce citando il filosofo Guardini: «“Popolo” è la parola che per Dostojevskij significa tutto ciò che nell’uomo è genuino, profondo, sostanziale. Il popolo è quella parte di umanità ancora schietta e primitiva e tuttavia profondamente radicata nelle sue tradizioni, vigorosa ed augusta. Ma è popolo anche l’uomo indifeso, perseguitato dal destino, sfruttato dagli abili e dai furbi, oppresso dai prepotenti. Proprio per questa ragione esso è però, più di tutto il resto dell’umanità, vicino alle cose eterne, cinto dalla protezione dell’amore divino. La parola “popolo” ha in Dostojevskij, come in tutti i grandi romantici, un suono solenne e nostalgico, che commuove e conforta. Il popolo vive in intima comunione con gli elementi primordiali dell’esistenza. È cresciuto con la terra, sulla terra cammina, lavora, da essa trae le sue possibilità di vita. Inserito nel grande ordine della natura, nel ritmo alterno della luce e della vegetazione, sente, sente, forse senza saperlo esprimere, la vivente unità del creatore». ¹³⁹ Si poteva, dunque, ripartire dall’attenzione all’Uomo e alla sua Casa per rifondare la società, sanare le sperequazioni, ristabilire un nesso, seppur labile e immateriale, col mondo dell’incontaminato? Come la scelta del Regime fascista di dare impulso all’economia agricola del Paese mediante le ingenti e dispendiose operazioni di bonifica, opzione che si rivelò illuminata dopo la grande crisi petrolifera del ’29, chiese ed ottenne una risposta culturale nel recupero di una storia dell’architettura popolare come modello per i nuovi insediamenti (Pagano), allo stesso modo la riforma agraria varata nel dopoguerra, unita all’urgenza della ricostruzione, erano stati all’origine dell’impulso dato agli studi di carattere realista che si riaffermavano (seguendo il filone verismo, realismo lirico, neorealismo), anche nell’obiettivo di proporre un’alternativa sana al fallace e iniquo sistema capitalista borghese. Se nell’ambito delle operazioni di ricostruzione di brani di nuclei storici il confronto con la storia, che si imponeva ineludibile, ancorava il progetto ad un punto di partenza, e cioè alla lettura delle stratificazioni che si distendevano intorno al vuoto da riprogettare, la costruzione di nuovi quartieri, spesso in una periferia libera dai vincoli dell’«ambientamento», apriva, invece, un vastissimo campo di scelte progettuali. Spesso si prese ad attingere al mondo pregresso e rurale da cui sarebbero trasmigrati i futuri abitanti – sfollati, emigranti, contadini, in ogni caso, povera gente che si portava dietro un passato di sconfitte ma un corredo di sani valori (così si pensava), il cui modesto focolare scaldava le mani di quegli stessi architetti che, mutate le condizioni storiche, si ritrovarono nuovamente di fronte alla necessità di definire i caratteri della nuova architettura, quella della ricostruzione. ¹⁴⁰ A qualsiasi tematica extradisciplinare guardassero per trovare nuove ispirazioni, sia dal cinema, pervaso dall’ideologia populista, che dalla letteratura, che si connotava come “arte sociale”, gli architetti ricevevano conferme che l’imperativo tornava ad essere: «“qualificare” l’architettura moderna, radicarla, renderla popolare» – come Zevi ebbe ad asserire in una rilettura critica (e polemica) di fine anni Sessanta – e che «questo obbiettivo poteva attingersi proprio tuffandosi alle sorgenti dell’urbanistica e dell’architettura prosaica, quella costruita dalla gente qualunque, non dagli artisti». ¹⁴¹ Esemplare il lavoro che gli uomini di lettere – soprattutto quelli

gravitanti intorno alla rivista “Il Politecnico” fondato da Vittorini nel 1945 – svolsero per istituire un dialogo fra il popolo, i decisori politici, gli intellettuali:¹⁴² la denuncia delle condizioni di degrado in cui era costretto il ceto popolare nelle borgate romane¹⁴³ erano segni di un nuovo umanesimo dal quale sarebbe germogliato l’impegno morale ed etico nella realizzazione di una casa per tutti. La ricostruzione come problema sociale fu infatti il tema della “Triennale proletaria” del 1947¹⁴⁴ ricordata per la decisione di realizzare, su suggerimento di Bottoni che ne coordinò la progettazione, il Quartiere Triennale Ottava o QT8 che, come i temporanei padiglioni nel Parco costruiti alla Triennale del 1933, avrebbe offerto l’occasione di sperimentare tecnologie basate sulla prefabbricazione e, grazie al carattere di cantiere permanente, di monitorare nel tempo tutti i problemi legati alla residenza popolare, dall’urbanistica all’arredamento. In questo clima maturò il *Manuale dell’architetto*,¹⁴⁵ un sussidiario della costruzione a regola d’arte, in cui confluirono tecnologie “povere”, cioè legate alle tradizioni regionali, e tipologie collaudate mediante secoli di sperimentazione anonima. Anche il manifesto del neorealismo architettonico, il Quartiere Tiburtino,¹⁴⁶ non poteva che scaturire da tale operazione: riproponendo stilemi vernacolari e motivi del folklore, questo brano «strapaesano» esaltava l’artigianato, la manualità, le tradizioni regionali sottendendo un intento celebrativo della spontaneità delle manifestazioni architettoniche. Come Reichlin spiega, in questo esperimento, l’omologo architettonico di molti film neorealisti, la volontà di realizzare un’opera che sembrasse costruita nel tempo per sedimentazioni storiche, indusse i progettisti, soprattutto Frankl, a raccogliere suggestioni nei borghi dell’Italia centrale, a emulare certi motivi delle case dei pescatori dell’isola di Ponza, per riproporre, attraverso gli elementi vernacolari assorbiti dal lessico popolare, immagini talmente familiari che i futuri abitanti si sarebbero sentiti gli autori di questo borgo pregno di storia (con il risultato dell’insabbiamento della concezione unitaria del progetto e dell’impronta dell’architetto).¹⁴⁷ Per

Vedute di case rurali
a Ibiza
(da “Spazio”, a. II,
luglio-agosto 1951,
n. 5, pp. 39 e 41).





Esempi di canne fumarie estradossate nel friulano (da G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936, p. 23).

dirla con le parole di Rogers: «Così l'elemento sociale, che è sempre stato presente in qualche misura nelle questioni di architettura, crebbe tanto d'importanza da diventare quasi dominante. [...] Il contrasto fra le infelici condizioni delle popolazioni e le vastissime possibilità del loro mestiere li ha sollecitati [gli architetti] a farsi promotori di nuovi destini».¹⁴⁸ Non suonerà strano, dunque, se alla IX Triennale, quella del 1951, tre fra le diverse manifestazioni,¹⁴⁹ ordinate da architetti italiani, nascono nel grande solco del nuovo umanesimo. La prima, e più nota, è "Architettura, misura dell'uomo" dove, in un allestimento affatto originale, privo di didascalie ma ricco di immagini sagacemente montate, il curatore Ernesto Nathan Rogers, con la collaborazione di Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino intendevano convincere l'osservatore, attraverso le emozioni destinate dall'ambiente da questi orchestrato, di quanto l'architettura contenesse in sé, come legge basilare, la misura spirituale e fisica dell'uomo. «Aggiratevi liberamente per la sala: i documenti disposti nello spazio suggeriscono il tema: architettura, misura dell'uomo. Essi acquistano pieno significato quando v'inserte con i vostri sentimenti e i vostri pensieri, poiché siete, anche qui, i protagonisti dell'architettura».¹⁵⁰ Fra le immagini accostate «come un musicale contrappunto»¹⁵¹ e in relazione di opposizione, appaiono la monofamiliare casa mediterranea accanto al collettivo quanto immenso Rockefeller Center. È evidente come la lettura umanistica della spazialità architettonica, facendo leva sugli studi psicologici, fisiologici, sulla sfera delle emozioni, delle empatie, degli aspetti irrazionali dell'animo umano, abbia dissodato il proficuo terreno di coltura per i nuovi studi legati alle teorie dell'*Einfühlung* e per la rifioritura della categoria del barocco che proprio nel dopoguerra si imponevano, pronuba la grande mostra longhiana dedicata a Caravaggio. La seconda, *Studi sulla proporzione*,¹⁵² è allestita con il concorso delle biblioteche italiane e della bibliote-

ca nazionale di Parigi, nell'intento di confrontare studi passati e recenti sulla ricerca dell'armonia delle forme attraverso il loro corretto proporzionamento: «On a pu voir ainsi, réunis pour la première fois les ouvrages de Villard de Honnecourt (XIII siècle), Francesco di Giorgio, Piero de la Francesca, (Filerete du XVI) et les éditions originales de Luca Pacioli, Durer, Alberti, Delorme, Campano, Barbaro, Cousin, Serlio, Palladio, Le Viator, Leonardo, Galilei, Descartes, etc [...] ainsi que les livres de grande actualité de Spieser, Kayser, Wittkower, Lund, Ghyka, etc [...]. "Le Modulor" de Le Corbusier pose le problème de cette même recherche dans notre temps».¹⁵³ Accanto alla storia della determinazione della «divina proporzione», apparivano gli studi sulle correzioni ottiche, sulla simmetria dinamica, sulla prospettiva ottico-fisiologica, che tenendo conto del funzionamento dell'occhio e predisponendo piccoli inganni, fornivano la pratica per progettare modalità di visioni pilotate. La terza si intitola "Mostra dell'architettura spontanea"¹⁵⁴ ed è frutto di una notevole operazione di documentazione del vernacolare effettuato da sedici commissioni regionali i cui interessi si erano coagulati intorno ad un comune tema. In uno spirito di sana e intensa collaborazione, e varcata la soglia della competizione campanilistica, architetti di tutt'Italia condividevano ciascuno la propria eredità culturale nell'umanistico proposito di risolvere «la necessità di trovare nuovi modi per ricostruire un ambiente che agisca sugli uomini come veicolo di vita. [...] Le architetture spontanee sono rappresentazioni di una cultura equilibrata e armonica. Sono nate spontaneamente dalle esigenze elementari di comunità autonome e concluse, prendendo forma da tutte le sollecitazioni naturali, economiche, sociali, etiche che naturalmente le hanno determinate».¹⁵⁵

Ai tempi della IX Triennale Moretti abitava e aveva uno studio a Milano, impegnato sui cantieri delle case-albergo e nella progettazione del Complesso in corso Italia.¹⁵⁶ Già da un anno rivestiva il ruolo di direttore della rivista "Spazio", che riceve i natali nel luglio 1950, con sede a Roma a via Cadore e a Milano in corso Venezia; nell'ottobre del 1950, a partire dal terzo numero, la rivista apre un ufficio anche a Parigi in rue Jacob. Avendo colto lo stretto legame fra la mostra ordinata da Rogers e quella sulle proporzioni, Moretti ne accosta le immagini in un'unica composizione armonica, mentre sottolinea la disomogeneità dei linguaggi artistici europei – che nomina «libertà dialettica» e «eclettismo estremo» – a cui conferisce valore indiziale dei nuovi interessi che si accendevano intorno a diversi epicentri.¹⁵⁷ In questa «manifesta e deliberatamente accentuata divergenza dei temperamenti, degli indirizzi e delle volontà»,¹⁵⁸ la sezione spagnola, ordinata da Coderch e Valls, gran Premio Medaglia d'Oro per l'allestimento, proponeva trenta fotografie rivelatrici di rapporti di filiazione delle espressioni colte e ricercate di Gaudí dalla spontanea architettura mediterranea di Ibiza. Fu per esternare una sincera ammirazione verso «l'attualissima palpitazione sia dell'architettura gaudiniana, tra le più scavate addensate ed elaborate cresciute in una mente di architetto moderno, sia degli elementi struttivi e plastici delle case ibicencche, frutto di secolari precisazioni di una collettività»¹⁵⁹ che Moretti parlò, per la prima volta, e non genericamente, di Mediterraneo. Su ogni riva, infatti, si odono voci di popoli radicati in luoghi inconfondibili, dove la Storia scorre diversa e che il mare unisce, senza appiattare le espressioni del loro spirito: dalle case di Procida si leva «la recitazione corale», da Rodi «la poesia ulissica», da Lindo «passaggi metricamente sottili», da Ibiza

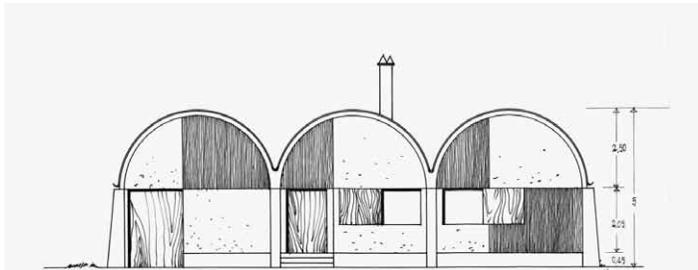
«la sospirata libertà dal bisogno». Queste manifestazioni architettoniche, pur nella loro divergenza, sono stimate da Moretti casi esemplari di dimore, «di nuovi involucri per l'uomo; nei quali la compiuta soluzione di limitate e fondamentali esigenze crei di ogni spazio un regno»¹⁶⁰ dove emerge, come carattere precipuo, il «fare con chiarezza» (definito come «il solo fare che innesti durevolmente un'opera nella compagine del mondo»)¹⁶¹. Ancora una volta un omaggio all'onestà costruttiva, un ribadire che la forma è generata dalla struttura – e se questa è nascosta sotto la coltre muraria, intervengono opportuni indizi a renderla manifesta – e che l'intelligibilità della composizione degli spazi è il presupposto «per serenamente viverci».¹⁶²

La Casa rurale nel Mezzogiorno

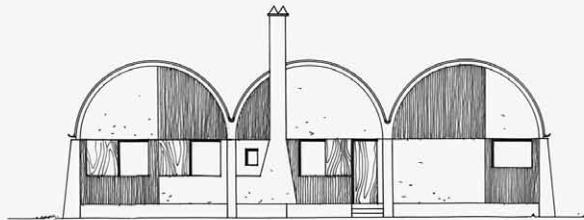
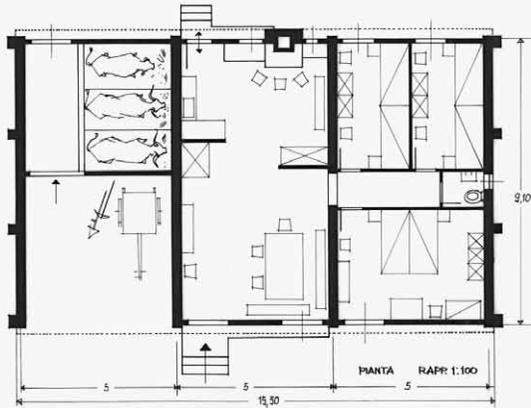
All'importante partita che si gioca in Italia sul terreno della ricostruzione edilizia, Moretti prende parte sulla scena di Milano col progetto di ventidue case-albergo, di cui solo tre furono realizzate dal 1947 al 1953,¹⁶³ che avrebbero dovuto fornire per un tempo limitato un ricovero minimo, dotato di spazi collettivi e servizi comuni, alle famiglie in attesa di migliore sistemazione e alla solitudine degli emigrati costretti lontano dai luoghi nati. Intensivi snelli e alti, queste nuove tipologie di edifici residenziali, «piccoli alveari felici» che sostituiscono la dimensione del quartiere in un'Italia che «non è più virgiliana»¹⁶⁴ contengono le unità alloggio aggregate in due blocchi paralleli ai prospetti lunghi, disimpegnati dai corridoi che fendono gli edifici da parte a parte, come rappresentato sui loro fianchi ai quali, alla stregua delle caravaggesche «figure di taglio», è conferito valore esecutivo e figurativo. Declinate secondo un linguaggio solo superficialmente semplificato, puro e icastico, le case-albergo offrono già una formulazione della dicotomia realtà-rappresentazione, del valore della simmetria, del suo intendimento del barocco, del concorso delle arti nella composizione dei prospetti: attraverso inganni e astuzie sorprendenti, come si dirà più precisamente, l'architettura diventa già un testo da decifrare con attenzione e poi ricomporre per via d'intelletto. Ma, contemporaneamente, altre emergenze si imponevano lontano dalle città, in quei luoghi che nei romanzi di impronta verista apparivano abitati da genti oppresse e rassegnate al destino di «vinti». L'istituzione nel 1950 della Cassa per il Mezzogiorno e la promulgazione della legge stralcio per la riforma agraria prevista in alcune aree destinate a colture estensive¹⁶⁵ furono la risposta dei partiti di sinistra allo stato di insofferenza e di agitazione dei contadini, soprattutto meridionali, in attesa, dai tempi del Regime, di una promessa liberazione dall'oligarchia del latifondismo e di una più democratica distribuzione dei poteri che assicurasse loro sufficienti fonti di reddito. Il nuovo corso, inaugurato nell'esatta metà del secolo, diffondeva remote speranze: dotare il Sud, tramite investimenti statali, di centri di aggregazione e nuove infrastrutture a sostegno della costituenda rete di imprese contadine e di unità aziendali che avrebbero dovuto consolidarsi con l'ausilio degli Enti di Riforma cui era affidata la gestione dell'operazione.

È ipotizzabile che questa esperienza serbasse la memoria dell'importante operazione culturale promossa dalla rivista “Quadrante”, in particolare da Gaetano Ciocca che stimolava una discussione intorno alla casa rurale per il Mezzogiorno, partendo dalla considerazione che solo dopo aver dotato il contadino di un'abita-

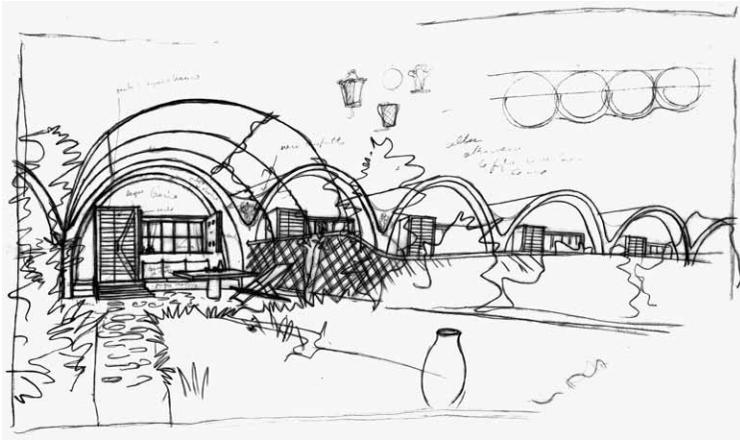
Progetto di Casa rurale nel Mezzogiorno, 1954; studio prospettico del prospetto anteriore; pianta e prospetti anteriore e posteriore (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



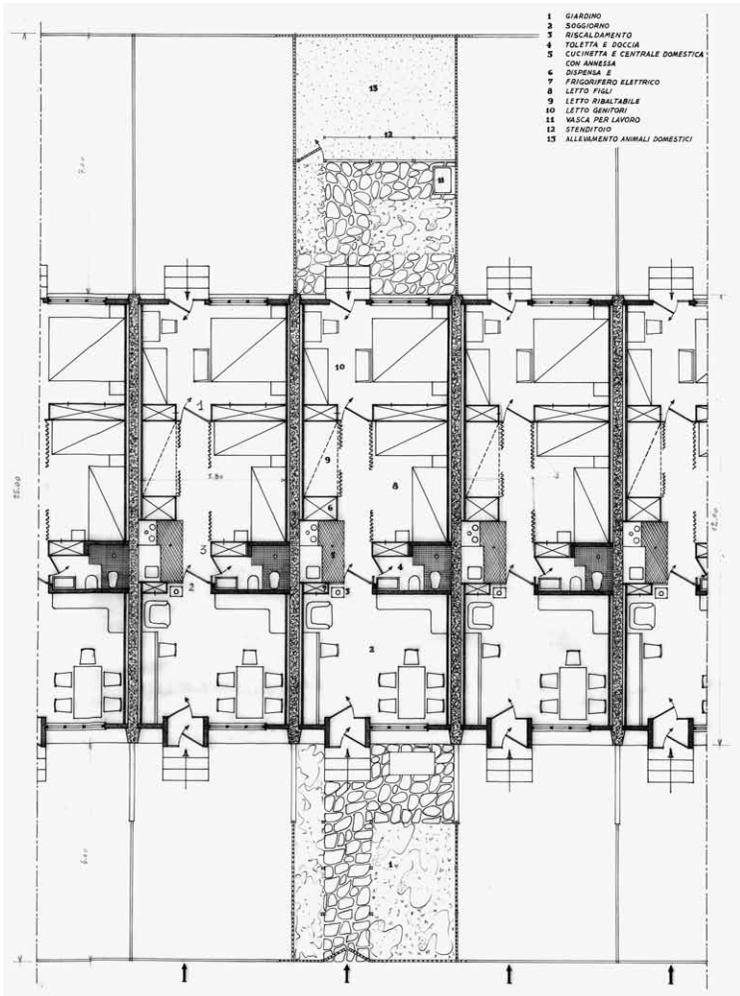
PROSPETTO ANTERIORE - INGRESSO



PROSPETTO POSTERIORE



Progetto di Casa unifamiliare tipo T, 1954: studio prospettico del prospetto principale; pianta degli alloggi (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



zione comoda, igienica (provvista cioè d'acqua corrente, luce elettrica e fognatura), prossima ai poderi e alle stalle (condizione imprescindibile per evitare ore di spostamenti alle intemperie), dove svolgere anche attività artigianali durante la pausa invernale, si potesse procedere all'educazione sociale degli stessi. Alcune considerazioni sulla conformazione di una siffatta dimora, che "Quadrante" pubblicava,¹⁶⁶ sembrano anticipare certe soluzioni adottate da Moretti nel 1954, nel progetto di Casa rurale nel Mezzogiorno, commissionato dall'Ente Cassa per il Mezzogiorno, dove il radicamento al territorio ha significato la reviviscenza del vernacolare e la scelta di un linguaggio che incede verso inflessioni dialettali: i muri contraffortati, l'indipendenza degli ambienti, ognuno dei quali ha una propria identità volumetrica (e che in questo caso non si giustappongono ma si ripetono analoghi), l'elemento plastico della canna fumaria esterna ricordano le immagini che Pagano aveva catturato con la sua Rolleiflex nell'Italia rurale.

La casa è costituita da moduli affiancati delle medesime dimensioni: l'ambiente per il ricovero degli attrezzi e degli animali, la zona giorno dove la famiglia si ritrova davanti al focolare, la cui presenza è denunciata all'esterno, le camere da letto. La tripartizione è resa chiaramente leggibile dalle coperture a volta estradossata che riparano ciascun ambiente, impiegata da Moretti solo in questa esperienza – e nella precedente Casa unifamiliare tipo T, che non è peregrino pensare risalga già agli anni Quaranta¹⁶⁷ – poi mai più ripresa. Questo tipo di copertura, che ha il pregio di dare un ritmo e un movimento ondulatorio allo *skyline* definito dai corpi che si susseguono adiacenti, aveva fatto parte del vocabolario dell'architettura coloniale italiana – alcuni progetti di Libera sono caratterizzati dalla iterazione di ambienti a pianta rettangolare allungata coperti a volta¹⁶⁸ – ed aveva caratterizzato molti progetti di Le Corbusier, a partire dalle Case Monol,¹⁶⁹ esempio di abitazioni prefabbricate e in serie, il cui plafone è una volta ribassata e ondulata di cemento amianto costruita fuori opera, montata e completata con un sottile getto di calcestruzzo, fino ad arrivare alle diverse declinazioni della *Usine verte* che progettava nella Francia rurale una delle quali, caratterizzata dalla marcante presenza di lunghi corpi voltati e affiancati – con funzione logistica e non abitativa – come detto, fu esposta e commentata durante la conferenza romana del 1934.¹⁷⁰ Anche in Italia si sperimentavano tipologie analoghe: si pensi solo al progetto di un nuovo villaggio semirurale per abitazioni operaie che Bottoni e Pucci progettano a Legnano (1938-1939) caratterizzato dalla lunga sequenza di casette in linea provviste di orto di cui è «da rilevare la particolare applicazione della copertura formata da voltine di laterizio a elementi gettati piè d'opera» collaudata nello stabilimento Sant'Unione di Bologna.¹⁷¹

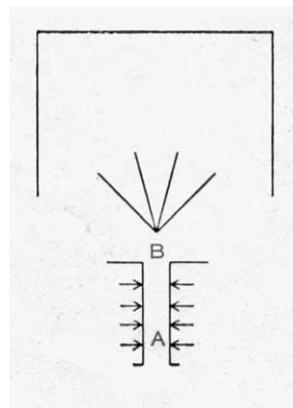
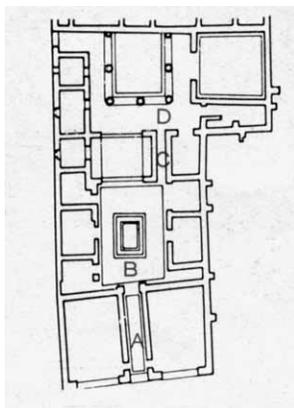
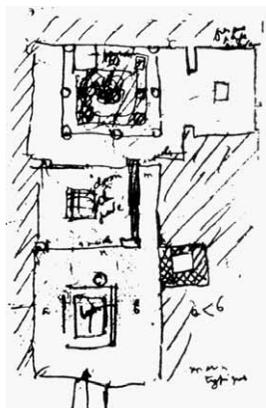
Il progetto della Casa rurale nel Mezzogiorno deriverebbe, quindi, dallo studio di una tipologia di abitazione definita «Casa unifamiliare tipo T», un'aula unica di 4x12 m preceduta e seguita da due aree esterne di 6 e 7 m, a cui Moretti attende con l'intenzione di chiedere un brevetto.¹⁷² Complessivamente essa consiste in 25 metri di percorso lungo cui si snodano tutti gli ambienti della casa: dal giardino che la precede e che garantisce lo svolgersi della vita all'aperto si è immessi nel soggiorno; un corridoio attraversa l'aula centrale, dividendola asimmetricamente in due ali ospitanti i servizi (cucinetta e bagno) e la zona notte dei figli che recuperano intimità grazie alla predisposizione di elementi tessili, all'occorrenza rimovibili.

È questa la parte più flessibile della cellula, suscettibile di trasformazione in un ambiente unico destinato, eventualmente, ad altre funzioni e che si frapponne fra la zona giorno e la camera da letto padronale da cui si accede all'aia per l'allevamento degli animali domestici.

Nel tentativo di dotare ogni famiglia di tutti gli ambienti, esterni e interni, sebbene minimi, nei quali la vita contadina si svolgeva, Moretti tratta la casa come un cannocchiale di attraversamento dello sguardo che fin dalla soglia si trova confrontato con l'inquadratura di uno spazio al di là di essa. Dalla GIL di Trecate (1934-1936) – dove il monumentale atrio diventa il dispositivo spaziale di messa in relazione degli spazi esterni e di comprensione dello sviluppo dei collegamenti fra i piani – alla Casa di campagna per un uomo di studio del 1933, fino alla piccola Casa di Brioni è evidente come Moretti produca variazioni intorno al tema del percorso assunto come cardine su cui cresce la dimora e luogo di esplorazione dello spazio domestico lungo cui se ne intuiscono espansioni e contrazioni, ci si trova confrontati con un esterno filtrato dagli inaspettati accadimenti collocati sulla *promenade* – effetti luministici, indizi sull'identità della struttura, disposizione astuta di ostacoli visivi che disorientano la percezione, ecc. Nella Casa unifamiliare tipo T Moretti propone un sistema strutturale autarchico autoportante, in cui non c'è soluzione di continuità fra pareti verticali e copertura: da alcuni schizzi se ne deduce addirittura il modello e cioè la ripetizione, pressoché illimitata, di cilindri cavi adagiati per metà fuori terra. La struttura delle unità è infatti costituita da un'unica superficie curva di calcestruzzo che necessita di un'armatura minima, interrotta da lucernai che si aprono in alto sui due lati nello spazio mediano altrimenti cieco. La convessità esterna è protetta da asfalto nero; la concavità, all'interno, da elementi di rivestimento ligneo «verde allegro chiaro» ed è frazionata da pareti attrezzate modulari. Se l'uso della volta si richiama ad un tipo di copertura arcaica nata agli albori della civiltà in Mesopotamia e che Rudofsky celebra nelle «costruzioni preistoriche» dell'isola di Santorini dove «si possono vedere tutte le fasi dell'evoluzione della volta, dalla caverna, scolpita nella roccia vulcanica fin alle più sottili volte che sembrano aver preannunziato le volte moderne in cemento armato»,¹⁷³ l'aula unica a scomparti rimovibili rievoca la casa di Rodi,¹⁷⁴ mentre il ricorso all'immagine di un ambiente scavato – sia esso caverna o nurago o una delle spelonche dell'aggregato dei sassi di Matera – riconduce alla memoria del ricovero primigenio. Nell'attività di Moretti l'esperienza della costruzione di case in serie rimane un episodio marginale, a testimonianza della difficoltà di pensare alla dimora per abitanti anonimi che non sia uno spazio ancestrale, amniotico, appartenuto all'infanzia dell'umanità e serbato, in recessi subcoscienti della memoria, da ciascuno di noi: questo giustifica la scelta di una tipologia mai utilizzata se non in questo esempio, e cioè quella dell'aula unica voltata. La Casa unifamiliare tipo T – come la Casa rurale per il Mezzogiorno che ne deriva – rimane, inoltre, uno spazio di collegamento fra i giardini esterni posti alle sue estremità, un passaggio, dove la vita è transeunte, in attesa di ricongiungersi alla Natura: «Infanzia del mondo e infanzia dell'uomo. Dell'infanzia del mondo è rimasta chiusa nell'anima umana una disperata ricordanza. Nell'accorato, inappagato rimpianto di un paradiso perduto, sepolto entro il subcosciente di ognuno, il colore di quella felicità non più ritrovata è ancora il colore dei grandi alberi, delle erbe fiorite, del cielo sereno. [...]

Le Corbusier, schizzo della Casa del poeta tragico a Pompei (da P. Cerri, P. Nicolin, a cura di, *Le Corbusier. Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1989, p. 153).

L. Moretti, pianta e schema interpretativo della Casa del poeta tragico a Pompei (da "Spazio", a IV, dicembre 1952-gennaio 1953, n. 7, p. 18).



Come per l'ossessione di un ricorso atavico uomini e popoli diversi, in diversi paesi e in diversi modi, hanno tentato l'impossibile: riportare sulla terra, presso la loro dimora, dentro la loro dimora dove scorrono i giorni di una vita deserta, una immagine del «mezzo» che aveva accolto al primordio i nostri primi padri: il più bello, il più grande, il giardino eterno dove per la prima volta avevano visto sorgere il sole». ¹⁷⁵

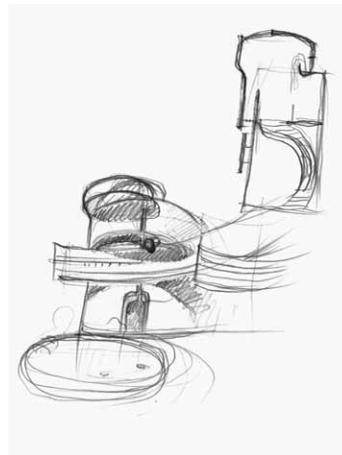
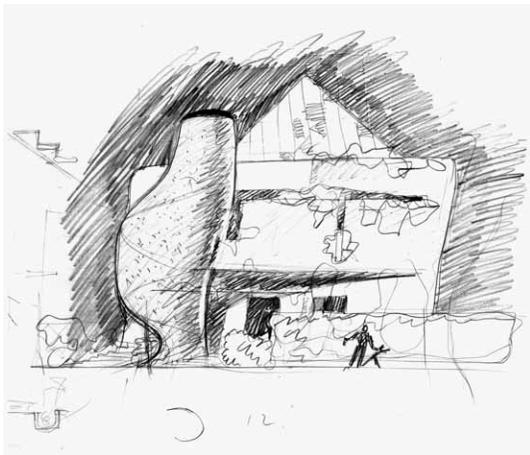
In questi preludi è dunque riposto il seme che genererà tutto l'impianto della Saracena, una lunga *promenade* attraversabile finanche con lo sguardo, quasi un episodio accidentale lungo il cammino che conduce al mare.

«Una saracena architettura mediterranea». Modelli

«Credo che una delle cose meno facili in architettura sia cimentarsi con fabbriche poste al limitare del mare. I rapporti metrici e assoluti sono difficili a mantenersi in confronto con la ampiezza del mare [...]; e poi il mare è di per sé di tale nobiltà che reggono a lui di fronte solo le costruzioni semplici e quasi naturali [...]. Reggono le fila delle casette di Procida o le torri "saracene" dell'amalfitano». ¹⁷⁶ Quale immagine mediterranea Moretti restituisca in quest'opera, come la sua Saracena regga di fronte al mare, occhieggiando ritrosa e ben difesa da muri inespugnabili e acuminata armature di ferro sarà materia di indagine di questo paragrafo, condotta sulla base dei criteri enumerati in precedenza che ne misureranno il grado di adesione alla "mediterraneità".

Partiamo da alcune considerazioni sull'accoglimento e l'attualizzazione di modelli offerti dal repertorio delle architetture mediterranee popolari «di stile e senza stile». ¹⁷⁷ Nel primo schizzo della Saracena, già molto ben definito e provvisto di una esaustiva legenda, ¹⁷⁸ Moretti fa riferimento ad ambienti tipici della casa pompeiana: l'ingresso al recinto ovoidale è denominato «fauci», segue il «vestibolo» e il «grande atrio» che conserva l'analoga funzione di smistamento e disimpegno degli ambienti della casa. In posizione laterale e appartata si snoda la sequenza «tepidarium», «calidarium» e «fontanina» che richiama alla mente esempi di

dimore nobili comprensive di strutture termali. Anche la denominazione conferita ai giardini, ognuno dei quali assolve ad una funzione non generica – che Moretti collegherà talvolta alla soddisfazione sensoriale dell'uomo che lo attraversa («giardino delle erbe aromatiche»), talaltra all'attitudine alla meditazione solitaria dell'uomo colto («giardino segreto e grotta») – è mutuata dal multiforme corredo di luoghi esterni annessi alla casa romana (*hortus*, *viridarium*, *atrium*, *peristilium*, *pomarium*, ecc.). Molteplici considerazioni spiegano la preferenza accordata da Moretti alla *domus* quale organismo da rimodellare in forma nuova e contaminare con le sonorità del polifonico richiamo del Sud per farne «[...] una casa di sapore tanto mediterraneo da toccare il gusto della casa araba, serrata odorosa di frescura,» in cui si riconosce «come una memoria della Zisa di Palermo e delle case egee. [Persino le ceramiche sul camino circolare sembrano rinnovare la felicità di Lindo]». ¹⁷⁹ Partiamo dal committente, un uomo dell'alta e facoltosa borghesia romana e padre di una principessa divenuta tale dopo un'unione matrimoniale compensatoria, dove la dote materiale di lei controbilanciava ampiamente i beni incorporati del plurititolato senza regno. Francesco Malgeri, il committente, intendendo fare dono alla novella coppia di una casa al mare, si rivolge al suo amico Moretti che da “romano”, quale tipologia più pregnata di storia avrebbe potuto eleggere a modello del fortunato progetto, se non la *domus* nel suo stadio più evoluto, frutto di una cultura domestica molto progredita tanto da diventare il riferimento per secoli di storia a venire? Era talmente forte il valore simbolico della *domus* intesa come residenza patrizia (nelle plurime accezioni di dimora urbana o di villa suburbana, rustica, per gli *otii*, che fosse) che non stupisce se il progetto di una dimora al mare da costruirsi alle porte di Roma, poco più a sud di Civitavecchia, per una nobile famiglia, si iscriva nella tradizione dell'«architettura mediterranea di stile». A ciò si aggiungano il ruolo determinante sulla formazione di Moretti degli insegnamenti di Giovannoni, sostenitore della necessità di fare scaturire il nuovo stile veramente italiano dall'architettura romana e rinascimentale; l'esperienza diretta con le testimonianze imperiali che Moretti aveva acquisito durante le campagne di scavo archeologico ai Fori con Corrado Ricci; il dibattito conseguen-



Progetto di Casa Belardelli e Minelli, Torvajonica (Roma), 1953-1954, studio del prospetto verso la strada (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Villa la Moresca, Santa Marinella (Roma), 1967-1981, studio del prospetto verso la strada e della sezione della torre scalare (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

te alla scoperta di Ostia antica documentato sulle pagine di “Architettura e arti decorative”¹⁸⁰ riguardo alle origini latine sia delle abitazioni moderne che di quelle sorte nei secoli sulle coste del Mediterraneo; infine, le suggestioni del luogo e le qualità che Moretti pensava dovessero appartenere ad una casa avvolta nell’aura marina. Questi i motivi che hanno stimolato il ricorso ad una dimora che avesse radici antiche e nobili ma che rispondesse anche al bisogno di protezione contro il «nostro mondo attuale colmo di venti impetuosi, di smarrimenti, di lucidità contraddittorie e puntigliose».¹⁸¹

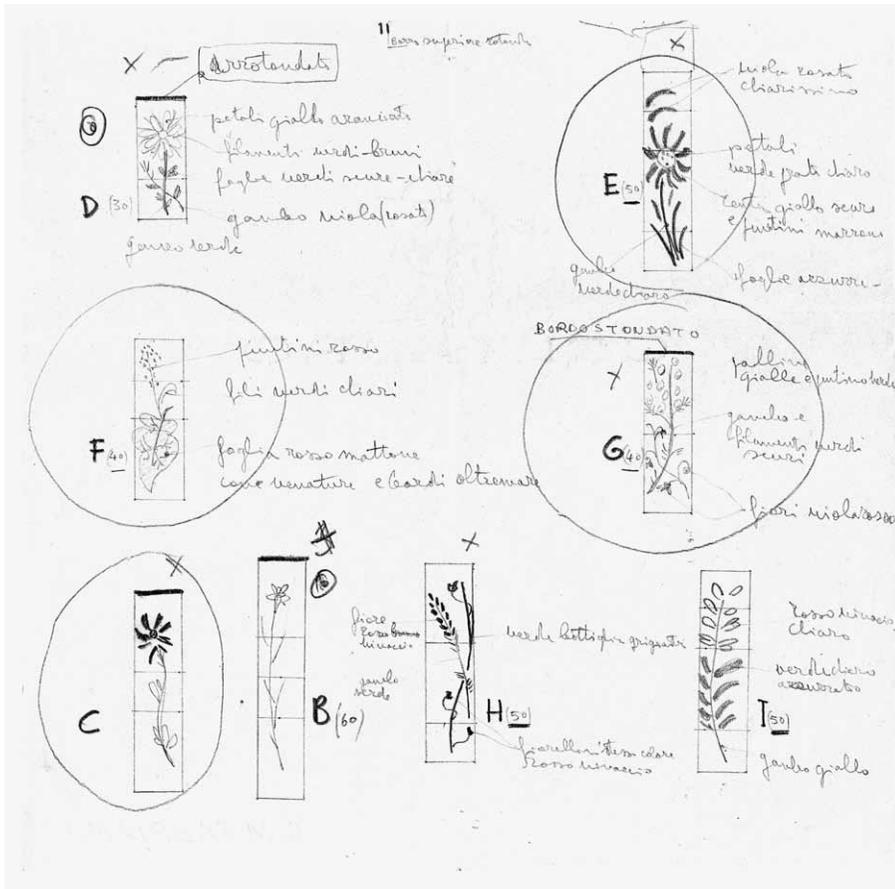
Consideriamo adesso il lotto, la cui forma molto stretta e allungata verso la costa costringe Moretti a tenere l’orientamento nordest-sudovest e a sviluppare la casa secondo l’asse longitudinale, dalla strada verso il mare. A differenza della Casa a Brioni dove intenzionalmente la dimensione maggiore di sviluppo del piccolo rifugio era stato prescelto parallelo alla costa affinché tutti gli ambienti avessero il privilegio dell’affaccio verso il mare, qui a Santa Marinella una costrizione diventa occasione per sperimentare le inaspettate potenzialità del lungo cannocchiale in cui si tramutano le sequenze spaziali che conducono alla marina, impilate l’una nell’altra senza materiali interruzioni. Analogamente, le *domus* pompeiane presentavano come precipua legge compositiva degli spazi quella dell’assialità, cioè della sistemazione, lungo un cardine, di tutto quanto si snoda fra la *ianua* (la porta d’ingresso) e il muro di fondo del peristilio (o la terrazza sul mare, come in alcune dimore di Ercolano che vi erano prospicienti, o frutteti e giardini nelle grandi ville suburbane). Gli schizzi di Le Corbusier della Casa del poeta Tragico a Pompei sono finalizzati a fare sortire questa regola e, contestualmente, la negazione della stessa a causa dei continui disassamenti, perché «l’asse è nelle intenzioni», non è «aridità teorica» e per questo «tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca».¹⁸² Le interpretazioni di Moretti dello stesso oggetto¹⁸³ rilevano come le sequenze di spazi lungo l’asse principale consistano in un’alternanza di luoghi ombrosi e angusti, di oppressione per l’anima, e luoghi luminosi e ampi, di liberazione; e come questo avvicendamento di *fauci-atrium*, *andron-peristilium*, sia traslato nell’architettura palaziale del Rinascimento, del Barocco, dell’Ottocento, «ovunque cioè un andito grigio si aprisse su una chiara corte». «I grandi spazi dell’architettura nascono con Roma» aggiunge Moretti, e la nobile *domus*, figlia della casa italica ampliata e resa maestosa, è consacrata come progenitrice dello spazio domestico dell’uomo nobile e modello mai sostituito durante l’alternarsi degli stili fra le pagine della Storia. La legge compositiva dell’assialità, quindi, ben si attaglia all’invariante idea di sviluppare la casa come attraversamento fisico e visivo verso il mare che le si stende di fronte, ultimo anello di una concatenazione di spazi a differenti «cariche energetiche». Il concetto di casa che Moretti aveva maturato, quale luogo introverso, protetto e sacro, è già insito nella struttura della *domus*, contornata da muri perimetrali senza aperture, spazio intimo raccolto intorno all’atrio e al peristilio, dove l’uomo divinizza i propri *Larii* e li propizia con riti sacri perché custodiscano il focolare domestico.¹⁸⁴ E allo stesso modo Moretti, ironico e beffardo, come spesso si rivela, raccomanda ai proprietari della villa di mettere sopra al camino, accomodato contro l’unico muro del soggiorno, cioè dell’ultimo ambiente artificiale che precede il sentimento di liberazione promessa, una testa di «santo napoletano»¹⁸⁵ ben sapendo, da uomo di fede qual era, che Napoli è stata città infecunda nono-

stante la spettacolare devozione dei suoi figli per santi stranieri. Questo modello, dunque, rispondeva a differenti sollecitazioni, non solo di ordine romantico e simbolico – quale il ricorso a forme di abitare mediterranee che includessero un simulacro della Natura sotto forma di cielo e di verde – ma anche di carattere compositivo e addirittura ideologico. Si vedrà in seguito come Moretti manipoli spazialmente l'impianto della *domus*, ma qui occorre ancora rilevare come questo modello sia stato contaminato con suggestioni provenienti dal Sud che pure stre-gavano la sensibilità del suo artefice, a cominciare dal nome.¹⁸⁶

Un riferimento molto presente è alla torre. L'immagine inespugnabile dei forti saraceni risuona nell'aspetto turrato assunto dal prospetto nordorientale (negli elaborati grafici riportato come nord), cioè quello verso la strada, nella rastremazione dei muri, nell'accento ai merli arabi che orlano per breve tratto la torre delle camere e che assumono valore di «citazione» o di «cartelli indicatori» di malie:¹⁸⁷ quelle esercitate dalle architetture mediterranee che uniscono alla funzione tradizionalmente conferita un ruolo difensivo, come capita nelle chiese vernacolari di Ibiza dove l'abside assume veste di bastione e sui muri compaiono «tozze merlature».¹⁸⁸ La torre delle camere, soprattutto, è figura densa di rimandi alle architetture fortificate di ogni tempo e luogo che indubbiamente affascinavano Moretti tanto che prese ad abitarne una durante le estati trascorse a Santa Severa. La suggestione saracena si intreccia a quella che promana dalle case a torre che connotavano il paesaggio medievale della città di Roma¹⁸⁹ e che sono persistite nel XX secolo, talvolta mutilate come la Torre dei Conti sita a margine dell'area di sedime destinata al Palazzo del Littorio con cui Moretti dovette confrontarsi durante il concorso di primo grado, talaltra pendenti (la torre delle Milizie, sbilenca a causa di un cedimento sismico) o inglobate in un tessuto urbano affatto differente (la torre della famiglia dei Frangipane detta anche «della Scimmia» o la Tor Sanguigna, ad esempio). Fra l'altro Moretti si era già cimentato nell'esercizio inverso, cioè nell'adattamento a dimora delle torri che si dispongono come sentinelle ai lati della porta San Sebastiano, uno degli ingressi all'*Urbe* ricavati nelle mura aureliane, trasformate nel singolare appartamento di Ettore Muti. In molti progetti di dimore l'elemento turrato è richiamato, in duplice veste: come contenitore di spazi, in genere di scale, con una riconoscibile identità volumetrica giustapposta agli altri elementi compositivi – la plastica torre scalare del progetto per Casa Belardelli (1953-1954), mutuata dall'immagine fiabesca dei castelli;¹⁹⁰ il corpo scala del Villino a Tivoli (1932) che sovrasta con la maggiore altezza il volume della casa; il prospetto verso strada della Moresca (1967-1981), unicamente conformato dalla torre attraverso cui la bella scala elicoidale si arrampica sopra l'ingresso;¹⁹¹ oppure, per metonimia, come piccolo fortilizio contenente esso stesso la casa e tutti gli ambienti che le appartengono – la Casa Borelli a Porto Santo Stefano (1956-1957) e la Califfa stessa (1964-1967) ne sono un esempio. Fra l'altro, poco distante da Santa Marinella e poco tempo prima (1951-1954), De Renzi aveva realizzato la sua casa sulla roccia a Sperlonga, un piccolo paese che allora appariva come «un ammasso plastico di case biancastre, aggrovigliate e compenstrate l'una nell'altra e l'una sull'altra in modo da formare come un grosso castello solcato da vicoli e cordonate, scavato da buchi, archi, porte, finestre, scalette impossibili, chiuso ancora in attesa dei Saraceni». Sistemata sopra uno sperone di roccia come una torre di guardia,



Villa La Califfa,
Santa Marinella (Roma),
1964-1967,
veduta dalla strada
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



M. Grisotti, studio dei decori naturalistici della pavimentazione della Villa La Saracena (AMMRO).



La pavimentazione del pianerottolo del primo piano (foto dell'autrice).

Dettaglio della pavimentazione dell'atrio (foto Nicola Navone).

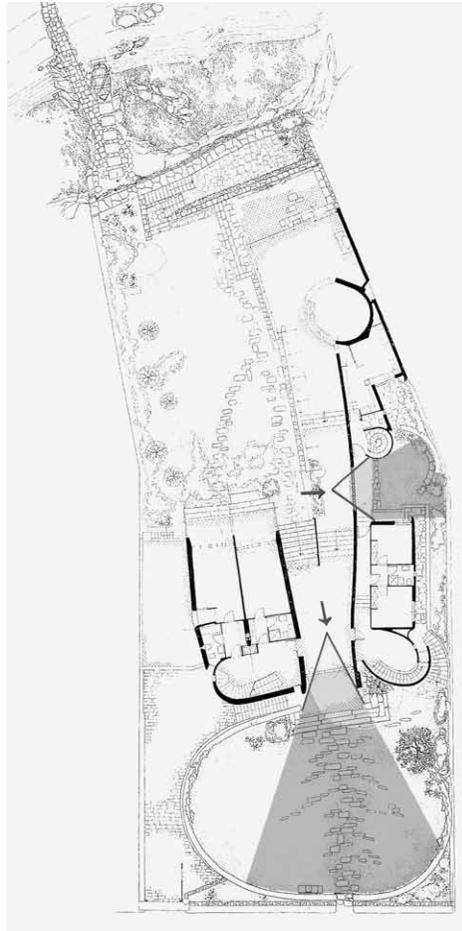
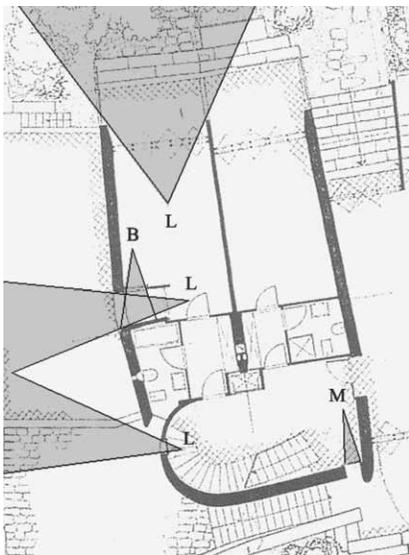
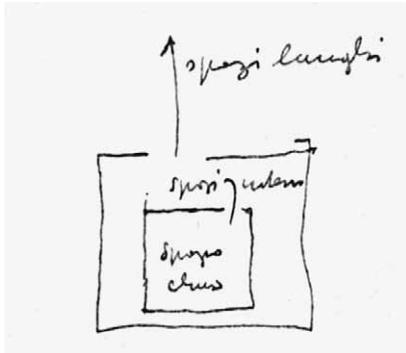
la casa si erge alta e minerale, rude e scabra la superficie espressiva dell'involucro, tessuta di pietre locali «grigioazzurro poste in opera così come sono venute fuori dallo scavo».¹⁹² Circospetta, domina l'ampio paesaggio dall'interno, contrappuntando la Torre Truglia, un fortilizio più volte devastato e pervicacemente rinato sui resti di una antica torre romana, anch'essa di avvistamento, sulla punta della costa più protesa nel mare. Di fatto, una piccola casa a torre "strabica", che dal soggiorno dispiega due viste molto laterali, attraverso una sorta di garitta intonacata di bianco che avanza a sbalzo, orientata verso la grotta di Tiberio e il promontorio Capovento, e una terrazza poligonale puntata verso il «veliero azzurro» del Circeo. Sul tetto, dove è alloggiato il soggiorno esterno, le viste privilegiate compiono come una rotazione di 90 gradi, aprendosi, invece, verso monte e verso mare, direzionate da quel volume cavo mediano che si interpone fra le due terrazze sfalsate, e che chiude in alto l'organismo fatto di «mura solide». Attraverso la continuità della sostanza minerale fra la roccia e la sua casa e il rimando incontrovertibile all'iconografia del rifugio-sentinella, De Renzi ha asserito quella «solidità visuale» legata alla densità della materia e alla sensazione del suo peso tanto cara a Moretti, da questi già restituita nel Villino a Tivoli e nella Casa a Brioni, e di cui osservava invece lo smarrimento in quelle «correnti di un'architettura più che nuova diversa, diversa nella sostanza eminentemente non muraria e struttiva, ma prevalentemente figurativa».¹⁹³

Delle case arabe – che hanno ereditato da quelle romane la centralità del patio intorno al quale identicamente si distribuiscono le stanze – Moretti deriva l'eccezione dei muri della torre in altezza, la collocazione di cupole di luce sopra le scale, la sistemazione delle camere da letto al piano alto, orientate e ampiamente dischiuse verso il «vero grande salone sul mare» ovvero il giardino eccentrico, traslitterazione del peristilio romano e della corte araba.¹⁹⁴

Riflessi di architetture spontanee si riverberano sul candore delle superfici grezze, apparentemente conformate senza l'uso del filo a piombo; nella scenografia dell'arrivo al mare dove è riprodotto un angolo tipico di costa alta con scale di dimensioni poco generose strette fra spessi muri di pietra arenaria; nei luminosi piani di maioliche di Vietri tipiche delle case della costiera amalfitana e qui utilizzate nel rivestimento interno: «Le maioliche [...] sono adatte a mio parere soltanto per le case al mare, in genere, dove il brillio del mare trova quasi riscontro al brillio delle maioliche, cioè le maioliche sono "nel" paesaggio [...]. Mi ricordo a questo proposito il più bel pavimento che abbia mai visto in maiolica dipinta, in una villa presso Sorrento, la Villa dei principi Gortchiakoff. Un pavimento dipinto da Palizzi. Su un fondo bianco stupendo, si vedevano soltanto petali di rosa sparsi, come se fossero caduti da un mazzo di rose appassite».¹⁹⁵ Così fiori policromi disegnati dal pittore Marcello Grisotti fluttuano sulle ceramiche «giallo napoletano chiarissimo»,¹⁹⁶ rosa e azzurro e si distendono sul fondo bianco delle alzate della scala elicoidale a testimoniare il compiacimento per un gioco di colori che riecheggia l'odoroso mondo vegetale.

Ma la rotondità dalla Saracena e la rastremazione curva dei corpi, soprattutto di quelli che conformano il prospetto verso strada, ha anche un'ascendenza mediterranea di impronta ellenica, di "grecità" che risiede nella ricercata armonia delle forme mediante l'applicazione del canone. «Non fu nel Teeteto rilevata l'impossi-

bilità di concepire nel reale i concetti astratti di uguaglianza e di linea retta? Ed ecco allora i diametri delle colonne, gli intercolumni tutti diversi, le linee tutte curve [...]»: ¹⁹⁷ così accade nella Saracena dove tutto è sempre diverso – e gli unici elementi modulari costituiti dai serramenti, che ammettono la regola della ripetizione, sono pensati per rendere la facciata “mobile”, continuamente cangiante – e dove i corpi si piegano, e non solo perché la rilettura del barocco portava l'autore ad operare «ripiegamenti della materia» che sollecitassero «pieghe nell'anima», ¹⁹⁸ ma per consonanza con l'intelligenza dei greci «che si rendevano conto che nel mondo immaginativo e reale la retta è inconcepibile». ¹⁹⁹ Ma c'è di più: esaminando l'elaborato denominato «prospetto verso il patio d'ingresso con riferimenti verticali «che Moretti fa predisporre per la pubblicazione su “Domus”, e dove sono chiaramente evidenziati gli scostamenti dei profili dalle rette verticali, si evince che gli elementi principali della composizione (la torre delle camere, la testata del muro che separa la torre dall'atrio e l'aggetto della terrazza sopra l'ingresso) sono inscritti nel rettangolo d'oro. Infatti, il rapporto fra la base e l'altezza del virtuale qua-



L. Moretti,
schema compositivo
della «casa»
(ACSRO,
Fondo Luigi Moretti).

Visuali
«a media distanza»
dalla galleria verso
i giardini;
visuali
«a lunga distanza»,
«a media distanza», e
«a breve spazio» dalla
torre verso l'esterno
(schema dell'autrice).

Veduta della galleria
con gli arredi
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



Visuale
«a lunga distanza»
dall'atrio verso il mare
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



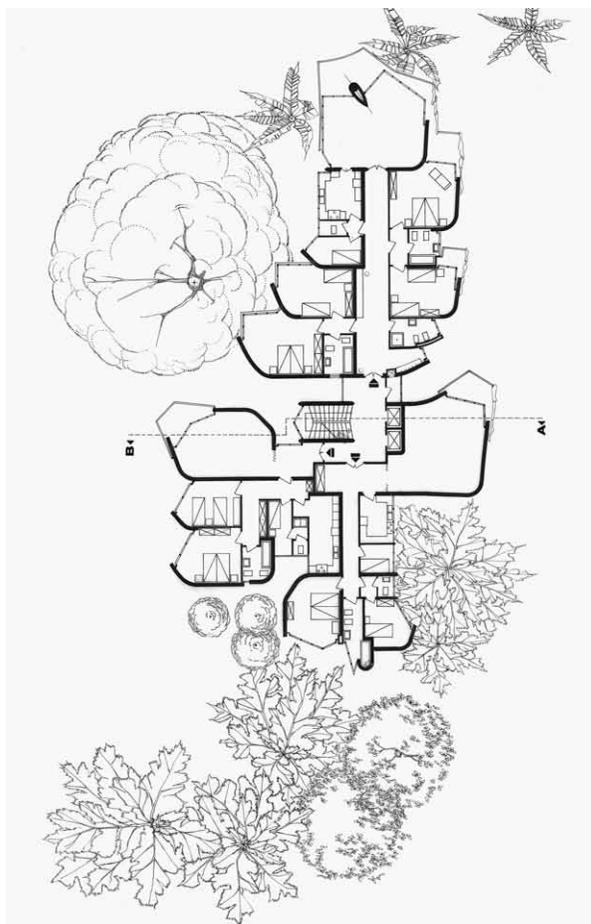
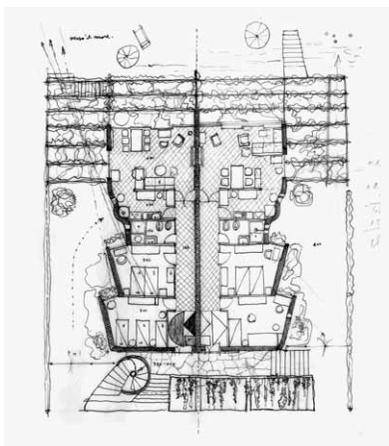
drilatero che li racchiude è pari a 1,618, restituisce quel valore ϕ «aux merveilleuses propriétés». ²⁰⁰ L'impiego non confessato della divina proporzione nella costruzione dell'immagine più potente della villa, la più nota e più pubblicata, è certamente all'origine dell'incantamento che essa produce in chi la osserva e del suo intrinseco carattere suggestivo e «auratico», barocco e informale.

Il significato della "casa" e il suo rapporto con il mondo esterno

Molti anni più tardi, intorno al 1971, Moretti progetterà a Grottarossa, alla periferia di Roma, una villa unifamiliare per Giulio De Angelis, negli stessi anni in cui si occupava della sua casa al mare. Prima di tradurre in segni il suo pensiero, Moretti riversa su fogli sciolti riflessioni molto puntuali sul significato della casa, sull'esposizione e l'orientamento degli ambienti rispetto ai punti cardinali, sull'orchestrazione delle visuali. Tutte quelle considerazioni che il progettista elabora quando si appresta a gettare àncore nel mare delle infinite soluzioni, sono qui miracolosamente riunite. Il testo si intitola "La 'Casa'".

«Trascurati i discorsi ovvii delle funzioni elementari di una casa cioè le funzioni necessarie al mantenere la vita: ripararsi dalla pioggia, dal vento, dall'eccesso di umidità, dall'eccesso di sole, preparare i pasti e nutrirsi, riposare e procreare, riparare gli oggetti indispensabili, ripararsi dai malintenzionati, rimangono le funzioni più strettamente psicologiche necessarie cioè alla "serenità psicologica" al riposo spirituale, al godimento riparato degli affetti familiari, al desiderio di accogliere persone amiche, al riparare anche gli oggetti cari e quegli oggetti che ci piacciono e ci arricchiscono l'andamento dello spirito (libri, oggetti d'arte, musicali ecc.). Anche il riposo fisico e la procreazione possono anzi debbono essere atti arricchiti da un ambiente in modo tale che essi si stendano sul massimo possibile delle loro qualità intrinseche. Una casa per un uomo colto, senza eccessi, che ama la sua donna e i suoi figli e sia sufficientemente ricco per darsi una casa più arrivata possibile alle intese sue necessità (e quelle della sua famiglia) sia fisiche che psicologiche e spirituali, si potrebbe riassumere in un aggettivo o due anche se usurati, viva e serena. Non c'è dubbio che una casa che ancora oggi avesse queste due aggettivazioni si dovrebbe avvicinare alla casa romana antica ricca (o greca) alla quale si aggiungesse quel desiderio di avventura del mondo esterno che è propria dei tempi moderni almeno nella componente che grossolanamente diciamo romantica. Cioè una casa piuttosto chiusa in se stessa con degli squarci di lettura più o meno improvvisi verso visuali a media e a lunghissima distanza. Le visuali a media per dilatare l'ambiente proprio della casa e sentire uno spazio proprio ma ampio e uno spazio infinito che metta nella casa il senso del mondo esterno, delle cose e avventure del mondo esterno. Occorrono cioè visuali di bellezza (se poss.) a breve e lungo spazio e visuali direi di quegli ambienti da cui si fugge ma dove anche c'è un sentimento di vita, di conquista, di attività [...]. La "casa" deve pertanto essere piuttosto chiusa e isolata con grandi fenditure verso le visuali lunghe (poiché le corte dovrebbe inglobarle)». ²⁰¹

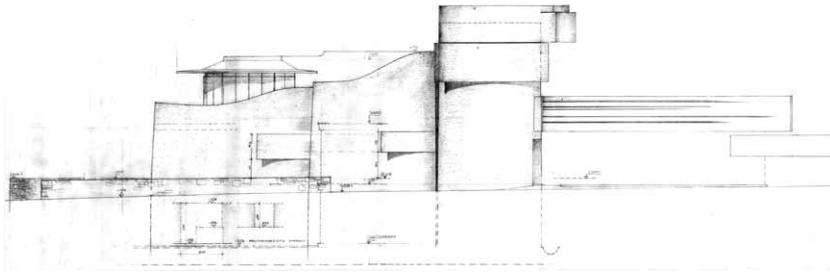
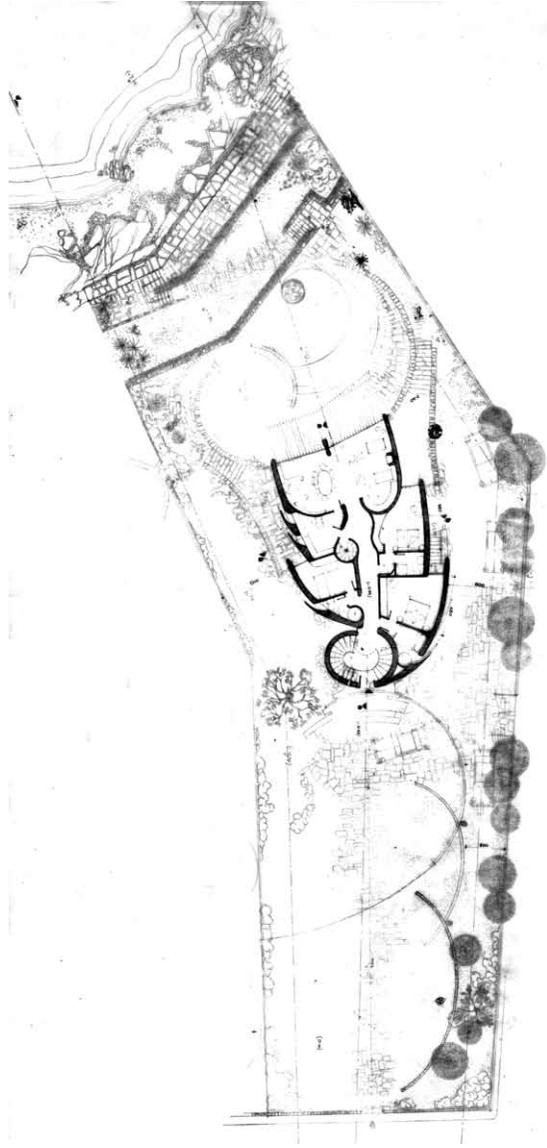
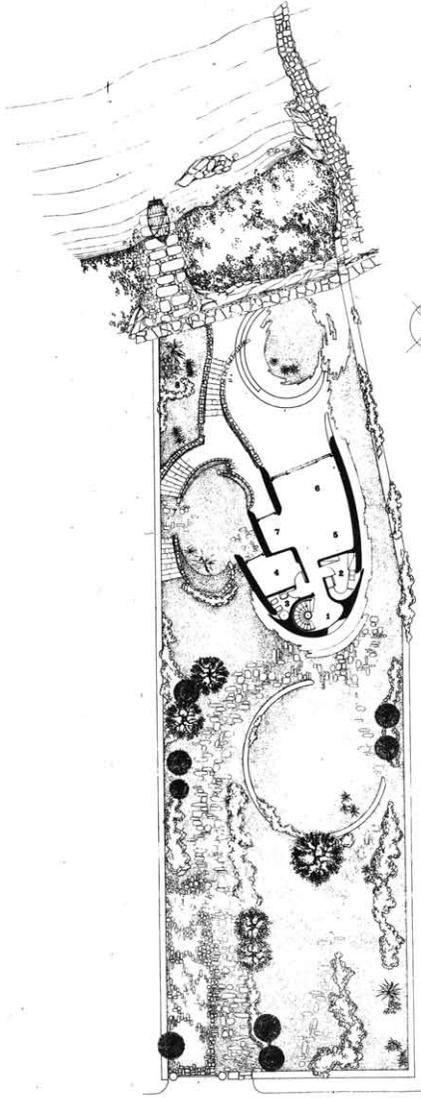
Moretti aggettiva la casa come «viva e serena» attribuendole qualità potenzialmente trasmissibili alla sfera emozionale e psicologica del suo abitante che, al desiderio di sentirsi al sicuro «in modo da non soffrire introspezioni», ²⁰² acclude la curiosità verso l'esterno traggibile da una posizione privilegiata. Se il modello



Progetto di Casa Belardelli e Minelli, Torvajonica (Roma), 1953-1954, studio della pianta del piano rialzato (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Progetto del Complesso residenziale a Genova Nervi, 1954-1960, pianta del piano «a livello delle chiome degli alberi» (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

della *domus* si presta a congegnare una casa «serena», occorre intervenire sulla definizione del rapporto con l'esterno affinché l'abitante continui a «sentire uno spazio proprio, ma ampio», e a percepire la sua casa «viva». La manipolazione tocca l'involucro – reso diafano o ispessito, ritagliato o addensato – al fine di ottenere viste sul mondo esterno di tre qualità: visuali «corte», a «media» e a «lunghe» distanza. Le prime, in assonanza con quanto avviene nella casa romana, Moretti suggerisce che siano «inglobate» cioè contenute negli spazi esterni di stretta pertinenza (giardini, patii, terrazze, ...) che ne rappresentano l'immediato intorno. Nella Saracena queste sono predisposte lungo la galleria e si dispiegano attraverso la finestratura continua, ritagliata nel prospetto prospiciente il giardino di levante. La galleria stessa, che dal limitare della soglia si percepisce come spazio di transito dall'atrio al soggiorno è, a ben guardare, arredata come potenziale luogo di stazione, con un divano e un tavolo addossati al muro di spina e orientati verso il giardino, su cui si ha la vista frontale, e verso la torre delle camere che si protende entrando marginalmente nel campo visivo quanto basta per marcare



Villa La Califfa,
Santa Marinella
(Roma), 1964-1967,
pianta del pianterreno
con le sistemazioni
esterne
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

Villa La Moresca,
Santa Marinella
(Roma), 1967-1981,
studio della pianta
del pianterreno con le
sistemazioni esterne
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

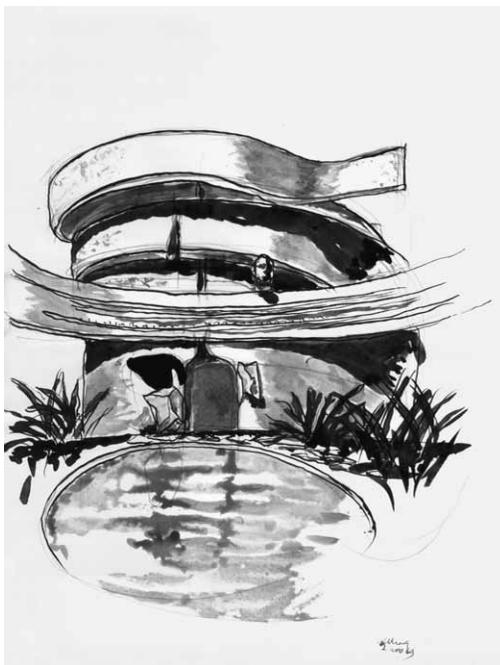
Villa La Moresca,
Santa Marinella
(Roma), 1967-1981,
studio
del prospetto est
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

una sorta di recinto domestico che segni l'appartenenza di quell'esterno alla casa e solleci nel riguardante protezione e "serenità". Ne consegue che le visuali «corte» catturano gli annessi della casa, quelli che Moretti chiama «spazi interni» che si distendono intorno allo «spazio chiuso» e inviolabile dell'ambiente strettamente domestico – secondo lo schema esplicativo che il progettista propone. Le visuali «a media distanza» sono contenute entro precise inquadrature definite da alcuni elementi (muri, corpi, coperture) e si infrangono contro un limite visivo, una sorta di primo traguardo, che rimarca l'alterità di quanto eccede sopra e oltre. Due gli esempi più pregnanti: se dall'atrio si guarda verso la strada mediante la porta di ingresso, il contenuto del campo visivo risulta inquadrato in alto dal forte oggetto della terrazza, lateralmente dai muri che si protendono verso il patio, frontalmente dal recinto ovoidale che si interpone come una cesura, marcando il discrimine con il mondo esterno. Di quest'ultimo, solo un'immagine molto parziale e selezionata entra nella scena domestica, dove la condizione di "essere dentro" mentre si consuma la percezione è rimarcata innumerevoli volte dai diversi elementi che fanno da cornice all'inquadratura. Lo stesso congegno è disposto lungo la galleria, nel punto in cui la porta scorrevole di accesso al giardino di servizio spalanca una vista ancor più imbrigliata fra i corpi della casa: il volume della scala circolare e quello delle camere per i bambini ne definiscono il confine ai lati, la copertura del corridoio esterno marca il limite superiore, una paratia di verde si erge frontale. Ciò che filtra insieme alla luce occidentale, intensa e persistente, è una sezione molto ristretta di paesaggio, letta in filigrana dietro gli intrecci vegetali. Vale la pena evidenziare che in tutte le versioni del Villino che Moretti progetta sul lotto limitrofo,²⁰³ quello squarcio ad ovest è sempre lasciato libero affinché il piccolo giardino rimanesse un pozzo di luce rinfrescato dal "ponentino", la gradevole brezza dei pomeriggi estivi che spira fino a Roma concedendo frescura e ristoro. Le visuali «a media distanza», quindi, trapassando giardini e patii sono condotte verso inquadrature ben incorniciate da cui, denunciando la connaturata alterità, entra il paesaggio circostante. Verso la Natura, invece, si predispongono le visuali «a lung(hissima) [sic] distanza» che si aprono attraverso ampi squarci praticati nei muri, a loro volta, protesi oltre l'involucro per accompagnarne il contatto visivo. Il salone, infatti, si dischiude verso il mare con un'ampia parete vetrata. Ma lo sguardo è accompagnato e incanalato dalla pergola e dal muro di delimitazione del lotto che avanza alto lungo la terrazza per un tratto. Se ci si dispone ad osservare lo stesso paesaggio, ma dall'atrio per il tramite della porta di accesso al giardino, si noterà che il meccanismo è esasperato: qui ad inquadrare il campo è addirittura l'intero prospetto della galleria insieme al corpo, meno proteso ma più alto, delle camere e alla sovrastante soletta di copertura. Mentre la "cornice" è uno squarcio da pavimento a soffitto che si estende fra i muri laterali di contenimento del campo visivo.

Anche la torre gode della stessa veduta, con gli stessi principi; anzi, se ci si muove all'interno di essa, si carpiscono suggerimenti atti a chiarire il motivo di alcune scelte formali, di orientamento e di vista. La scala elicoidale, al piano terreno, è preceduta da una fenditura ricavata nello spessore del muro rispetto al quale il serramento è a filo interno. La visuale è a media distanza, pressappoco simile a quella di cui è stato riferito per la vista dall'atrio verso l'ingresso al lotto. Lungo la

rampa Moretti pratica un altro taglio, rivelatore della consistenza della muratura, orientandolo verso il levante estivo (est sud-est) in modo da catturare luce dal primo chiarore dell'aurora (si suppone che la casa sia vissuta in prevalenza d'estate) e, insieme, un sottile brano di costa che si coglie sempre in movimento e brevemente (sulle scale raramente si staziona) e che si ripropone lungo la seconda rampa con campo più profondo, crescendo la posizione altimetrica dell'osservatore. Le camere sono orientate a sud-ovest e presentano, come parete di fondo, un ampio serramento che apre la vista verso il mare fino alla linea d'orizzonte, una di quelle viste lunghe «per sognare»²⁰⁴ e apprezzare la distesa marina vibrante di luce lunare. Anche in questo caso i balconi, nel loro protendersi, sono accompagnati dal movimento dei muri laterali già riscontrato e dalla leggera sporgenza dei solai di copertura. Le camere dal lato del garage sono invece dotate di un taglio a tutt'altezza predisposto proprio sullo stretto passaggio che conduce allo spazio intimo della camera. La ragione è ancora quella di cogliere tutte le variazioni di luci del mattino, dalle più tenui aurorali a quelle più dense tardo-mattutine in modo, però, che non interferiscano col sonno, che siano lame radenti osservabili dal buio e per questo confinate sul limitare della camera. A tal fine, la disposizione planimetrica appare molto astuta. Moretti scava il volume per tutta l'altezza ottenendo un arretramento rispetto alla superficie del prospetto, contingenza che determina un pozzo di luce e l'intermissione di una più marcata distanza rispetto all'intorno; poi fa addirittura sparire il mondo esterno offrendo, a chi si appresta a entrare in camera, uno squarcio inaspettato sulla casa. Quanto si estende oltre la casa si percepisce solo frontalmente, disponendosi in piena avvertenza a interagire con l'esterno. Questi dispositivi, che consentono viste direzionate – incanalate dalla sporgenza dei muri che perimetrano gli ambienti – oppure glissanti lungo le superfici esterne prima di librarsi oltre l'architettura, sono messi in opera in molti progetti di abitazione che Moretti elabora, con variazioni molto interessanti che conviene qui, seppur brevemente, seguire a partire dal Complesso residenziale previsto a Genova Nervi (la cui progettazione risale agli anni 1954-1960 che coincidono parzialmente con quelli della Saracena) tutto giocato sull'intelligente disposizione dell'unità base della camera, compresa fra spessi muri delimitati, verso il paesaggio, da sottili pareti vetrate. Qui la metafora è naturalistica nell'accezione botanica e riproduce, nella morfologia planimetrica delle camere, la struttura delle foglie²⁰⁵ costituita da lembi fogliari innestati alla nervatura principale. La riproposizione, sebbene molto più rigida, del modo di saldare le camere ad una spina centrale nel progetto di Casa Belardelli a Torvajonica, elaborato negli stessi anni, attesta una riflessione persistente sul rapporto fisico e visivo fra l'interno e il mondo esterno, in primo luogo con il mare. La condizione di villa bifamiliare giustifica il carattere speculare della pianta, dove gli ambienti si incardinano lungo i corridoi centrali e sono ampliati da una rotazione del muro opposto all'ingresso che suggerisce un cauto dischiudersi verso il circostante. Quest'ultimo è escluso dallo sguardo di chi si sofferma sul limine della camera e si disvela lentamente mentre ci si avvicina al taglio predisposto per catturare il paesaggio nella cornice dell'involucro della dimora. A differenza della Saracena, dove le visuali verso il mare si dispiegano sempre frontalmente agli ingressi, anche nel caso delle camere da letto (condizione che accentua il carattere processionale di quest'opera dove ogni spazio è di attraversamento

Villa La Moresca,
Santa Marinella
(Roma), 1967-1981,
studio del prospetto
verso strada
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

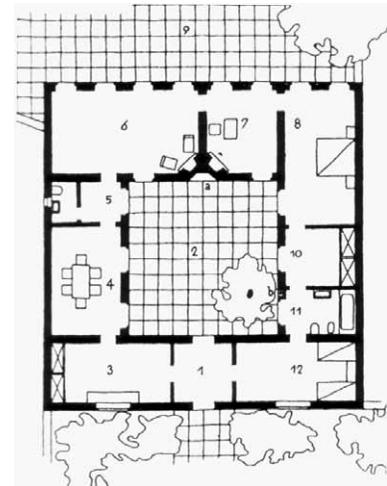


verso l'orizzonte); e diversamente da quanto avviene nel progetto di Genova Nervi dove le aperture sul paesaggio più raramente sono frontali e in genere costringono il riguardante a compiere una rotazione e a progredire verso di esse (condizione che induce in un primo tempo a sentirsi "all'interno" e poi a percepire l'esterno da una condizione privilegiata, di riparo) in Casa Belardelli risulta molto accentuato il sentimento "dell'essere dentro", grazie alla posizione delle finestre, ricettori di luce ma non di paesaggio: quest'ultimo appare solo quando si guadagna una condizione fisica di prossimità al taglio e poi di frontalità.²⁰⁶ Nelle successive ville al mare suggestioni evocate dal mondo marino ispirano il disegno organico delle piante, che paiono sezioni di fossili erosi dal tempo e dal sale sulle rive ove sorgono. Quantunque i riferimenti siano altri, ma comunque ascrivibili al mondo delle forme modellate dalla Natura, la Villa La Califfa, la seconda del trittico di Santa Marinella progettata anch'essa su commissione di Francesco Malgeri, risente delle ricerche pregresse condotte dal progettista. L'involucro, infatti, si dilata unilateralmente verso est sud-est guadagnando ad ogni ambiente una vista (solitaria) verso il mare, sempre incanalata dai muri perimetrali. Le camere da letto, ad eccezione di quella padronale – che presenta la parete di fondo vetrata e frontale all'ingresso –, hanno l'apertura o in posizione parallela, ma traslata, rispetto all'accesso oppure ortogonale, ubicazioni già rilevate nei precedenti progetti e che concorrono a stabilire due tempi di percezione: il sentirsi all'interno della casa, e poi l'accorgersi del mare, dall'interno, attraverso i canali visivi in cui l'involucro si trasforma. Questa piccola casa aggiunge alle qualità di "viva e serena" quella di protettiva, essendo accentuato il carattere di guscio difensivo e rassomigliando ad una picco-

la torre di guardia che spia l'intorno attraverso le «orecchie», un espediente fin lì inedito nella produzione di Moretti, costituito da fasce di superficie sollevata, una sorta di prese di luce molto schermate, per il tramite delle quali penetra un frammento minuscolo di mondo. In questa opera scompaiono le visuali «corte» e «a media distanza» e si assiste ad una riduzione dell'interazione visiva con gli spazi esterni di pertinenza e ad un annullamento del rapporto con l'intorno: la scala riceve solo luce zenitale dal lucernaio posto in alto, come gli ambienti di servizio sistemati al primo piano; le «orecchie» ne assicurano la ventilazione e provvedono anche a quella dei bagni collocati al piano terreno. Nessuna fenditura è praticata lungo l'involucro, solo un piccolo oblò compare puntato come un occhio verso la Saracena, e questa scelta ribadisce che la casa e i suoi abitanti intrattengono un rapporto esclusivo con il mare. La Califfa appare dunque la più schiva e ostile, e il suo aspetto turrato si accentua allorché si percorre la *promenade* esterna verso il mare allestita a levante: i salti di quota conducono al livello del piano seminterrato, in uno spazio esterno a forte "carica energetica" da cui si può adire per il tramite del «grottone» come nella Saracena, alla marina, o, alternativamente, risalire alla terrazza sul mare posta di fronte al soggiorno. In questa catabasi, la casa cresce progressivamente in altezza, diventando incombente e opponendo al visitatore spessi setti, sporgenti e acuminati nella parte terminale. La Moresca, progettata come la sua casa di vacanza, ribadisce soluzioni già sperimentate, aggiungendo una dilatazione bilaterale asimmetrica dal nucleo centrale – che rende la pianta telescopica – e il conseguente inserimento di cannocchiali visivi che puntano verso la lunga distanza raccogliendo l'immagine del mare. Sebbene già impiegato nella Califfa, qui l'ingresso a baionetta, tipicamente arabo, è molto più accentuato, ed esclude dalla vista di chi vi penetra il tormentato percorso che conduce al soggiorno e poi al mare. Una lunga fenditura, incuneata fra il corpo scala cilindrico e l'ala che si sviluppa verso la Saracena – e che testimonia un aprirsi circospetto verso il giardino circostante e, oltre il muro di confine, verso la prima villa nella cui direzione volge anche il terrazzo al primo piano – si apre improvvisa e inaspettata all'i-

B. Rudofsky, Arnstein House, San Paolo del Brasile, 1939-1941, modello (da M. Platzer, a cura di, *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a voyage*, Birkhäuser, Basel 2007, p. 151).

B. Rudofsky, progetto di casa B a Capri, 1932-1934, pianta: 1. atrio, 2. cortile con focolare, 3. cucina, 4. sala da pranzo, 5. antisala, 6. stanza di lavoro, 7. studio, 8. camera da letto, 9. terrazza aperta verso il mare, 10. stanza degli armadi, 11. bagno, 12. camera della domestica (*ibidem*, p. 21).



nizio del corridoio, lungo un attraversamento (condizione che permette una percezione in movimento dell'involucro esterno della casa), rivelando così parentela con lo squarcio di luce sistemato in testa alle camere da letto della Saracena.²⁰⁷ Un secondo taglio – riportato in alcuni schizzi di studio, poi non realizzato – ma più corto e parzialmente schermato dietro una delle bande di cemento armato apposte al prospetto verso strada, appare sopra l'ingresso principale lungo la torre della scala e laddove questa è staccata dalle pareti: il mondo esterno viene come da lontano e afferrarlo sarà atto da compiersi in movimento (ascensionale o discendente) quindi da prospettive sempre cangianti.

Quantunque persista l'immagine decisa di guscio, questa villa recupera seppur più timidamente una varietà di modi di rapportarsi al circostante (attraverso «orecchie», fenditure, aperture inserite fra setti, ampie vetrate orientate verso il mare) e di stare all'esterno (come la Saracena, e proprio verso di essa, il volume è scavato per accogliere una terrazza). Nelle case al mare, dunque, Moretti esalta il carattere processionale, cioè di *promenade* verso il mare che si dispiega al massimo grado nella Saracena dove anche la torre, e le camere che essa contiene, sono pensate come attraversamenti fisici e visivi nella direzione dell'esterno. Va tuttavia rimarcata l'introduzione di attenuanti di tale tendenza prevalente, che concorrono a creare delle centralità transeunti. L'essenziale arredo della lunga galleria della Saracena è un invito a stazionare rivolgendosi verso il giardino, sentito come temporaneo centro della casa: così la panca addossata al muro e le due sedie che la precedono diventano «la ristretta platea della gradevole scena».²⁰⁸ Anche la presenza del camino nei soggiorni della Saracena e della Moresca – non indispensabile trattandosi di case vissute d'estate – serve ad introdurre un potenziale centro di stazione e, simbolicamente, a rimandare all'idea primigenia dell'abitare, del riunirsi intorno al fuoco: quello del camino «è veramente un desiderio istintivo, un ancestrale senso del fuoco e del focolare. Intorno al caminetto si rinsalda la famiglia, gli affetti si rinnovano, prendono nuova tenerezza e calore. [Il camino ha la grande attrazione della fiamma, che ci ipnotizza astraendoci da noi stessi, così come le onde del mare sulla spiaggia, sempre diverse e sempre uguali, ci incantano. Il camino e il fuoco sono antichi fatti magici]».²⁰⁹ L'immissione di molteplici potenziali centralità, elette come tali dall'abitante su suggerimento dell'artefice, è ancora più evidente negli esperimenti successivi, dove, pur persistendo l'idea di casa come attraversamento, priva di un centro fisso, proprio grazie all'ubicazione laterale delle aperture e al rapporto indiretto che si instaura con l'esterno, alcuni ambienti assumono valore di centralità momentanee, essendo percepiti come luoghi in cui stare e non da cui traguardare una meta.

Spazi di vita all'aperto

Fin dal primo schizzo Moretti ha sparso intorno alla casa luoghi di natura: non generiche aree verdi, ma spazi connotati, differenziati per destinazione funzionale e materiali di rivestimento. Si rinvennero elencati in legenda con dignità pari agli ambienti interni alla casa, come esige l'interpretazione moderna del «cortile-patio»,²¹⁰ considerato una permanenza eterna nella casa dell'uomo, e ora ripreso come lenitivo temporaneo e irrinunciabile alla nostalgia del rimosso afflato con la Natura. Nell'immediato dopoguerra, molti architetti, affascinati dalle dimore

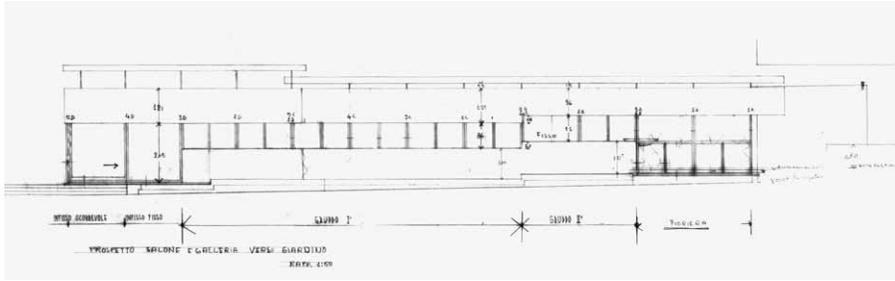


Villa La Saracena, relazione visiva e fisica fra il «giardino chiuso» e la galleria (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

G. Minoletti, Casa in via Gesù, Milano, 1955, veduta del soggiorno con i vasi di terra per la vegetazione ricavati nello spessore del solaio (AdM, Fondo Giulio Minoletti, GMin Fot S 12/1/9).

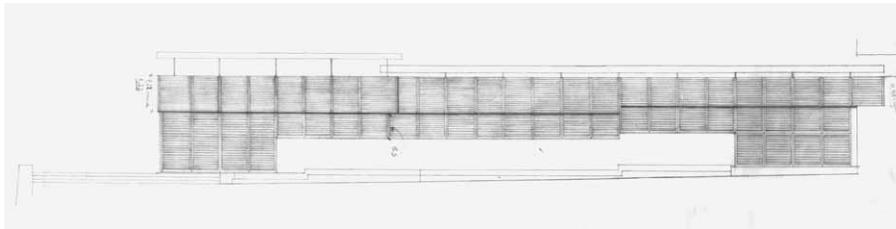
Villa La Saracena, veduta del prospetto est della galleria con le persiane (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

mediterrane (di stile e non) anche per la predisposizione di luoghi di verde interiori – o in aree di stretta pertinenza – di pace, di raccoglimento, di incontro dei membri della famiglia, hanno lavorato con la vegetazione, la luce, l'esposizione al sole, ai venti, facendo assurgere gli spazi vegetali a punti focali o a cardini del sistema di distribuzione degli ambienti. Ed era tale l'interesse verso l'integrazione di questi ultimi con l'abitazione che si riconobbe la necessità di dotare gli architetti di sussidi tecnici; fra questi ebbe ampia diffusione il manuale di Figini del 1950. «Questa struggente nostalgia [...] dei limbi incorrotti dell'infanzia dell'uomo e del mondo»: ²¹¹ nessuna citazione più pertinente avrebbe potuto scegliere l'autore come suggestivo *incipit* al suo discettare su modi e gradi di interazione fra la casa dell'uomo, la città e il mondo vegetale e su come recuperare un'interazione seppure flebile con l'elemento verde, quesito da cui muove la trattazione. Numerose illustrazioni di angoli verdi ben curati e rigogliosi, qualità perseguibili consultando la «tavola dei gradi di resistenza delle piante negli interni» redatta da Pietro Porcinai, corredano sia le enumerazioni dei canali attraverso cui il verde entra nella casa (terrazze giardino, serre fra pareti vetrate, piante in vaso o in grandi vasche incassate nei solai, ecc.) che lo studio dei problemi legati alla realizzazione tecnica (impermeabilizzazione, drenaggio e scarico delle acque, predisposizione di diaframmi sulle vetrate per evitare l'eccesso di luce, dispositivi per ottenere i microclimi adatti, ecc.). Molti progetti sono commentati, soprattutto di architetti come Rudofsky e Neutra che, affascinati dalla mediterraneità, ne hanno tentato il trapianto nei paesi sudamericani realizzando opere ad alto potenziale «mediterraneo». Pregnante in tal senso rimane la Arnstein House (1939-1941) realizzata a San Paolo del Brasile da Rudofsky come iterazione del modello della «Casa B a Capri», irrealizzata ma genesi delle successive architetture domestiche: si tratta di un parallelepipedo cavo nel mezzo dove è allogata una corte centrale intorno alla quale si snodano e si aprono, ad una ad una, tutte le stanze. L'archetipo è con tutta evidenza, ancora una volta, la *domus* nella sua più arcaica declinazione, quando gli ambienti erano aggregati intorno all'atrio e la casa si arrestava alle soglie del peristilio. Nell'interpretazione di Rudofsky la luce che cade nell'impluvio e l'acqua che in esso è raccolta, elementi di catalizzazione dello sguardo di chi oltrepassa le «fauci», sono sostituiti da un altro fuoco visivo, altrettanto simbolico: il focolare, per accogliere il quale anche le mura si piegano a formare una nicchia. Nella grande villa sudamericana cortili, orti conclusi, portici di collegamento si susseguono fra le camere provviste sempre di un affaccio sul verde e prefigurano delle vere e proprie stanze all'aperto (ben cinque) disposte su più della metà del lotto che accoglie la casa. A partire dalla loro destinazione ne è studiato l'arredamento fatto di elementi vegetali e artificiali. Il soggiorno all'aperto, di gran lunga più ampio del corrispettivo spazio interno, ospita un piccolo stagno; in un angolo, una pergola di canne di bambù sostiene vasi di orchidee; cespugli di gardenie e azalee fioriscono sul prato dove un unico filare di conci di pietra induce a compiere un periplo fra profumi e colori sapientemente coordinati. Lo stesso accade per la corte di ricreazione dei bambini, per il pranzo all'aperto, per il giardino di servizio, per il *solarium*, dove, in prossimità della camera da letto che vi si affaccia, è piantato un oleandro: se ne possono immaginare gli effluvi mentre predispongono un viaggio della memoria fra odori mediterranei. Questa ricchezza compositiva degli spazi



Studio della
finestratura del
prospetto est
della galleria
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

Studio del prospetto
est della galleria
con le persiane
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



esterni e degli spazi-filtro che connota l'opera di Rudofsky, soprattutto quella sudamericana, era nota in Italia²¹² e Moretti lascia intenderne un sincero apprezzamento quando, precisando le fonti storiche a cui guardare per la progettazione delle ville al mare scrive: «La pergola e l'incannucciata, elementi vibratili tra l'immobile pietra e il vivo del mondo, allungano la vita degli ambienti sino all'ultimo grappolo della vigna. Rudofski [*sic*], sembra aver rapito e portato in America l'ultimo tinello disponibile di Palestrina o di Cori, e noi qui, rassegnati si sia rimasti ai muri e alle finestre dei villini suburbani».²¹³

La Saracena è il manifesto del valore irrinunciabile dei luoghi di natura addomesticata, simulacri dell'aspra "naturalità" preesistente all'artificio; e come prima delle opere realizzate (interamente) dall'architetto al cospetto del mare, si iscrive nella tradizione mediterranea, ereditandone alcune soluzioni, poi restituite in nuove trovate, «attraverso un gioco sconosciuto di influssi, risposdenze e ricorsi, di riprese, fusioni e metamorfosi».²¹⁴ Le aree esterne, quindi, sono luoghi intimi della casa e, al pari di essa, spazi di attraversamento per arrivare al mare e non secondari, di risulta o di compendio, ma comprimari e di vita, raccolti in recinti approntati ad accoglierli. Il «patio d'ingresso»²¹⁵ – esposto a nord-est con funzione di decompressione fra l'abitazione e la strada nonché di collegamento fra il piano terreno della casa e il garage e il seminterrato – assume dal patio tipico delle architetture arabe, poi trapiantato in Spagna dai saraceni nel XVI secolo, lo statuto di recinto, esaltato dall'andamento ellittico, gestuale, del muro continuo alto circa due metri che concorre a creare un invaso e una condizione psicologica di accoglienza in un mondo "altro". Lasciato a prato, privo di elementi vegetali che interferissero con la fruizione del prospetto, a questo giardino antistante è conferito anche il ruolo di messa a fuoco dei volumi giustapposti che compongono il prospetto su strada immettendo una distanza utile alla sua percezione.²¹⁶ Nella Califfa e nella Moresca questo spazio verde che precede l'abitazione rimane delimitato per

Pagina a fronte:
Veduta della galleria
dal «pranzo all'aperto»
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



accenni: nella prima appare contratto e traslato; il muro curvo che lo contiene funziona come schermo che oscura parzialmente l'ingresso alla casa e ne definisce un'area di più stretta pertinenza, quasi privata. Non ci si trova immessi dentro, come nella Saracena, dove si vive la condizione dell'«essere accolti»; qui la curva che lo recinge inscena un gesto di allontanamento e di rifiuto di quanto è estraneo. Delle tre ville è certamente quella che attesta una decisa introversione, anche per l'assenza di luoghi esterni ricavati nel volume della casa. Nella Moresca, invece, si ripete la condizione di immissione diretta nell'invaso del patio ma la presenza del recinto è solo allusa da una serie concavità in movimento ascendente, costituite da un muro basso di pietra e da due bande curve di cemento armato intonacate, sollevate su sostegni rastremati a differenti altezze, in modo da non interrompere il fluido distendersi del giardino *promenade* intorno alla casa. Il «giardino chiuso» rimane in ogni versione di progetto il più intimo e riparato, come attesta la sua prima denominazione, «giardino segreto e grotta», e la sua posizione, ricavata fra il muro di confine, il fianco nord-ovest – dove sono sistemati gli ambienti e la scala di servizio, corredati da tagli rettangolari posti in alto, ricettori di luce e d'aria ma non di paesaggio – e la cucina che vi prospetta con un'ampia apertura. Una delimitazione curva definisce l'invaso di questo piccolo orto concluso in cui l'attenta scelta delle essenze arboree ha concorso a creare un regno di pace e godimento olfattivo: «Ove ritrovare il giardino segreto per le erbe aromatiche – disposto in ombra sicché i profumi si librino e non siano arsi subito dal calore – ricavato con tanta semplicità e così vivo nel tessuto della casa?». ²¹⁷ Un poggio in lastre di pietra addossata alla curva recinzione guarda verso un sipario bianco: quando scorrono via le ante della porta a tutt'altezza si crea un'inaspettata relazione spaziale e viva fra interno ed esterno mediante un susseguirsi di piani fotografici. Il boccascena consiste in un grande taglio nel lungo muro che segue lo sviluppo della galleria, praticato da pavimento a solaio e come determinato da un'espansione trasversale della casa. Ad essere inquadrata è una *tranche* di galleria che si staglia su di un primo fondale costituito dal piccolo viridario, metaforica intrusione dell'elemento vegetale nell'artificio. Dietro questo filtro verde si stende l'articolata parete conformata da un serramento vetrato impostato alla quota di calpestio, dal lungo schermo opaco della veletta, dalla sottile pellicola di vetro interposta fra quest'ultima e la copertura. Dalle alternate trasparenze prorompono le immagini molto scorciate della torre delle camere e la vista del giardino: il giardino chiuso è appartato e schivo ma potenzialmente capace di operare una sorta di ricucitura fra luoghi esterni e interni.

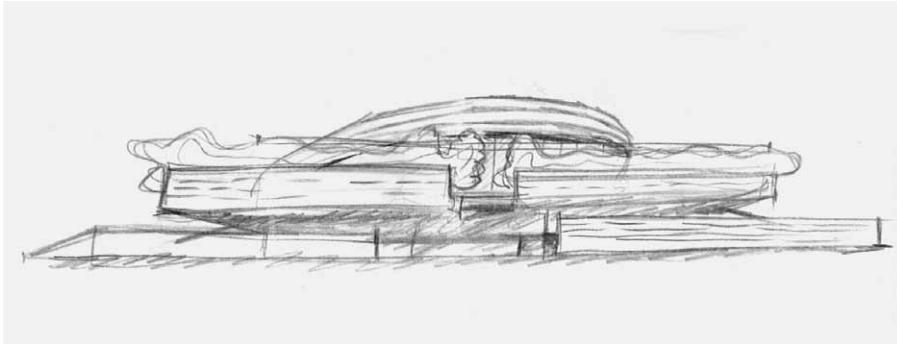
Il «giardino» è la vera traccia manipolata del peristilio. La sua posizione è dettata da considerazioni di ordine «mediterraneo»: orientato a est sud-est (o levante estivo, come lo definisce Moretti) rimane un ricettore di luce diretta dall'alba fino a quando il sole ritorna basso sul lato opposto e si viene a trovare dietro la lunga galleria. Di quest'ultima, la parete che vi prospetta risulta così esposta alla luce diretta mattutina fino a quando il sole raggiunge lo zenit. Come era già avvenuto nel cortile del Villino a Tivoli, la casa occupa solo due lati del giardino-corte a causa dell'ubicazione eccentrica di quest'ultimo, a ridosso del muro di confine. La galleria si apre verso il giardino con ampie superfici di vetro la cui trasparenza è bilanciata dalla opacità dei muri e dalle velette che fasciano in alto il prospetto. Questa

superficie, cioè il prospetto sudorientale, è di grande interesse per il carattere cangiante che i dispositivi legati al controllo della luce le conferiscono e che possono raggrupparsi in tre categorie: le persiane scorrevoli apposte alle grandi vetrate, anch'esse scorrevoli, che perimetrano il soggiorno; le persiane doppie e, per questo, rimovibili separatamente sistemate di fronte al viridario; infine, le persiane ribaltabili sul muro sottostante, dosatori di luce lungo la parte finestrata. Queste ultime destano la maggiore curiosità poiché quando sono ribaltate ingannano l'occhio giocando sull'equivoco che possa trattarsi di una vetrata a tutt'altezza schermata solo nella parte bassa. Prima di arrivare a questa soluzione Moretti ha pensato di anteporre griglie di legno anche alle velette superiori, inducendo una comprensione confusa dell'effettiva conformazione ma esaltando anche le possibilità compositive di un prospetto che altalena fra un'immagine introversa, conferita dalla struttura lamellare degli schermi, e la messa in scena di una di forte interazione con l'esterno, quando le membrane protettive vengono rimosse. La critica, erroneamente, ha sempre privilegiato questa rappresentazione, mentre i rapporti con l'esterno sono in realtà variegati: dal dischiudimento più fiducioso, infatti, si può arrivare, per gradi intermedi, alla protezione più impenetrabile. La facciata "dinamica", dove schermi mobili sono previsti a seconda delle necessità luministiche dell'interno, veniva dalla Palazzina romana del Girasole (1947-1950), connotata da griglie di legno in movimento lungo binari alloggiati nelle sottili velette che si ripetono in quattro ordini sul prospetto di viale Buoizzi. Gli anni Cinquanta sono

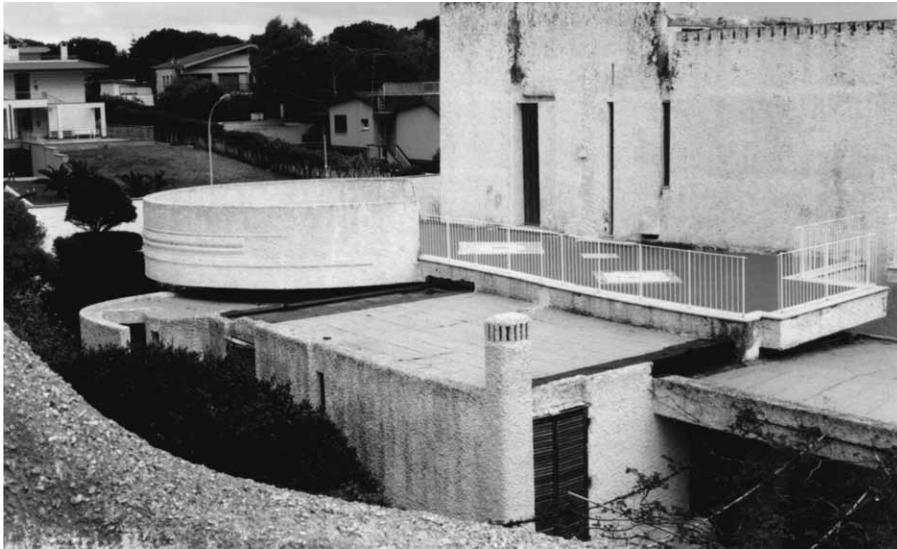
Veduta della pergola
verso il mare
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

147

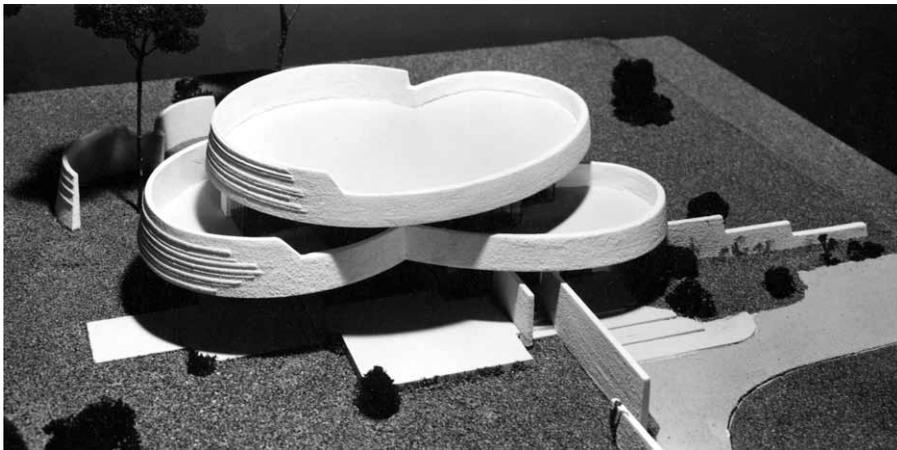




Progetto di Villa per il conte Marcello, Roma, 1953, studio del prospetto principale (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



Veduta del terrazzo dalla Villa La Moresca (foto dell'autrice).



Casa Gomez Mena, L'Avana, 1957-1958, modello (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

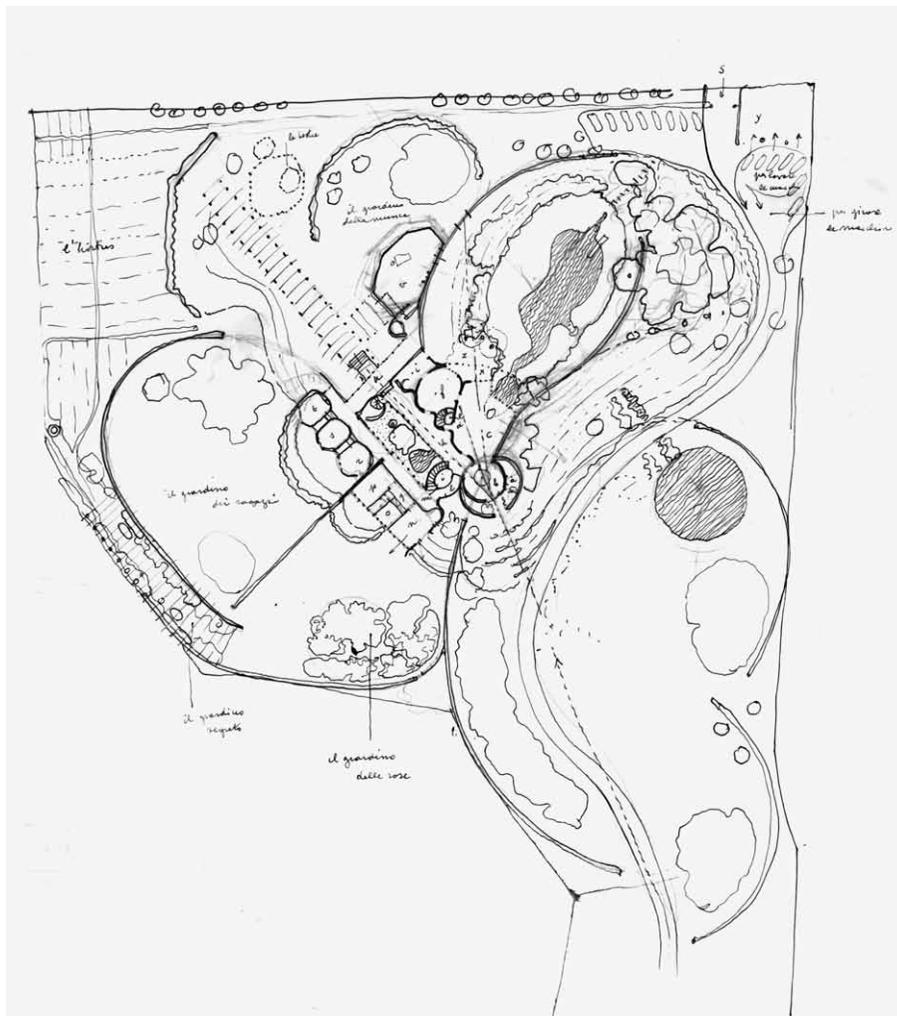
segnati da questo tipo di sperimentazioni, da quelle più timide e precoci esemplificate nelle Case per impiegati Borsalino di Gardella (1948-1952), alle soluzioni più coraggiose e audaci messe in campo soprattutto in Spagna da Coderch, la cui opera entra vivamente in risonanza con l'eredità vernacolare mediterranea che egli raccoglie e converte in forma moderna, elaborando un originale quanto vasto campionario brevettato di persiane e grigliati in legno che, da elementi tecnologici secondari, sono investiti del ruolo di protagonisti degli involucri delle sue architetture.²¹⁸ Infine, verso il mare, il soggiorno è relegato dietro una parete composita: le ampie porte-finestre scorrevoli dotate di persiane sono sormontate da un doppio ordine di vetri che costituiscono una superficie traslucida ampia. La necessità di tenerla al riparo dalla luce troppo forte di sud-ovest, con elementi che non fossero rimovibili a mano, considerata l'altezza, ha indotto il progettista ad impiegare due soluzioni complementari: la prima quasi primitiva, certamente "mediterranea", è l'ampia stuoia avvolgibile, che, come un tappeto verticale si distende nella parte interna degli infissi;²¹⁹ la seconda prevede il montaggio di lunghi correnti in ferro che, come supporto ad un ombreggiante pergolato, si protendono a sbalzo sul «pranzo all'aperto», luogo di incerta appartenenza per la condizione di bilico fra il giardino e la casa, rivelata anche nella composita pavimentazione dove le maioliche, estendendosi dall'interno per ricoprire la superficie si "scontrano" con la pietra di rivestimento dei luoghi esterni. Si viene così a ridefinire, come nell'ampia soglia dinanzi all'uscio, l'immagine della transizione fisica dalla ruvida sostanza geologica alla materia levigata, lucida, riflettente, un'immagine reminiscente dell'origine primordiale d'ogni cosa.

Il «terrazzo», ricavato sulla copertura dell'atrio e in aggetto sull'ingresso è esposto al sole pomeridiano fino al tramonto, rinfrescato dalla brezza di ponente che spira calmierando la calura estiva. Il muro che protegge le camere e che vi proietta la sua ombra merlata al mattino non presenta aperture generose ma due sottili feritoie – protette da ante di legno schermanti – in corrispondenza della camera e del servizio annesso. Anche l'accesso è angusto e il serramento, costituito da doghe di legno alternativamente in risalto e in incavo, è ricamato con piccole mezzelune di vetro dalle quali piove luce sul pianerottolo. Questi luoghi esterni ricavati nel volume delle abitazioni sono sempre contrassegnati da elementi di marca figurativa che ne segnalano l'esistenza assumendo anche una funzione protettiva: la balaustra materica scolpita del *solarium* della Saracena, che si ripeterà su un doppio livello in Casa Gomez Mena e moltiplicato fino alla ridondanza nella Palazzina San Maurizio; il muro modellato del prospetto orientale della Moresca, che cala con piccole onde in direzione del mare preservando l'intimità del terrazzo; o ancora le balaustre piene coronate da rigogliosi elementi vegetali in uno studio del progetto della Villa del conte Marcello;²²⁰ infine, la torre delle scale, come nel Villino a Tivoli, intorno alla quale si organizza lo spazio esterno praticabile che una ringhiera contiene entro una porzione del solaio di copertura. Questa è un'altra cifra riconoscibile in tutte le opere domestiche di Moretti: i terrazzi, quantunque organizzati sull'ultimo solaio di copertura, si limitano ad occuparne una parte; hanno sempre una misura, perché sono camere, e come queste direzionate verso una vista privilegiata, orientate nel quadrante di luce e di vento più conveniente. L'11 di maggio del 1955 – circa due mesi dopo l'elaborazione del primo impianto della Saracena – Moretti

è invitato a presentare una mostra di scultura organizzata dalla galleria d'arte milanese Montenapoleone 6/a. Le sue parole dimenticano le opere per suonare encomiastiche verso il luogo che le ospita, una terrazza, e soffermarsi liriche su un mondo che è terra di sogni: «L'idea [...] di una mostra di scultura all'aperto, ordinata sulla terrazza di un edificio urbano, suggerisce agli architetti, per improvvisi e curiosi concatenamenti di figure, la conquista di nuovi tipi di spazi, solidi eppure libratati nell'atmosfera, disgiunti da ogni contiguità e legame terrestre. Spazi verso i quali l'architettura moderna non aveva mai posto mente in modo attento, poiché sino ad ora, nella comune interpretazione delle terrazze sugli edifici di città, i calpestii non erano assunti quali magici piani tesi fra le nuvole [...]. Nessun architetto riconobbe esplicitamente la lezione delle coperture del Gaudí, fiori pietrificati, crateri gemmati, case di elfi sotto il trascorrere del sole. Nessun architetto sembra avere avuto memoria di quanto si innalza fantasticamente sulla copertura della Basilica di San Pietro o di San Giovanni in Laterano; nessuno sembra ricordare gli straordinari regni vegetali sulle terrazze dei grattacieli del Filerete. Ci voleva questa idea di una mostra di scultura su una terrazza, idea semplice, curiosamente spontanea, perché si individuassero gli spazi delle terrazze non come minuscole aree all'aperto, ma quali spazi con proprie caratteristiche, sospesi nell'aria, su un mondo nascosto, testudinato, lontano, che respira attraverso pennelli di fumo; spazi sui quali corrono le nubi da orizzonte a orizzonte, e ove un'opera d'arte e qualsiasi forma, muta mille volte d'aspetto al variare delle luci, dall'aurora alla notte, e respira un'aria nitida, astratta da ogni immediato e umano intervento. L'architettura attuale ha avuto improvvisamente, da questa mostra di scultura, una indicazione, che a me sembra un gran dono».²²¹ La terrazza della Saracena è essa stessa oggetto di scultura; la sua figura non coincide, *sic et simpliciter*, con il piano di copertura dell'atrio su cui si distende ma conserva una configurazione formale indipendente e prorompe in direzione strada-mare sbalzando fuori dal prospetto nordorientale che ne rimane asimmetricamente bilanciato.²²² La pavimentazione è di cotto, con inserti romboidali in ceramica di Vietri smaltata in due gradazioni di azzurro marino e di giallo chiaro, quest'ultimo colore privilegiato nel rivestimento dei calpestii interni. L'unica delimitazione alta è il muro della torre da cui promana la lezione dell'Informale materico e gestuale, insieme alle citazioni di mondi mediterranei allusi nei merli e nelle concrezioni sulla bianca superficie. Da questo luogo etereo gli occhi scivolano lungo il corpo della galleria, percepiscono l'incastro delle coperture e, in ultimo, contemplan ancora un oggetto di scultura, distanziato e inavvicinabile, la copertura a travi estradossate del salone che partecipa della modellazione di questi luoghi «libratati», con la dimostrazione visiva che una struttura portante può sostanzarsi in una bella forma.

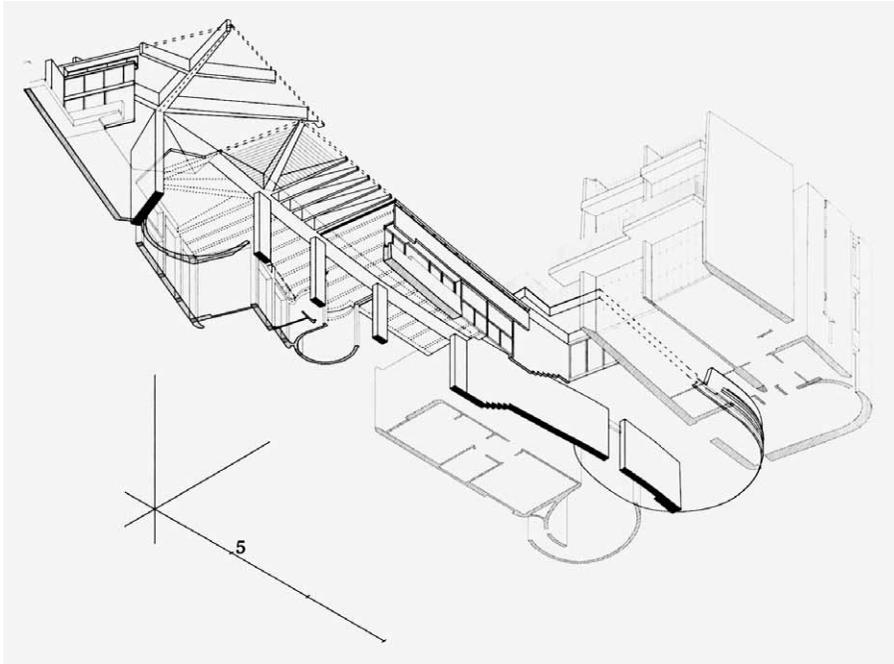
A conclusione di questa disamina e al fine di chiarire i rapporti associativi che la Saracena instaura con altre opere dello stesso autore appartenenti alla medesima tipologia, è utile registrare le differenti declinazioni del rapporto fra artificio e Natura. Ci si accorgerà che dalla prima villa di Santa Marinella in poi si avvia un processo di accentuazione del carattere introverso della casa che porterà a due soluzioni: al rifiuto dell'esterno, che prende a denunciare la sua alterità, o all'introiezione degli spazi esterni "addomesticati", che diventano camere senza tetto annesse alla dimora, accolti entro recinti di stretta pertinenza, produttori di benes-

Progetto di Villa Modugno, Roma, 1959-1960, studio della pianta e dei luoghi all'aperto (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



serie psicologico, talvolta legato alla fruizione delle arti. Nella Saracena il «patio d'ingresso», il «giardino chiuso» e il «giardino» – nonché la «terrazza» che li sovrasta tutti – occupano posizioni eccentriche, non sono dislocati in continuità spaziale, tanto che per passare dall'uno all'altro è sempre indispensabile entrare in casa e poi nuovamente uscire; eppure il progettista, con consumata regia, li tiene tutti visivamente legati. Nelle altre ville di Santa Marinella, invece, questi spazi subiscono un rigetto all'esterno, e ai molteplici luoghi, ciascuno individuato da una propria peculiarità (funzionale, evocativa, di esperienza estetica legata alla fruizione di certe inquadrature della casa), è sostituito un unico giardino, del tutto esterno e continuo, snodato intorno alla dimora in un percorso circolare che dall'ingresso al lotto conduce al mare (e viceversa) senza interruzioni di sorta. La Califfa e La Moresca, dunque, non sono più delle *promenade* da attraversare necessariamente

per accostarsi al mare, perché adesso lo si può raggiungere compiendo un'esperienza spaziale anche totalmente esterna. Configurandosi come cammino alternativo a quello di attraversamento della casa, l'anello verde viene strutturato in guida di passeggiata esplorativa capace di indurre percuotimenti emozionali: si contrae in strettoie, si dilata in slarghi, discende nell'ombra e risale verso il sole, talvolta incontra l'acqua raccolta in bacini come preludio alla distesa marina. La struttura dell'anello è conformata da due luoghi di stazione che coincidono con i momenti delle scelte, quando il fruitore si interroga su dove dirigersi: il primo è in testa alla casa, dinanzi all'ingresso. In alcune versioni della Moresca questo luogo è spazialmente molto ricco per l'inserimento di uno specchio d'acqua, ovale poi circolare, pensato per una fruizione cinetica non assiale di quel lato della casa, cioè in movimento lungo il cammino curvo tracciato intorno al bacino; ma anche l'oggetto della percezione risulta cangiante poiché consiste sia nel volume della torre scalare illuminata dai riverberi di luce sui grani dell'intonaco resi mobili dai riflessi dell'acqua sia nella sua immagine specchiata sulla superficie tremula dell'acqua. Il secondo luogo di stazione è costituito dalle ampie terrazze per il pranzo all'aperto, che ancora una volta nella Moresca si articola in piccoli dislivelli fra gazebo, specchi d'acqua, *solarium*, frammenti di cavee teatrali adagiate di fronte al mare. Sui fianchi, il percorso anulare diventa meno interessante, si assottiglia e perde spessore tanto che si è indotti a percorrerlo lesti scivolando lungo i muri inoppugnabili delle ville. Queste ultime, quindi, si possono a ragione assimilare ad una scultura, della quale l'esperienza percettiva richiede una circolazione intorno, a tutto tondo. Nel progetto della Villa Modugno, che precede l'esperienza della Califfa, la casa appare assimilabile ad un padiglione in un grande parco dove gli ambienti abitabili sono concentrati al centro del lotto e riuniti in due corpi (zona giorno e zona notte e servizi) attraversati da una corte verde – di inopinabile eredità mediterranea, luogo di collegamenti anche con i piani superiori – in cui è prevista una polla d'acqua, rigurgito dall'amorfo bacino che da ponente si insinua fin dentro la sala. Dal nucleo crescono sottili tentacoli a definire recinti dentro cui accogliere quel campionario di aree verdi diversificate, che si distendono fra pergolati e specchi d'acqua – il «giardino segreto», il «giardino delle rose», il «giardino della musica», il «giardino dei ragazzi», l'«hortus», l'aia per gli animali – in cui è trasformato l'immediato intorno. Si tratta di un organismo che si ramifica fino ai limiti del lotto occupandolo per intero e segnando testualmente l'appartenenza delle sue appendici verdi esteriori, ripetendo così molteplici volte il segno che la Saracena compie attraverso la conformazione del suo patio e del quale, nella Califfa, permane solo un'allusione dinanzi all'uscio. Anche Villa De Angelis (1971-1972) è congegnata come sistema chiuso e introverso che cresce su se stesso con successivi rigonfiamenti entro cui trovano alloggio le diverse funzioni domestiche fra le quali «il giardino di fiori e odori» alloggiato nel cuore del nucleo, a ridosso della grande sala. L'aspetto innovativo, in questo esempio, risiede nell'allocazione degli spazi di Natura entro la cinta esterna della casa: ognuno annidato nel proprio lobo, questi «patii interclusi»²²³ – «sculture e ceramiche all'aperto», «studio all'aperto», «pranzo all'aperto», «teatro» –, ne diventano gli annessi insieme ad una piscina che si infila dentro, al livello del seminterrato, creando un suggestivo ambiente ipogeo (il corrispettivo dei grottoni di Santa Marinella pregni dell'odore dell'acqua marina). Si direbbe



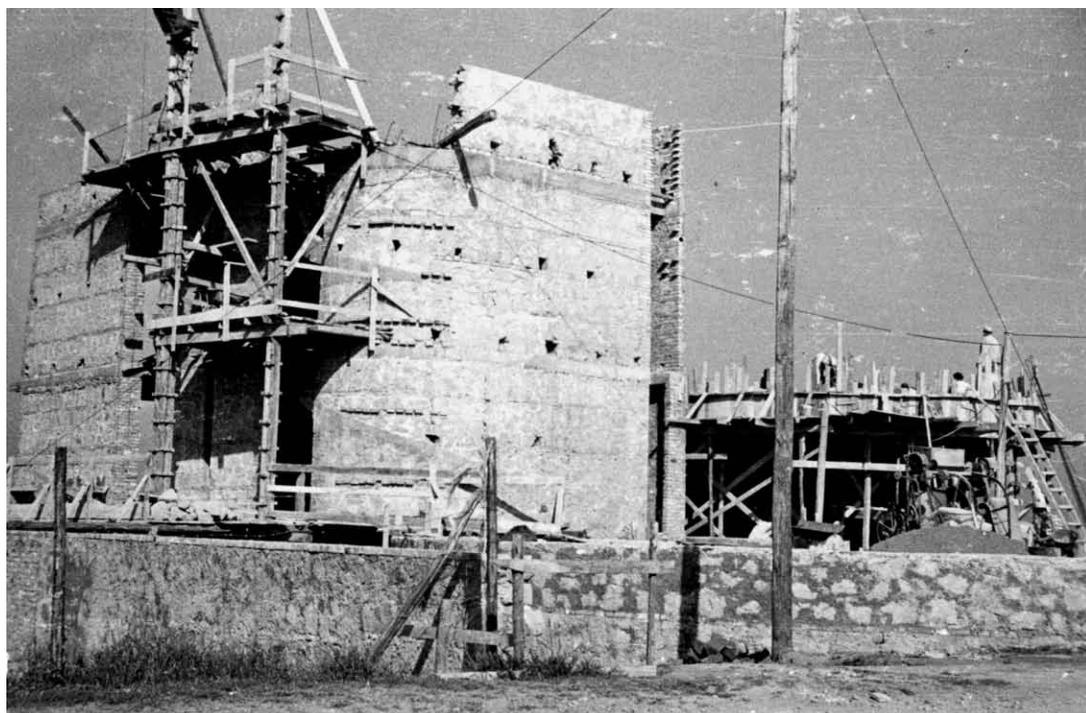
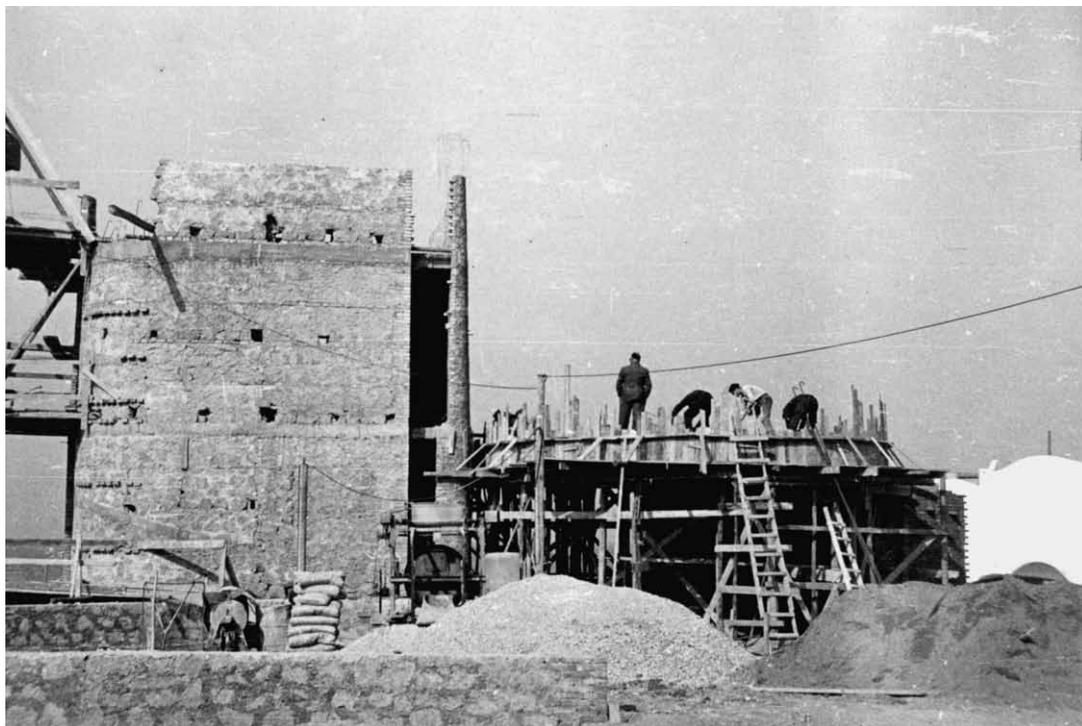
Assonometria strutturale della villa (da S. Poretti, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, Roma 2008, p. 281).

Pagina a fronte: Veduta del cantiere della torre e della copertura dell'atrio (AMMRo).

che l'acqua è per Moretti componente fondamentale della casa dell'uomo: in assenza del mare all'orizzonte se ne cercano succedanei in bacini artificiali, spesso amorfi, che si introducono e rigurgitano negli ambienti domestici. In quest'ultima opera si porta a compimento anche quel processo già ravvisabile nel progetto del complesso residenziale a Genova Nervi dove l'elemento vegetale risaliva lungo le facciate connotandole. Qui la Natura è dentro il sistema, addirittura irrompe attraverso i lacerti praticati nei muri, piove giù lungo le superfici: «Casa in parte sull'acqua, che poi anche “sgocciola”, dall'alto ha il capelvenere! (una cascata, Villa Adriana, e Villa)». ²²⁴ Dunque, Moretti in quest'ultima dimora, che lascerà incompiuta, arriva ad immettere un alto grado di introversione – «La “casa” deve pertanto essere piuttosto chiusa e isolata» ²²⁵ – qualità che, come visto, attiene ai modi mediterranei di abitare, qui ripresi nella loro declinazione primordiale di ricovero primigenio, dove «la linea retta è un'eccezione, così il rettangolo e il quadrato, le forme curve composte come le caverne possono essere la regola». ²²⁶

Note sull'espressione della struttura

La considerazione della “mediterraneità” come categoria critica ci ha condotti ad enumerare quegli aspetti che misurano l'appartenenza dell'opera a questo mondo culturale. E uno dei caratteri peculiari di un'architettura mediterranea risiede proprio nell'adesione fra l'immagine dell'involucro e la sua sostanza, cioè nella trasmissione chiara di informazioni circa il funzionamento della struttura, nell'intelligibilità degli elementi di cui si conforma, siano essi portanti o portati. Se «il fare con chiarezza è il solo fare che innesti durevolmente un'opera nella com-





Veduta della copertura del soggiorno in costruzione (AMMRo).

pagine del mondo» – come Moretti asserisce²²⁷ – allora a quelle componenti apposte che alterano la comprensione, o la mistificano, non è dato sussistere. Per questo anche la decorazione autoreferenziale non è ammessa, essendo la valenza formale prerogativa di ciò che esiste già sotto forma di struttura e funzione.²²⁸ E come accade nelle architetture tradizionali di Ibiza, dove «vive una plastica larghissima, a spigoli arrotondati, come se gli elementi struttivi fossero stati immersi in un bagno di materia preservante a difesa del tempo»,²²⁹ anche in quest'architettura, presidio tirreno contro gli affanni della vita, la finitura dei volumi sarà affidata ad una sostanza tutelare e, al contempo, espressiva che assume come consustanziale la decorazione. L'arcano fascino che nei secoli è promanato dal rito della battitura del lastrico delle case campane – dove ritmo del gesto e intonazione di canti popolari si trasformavano in un'orchestra sapientemente diretta dal capomastro, custode degli accordi fra grazia dei movimenti e composizione musicale –, quella «solemnità perduta»²³⁰ che Sinisgalli rimpiangeva all'inizio degli anni Cinquanta si è riprodotta nella Saracena ed è rimasto come uno dei ricordi più pregni di lirismo legati al cantiere. L'architetto Quadarella, primo collaboratore di

Veduta della copertura
del soggiorno
in costruzione
e del prospetto est
della torre appena
completato (AMMRo).



Veduta della torre
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).





Veduta dell'interno della galleria, relazione fra la copertura e il prospetto est (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Moretti a Roma e impegnato sul cantiere della Saracena fin dall'inizio, ha più volte raccontato con emozione dell'opera di intonacatura della villa cui ha atteso lo stuccatore romano Giulio Belardelli (col quale Moretti stabilisce un rapporto di collaborazione pressoché ininterrotto) sperimentando con l'architetto un nuovo rivestimento che assommasse in sé qualità protettive e formali e dove componenti fondamentali si consideravano il tempo di lavoro e il gesto: la stesura dell'impasto era affidata alla stessa mano che procedendo dall'alto verso il basso ricopriva una striscia completa per evitare si formassero quelle "sgrammaticature" imputabili alle riprese. Dunque Belardelli, con l'ausilio della «cazzuola» ricopriva le superfici di una mistura di cemento bianco e cretoncini di pozzolana opportunamente vagliati e selezionati. Ad essiccatura avvenuta, tornava ad intervenire, questa volta con una piccola ramazza di saggina, per rivestire i cretoni come confetti, con una glassa di cemento bianco.²³¹ L'epidermide, così plasmata, ricopre tutto il volume, nascondendo un sistema strutturale duplice. L'immagine di architettura militare, turrita e inespugnabile verso la strada, promana dalla muratura continua e portante che genera i corpi della torre e dell'atrio, eseguita artigianalmente in tufo e ricorsi di mattoni con solai laterocementizi;²³² l'ala occidentale costituita dalla scala lobata e dalle camere dei bambini è realizzata in muratura di mattoni. Si verifica dunque un'aderenza fra struttura e sua rappresentazione, interrotta dallo sbalzo della terrazza sopra l'ingresso che assorbe nello spessore della balaustra l'impalcato strutturale e che rappresenta la battuta d'inizio della lunga *promenade* glissante verso il mare sotto tre pensiline. Negli ambienti di rappresentanza della villa, infatti, il rapporto fra l'involucro interno dello spazio e la sua struttura si modula su una scala

tonale barocca, come Sergio Poretti argutamente suggerisce a proposito della complicata macchina strutturale pensata per liberare la scena spaziale da vincoli ingombranti. Il risultato è ottenuto, come nella Palazzina del Girasole, abbandonando il «costrittivo telaio» legato alla “grecità” mediterranea e applicando «il più libero e romantico principio della mensola»: ²³³ ponendo cioè sopra la lunga galleria e nella parte terminale del salone coperture senza appoggi laterali che interferissero con la trasparenza di un perimetro che si voleva percorso da una finestratura a nastro. Ebbene, la galleria riceve un sistema costruttivo puntuale composto da quattro pilastri disuguali che si susseguono lungo la spina centrale sui quali si adagia una trave a sezione variabile leggermente estradossata. Ad essa si innesta a spina di pesce una fitta rete di mensole sagomate che sostanziano l’orditura secondaria. Il soggiorno è invece delimitato in alto dalla copertura nervata, incastrata su un setto eccentrico che la costringe ad uno sbalzo di circa otto metri, dall’intradosso irregolare come un drappo morbidamente assicurato al suo sostegno. Quello che occorre qui rilevare, discorrendo di carattere mediterraneo dell’opera, è l’immissione, all’interno dello spazio della galleria, di indizi rivelatori del funzionamento strutturale, laddove potrebbero generarsi dubbi. La lunga parete vetrata che connota il prospetto orientale che dà sul giardino è chiaramente indipendente dalla copertura che si protende a sbalzo, e a cui sono agganciate le vele che si stendono superiormente lungo tutta la superficie. Per esprimere con maggiore forza visiva questo rapporto statico, fra lo sbalzo di copertura (sostegno) e le vele (peso portato), sono intermesse sottili strisce di vetro, a secco, senza serramento (un’asserzione che il peso non grava sulla fragile trasparenza) mentre la sequenza delle finestre sottostanti viene arretrata: le vele, quindi, non scaricano il loro peso in basso, ma in alto in quanto sospese. Allo stesso modo, lungo la galleria, il muro che ne accompagna lo sviluppo, proprio nel tratto in cui cambia il sistema costruttivo, viene arrestato prima dell’attacco alla copertura, in modo che emergano i pilastri (come accade, fra l’altro, a Ronchamp). E se all’interno sovrapposizioni di coperture e tagli opportunamente posizionati rivelano e spiegano meccanismi e funzionamenti, sebbene per flash, come tessere di un puzzle, dalla terrazza si prende visione del sistema portante orizzontale: la trave che corre lungo i pilastri della galleria affiora come una spina dorsale, dispositivo che Moretti ripete nella pensilina d’ingresso allo stabilimento di Induno Olona (1955-1956), costruita contemporaneamente alla Saracena, su di un terreno a quota ribassata rispetto alla strada provinciale che vi gira intorno facendo un gomito: stesso punto di visione privilegiato (dall’alto) che ammette la lettura della “messa in scena” della struttura, ancor più stentorea nella piccola copertura del salone della villa di Santa Marinella, percorsa dalle nervature portanti rigettate all’esterno, sagomate in modo da assommare valenze formali a compiti strutturali.

- 1. La citazione è tratta dallo scritto *Una casa tra Greco e Scirocco* apparso su “Il Mattino del Sabato”, inserto di Cultura, spettacolo e attualità de “Il Mattino” del 20 giugno 1987, p. 14, dedicato interamente a Malaparte. Lo scritto riporta in calce: «Questa relazione ad uso personale sulla villa di Capri, inedita, è posseduta in originale manoscritto dal professor Alfredo Ruffolo di Napoli che ce l’ha cortesemente concessa» ed è riportata in S. Attanasio, *Curzio Malaparte, “Casa come me”, Punta del Massullo, tel. 160 Capri*, Arti tipografiche, Napoli 1990, pp. 13-14.
- 2. *Ibidem*.
- 3. V. Marchi, *Casine bianche in un paesaggio azzurro*, dattiloscritto inedito riportato in M. Giacomelli, *Virgilio Marchi, Edwin Cerio e l’architettura caprese*, “La nuova città”, gennaio-agosto 1996, n. 10-11, pp. 82-93, cit. in F. Mangone, *Capri e gli architetti*, Massa, Napoli 2004, p. 104.
- 4. F. Mangone, *Capri e gli architetti*, cit., p. 44.
- 5. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 98.
- 6. C.L. Bragaglia, *Bragaglia racconta Bragaglia. Carosello di divagazioni, saggi e ricordi*, a cura di E. Traini, Scheiwiller, Milano 1997, p. 152.
- 7. «Nessuna colonnina romanica, perciò, nessun arco, nessuna scaletta esterna, nessuna finestra ogivale, nessuno di quegli ibridi connubi, tra stile moresco, romanico, gotico e secessionista, che certi tedeschi, trenta o cinquant’anni or sono, portarono a Capri, inquinando la purezza e semplicità delle case capriote» (C. Malaparte, *Una casa tra Greco...*, cit., p. 14).
- 8. G. Cantone, I. Prozzillo, *Casa di Capri. Ville, palazzi, grandi dimore*, Electa-edizioni La Conchiglia, Napoli-Capri 1994, p. 49. Le ville nate da riferimenti colti, costruite con frammenti di differenti storie stilistiche, erano diventate anch’esse parte della storia dell’architettura dell’isola, e accanto a quella autoctona, fonti di ispirazione.
- 9. «Libera e Luigi Moretti furono, infatti, presentati allo scrittore dal pittore Orfeo Tamburi, a cui Malaparte aveva affidato la cura grafica di “Prospettive”, la rivista da lui diretta e fondata nella primavera del 1937. Tamburi aveva suggerito il nome dei due architetti come curatori del previsto numero di “Prospettive” dedicato all’architettura fascista [...]» (M. Talamona, *Lo scrittore e l’architetto*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 gennaio-2 aprile 1989), Electa, Milano 1989, p. 237).
- 10. «Tuttavia, persiste ancora una certa mentalità oggi, che è sbagliata: secondo la quale è arte solamente tutto ciò che è altamente spirituale e romantico, ma in questo c’è ancora D’Annunzio, c’è Malaparte», A. Libera, *La mia esperienza di architetto*, “La Casa”, numero dedicato all’*Architettura moderna in Italia*, s.d. (1960), n. 6, p. 171.
- 11. S. Santuccio, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986, p. 63.
- 12. L. Moretti, *Tradizione muraria a Ibiza*, “Spazio”, a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 39.
- 13. L. M. [Moretti], *Rifugi al mare di Fregene*, “Spazio”, a. I, agosto 1950, n. 2, pp. 46 e 48.
- 14. Così lo definisce S. Danesi in *Aporie dell’architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneità e purismo*, in S. Danesi, L. Patetta (a cura di), *Il Razionalismo e l’architettura italiana durante il fascismo*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 21.
- 15. E. Persico, *Punto ed a capo per l’architettura*, “Domus”, a. VII, novembre 1934, n. 83, pp. 33-41 ora in G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, II vol., Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 310.
- 16. *Ibidem*, pp. 308-309. Persico critica la posizione espressa da Rava in quanto l’autore riconosce «il diffondersi della “mediterraneità” fin negli Stati Uniti» e «[...] finisce col trovare “mediterraneo” anche un sanatorio di Richard J. Neutra [...]» e polemizza con i contenuti di *Un Programma d’architettura* redatto da P. Bottoni, M. Cereghini, L. Figini, G. Frette, E. A. Griffini, P. Lingeri, G. Pollini, G. L. Banfi, L. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers (“Quadrante”, a. I, maggio 1933, n. 1, pp. 5-6) dove, commentando il paragrafo 6, quello dedicato alla *mediterraneità*, asserisce: «Queste poche righe bastano a provare di quali equivoci si è giovata la polemica nel proposito di smussare tutti gli angoli, e di andare d’accordo con Dio e col Diavolo».
- 17. E. Persico, *Punto ed a capo per l’architettura*, cit. p. 314.
- 18. *Polemica mediterranea*, “Domus”, a. V, gennaio 1932, n. 49, p. 66 dove sono pubblicate la lettera in cui Figini riporta delle precisazioni sul primato dell’uso del termine e la risposta di Rava.
- 19. G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Trisciunglio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Jaca Book, Milano 2002, p. 251.
- 20. P. Schultze-Naumburg, *Das Gesicht des deutschen Hauses*, Callwey, München 1929, cit. in B. Miller Lane, *Architettura e politica in Germania 1918-1945*, Officina, Roma 1973, p. 154.
- 21. R. Guardini, *Briefe vom Comer See (1923-1925)*, Matthias-Grünwald Verlag, Mainz 1953, trad. it. *Lettere dal lago di Como*, Vienne-pierre, Brescia 1993 (I ed. 1959), p. 38. Il filosofo e teologo Romano Guardini fu uno degli anelli di congiunzione fra la cultura italiana e quella tedesca. Nato a Verona (1885-1968), studiò e visse in Germania dove dal 1923 ebbe la cattedra di Katholische Weltanschauung, da lui stesso così denominata, all’Università di Berlino. A causa delle persecuzioni naziste, sospese la sua attività di professore fino al 1945 quando passò ad insegnare a Tubinga, poi a Monaco. Guardini ebbe molti proseliti fra i suoi giovani studenti proprio per il suo impegno nell’analizzare le nuove problematiche poste all’uomo dalla vita moderna.
- 22. «La “Calabria” di Corrado Alvaro, come “La regione dei Laghi” del Linati, appartiene alla serie di volumetti “Visioni spirituali d’Italia” che Jolanda de Blasi ha curato, a ricordo di una serie di conferenze tenutesi al Lyceum di Firenze. Anche l’Alvaro, parlando della sua terra natale, ha trovato accenti pittoreschi e vibranti, che accampano nella memoria del lettore una Calabria rude e fiabesca, magnifica

regione d'una magnifica gente. Molto interessanti sono le pagine dove si discorre del graduale mutarsi del costume e delle condizioni sociali, in corso negli ultimi decenni; conoscevamo già, da "Gente in Aspromonte", il volto lirico di quella vita antica e solenne; ora l'Alvaro ci mostra di saper essere, oltre che un artista, un buon affrescatore d'un quadro sociale e folcloristico» (P. Gadda, *Cinque libri da leggere in gennaio secondo Gadda*, "Domus", a. V, gennaio 1932, n. 49, p. 54).

_ 23. Cfr. "Roma". *Rassegna illustrata della esposizione del 1911*, Tipografia nazionale, Roma 1910; *Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo della mostra di Belle Arti*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1911; G. Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Valle Giulia, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca, Roma 1980 che contiene saggi di R. Nicolini, P. Marconi, A.M. Racheli, S. Pasquarelli. In quest'occasione Marcello Piacentini assunse anche la direzione artistica delle esposizioni regionale ed etnografica; quest'ultima, soprattutto, restituiva brani pittoreschi di architettura vernacolare e, al contempo, la misura del grado di arretratezza dell'Italia rurale che gli intellettuali non leggevano come condizione di svantaggio ma come radice del fiorire di quelle forme plastiche perfettamente aderenti alle caratteristiche dei luoghi e alle necessità di vita dell'uomo. Lo stesso Piacentini si fece promotore di studi sull'arte paesana e, per il tramite dell'Associazione artistica dei cultori di architettura, della mostra "Architettura rustica" nell'ambito della prima Biennale romana che ebbe luogo nel marzo 1921. Questi interessi coincisero con l'inizio della sua carriera universitaria: nello stesso anno, con l'istituzione della Regia Scuola Superiore di Architettura, Piacentini ottenne la cattedra di Edilizia cittadina.

_ 24. Cfr. B. Marrey, *Louis Bonnier (1856-1946)*, Mardaga, Liège 1988.

_ 25. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris 1923, trad. it. Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P.L. Cerri, P.L. Nicolini, Longanesi, Milano 1989, p. 151 (I ed. it. 1973).

_ 26. Così Carlos Flores, citando Lampérez, commenta quel clima culturale dove ad emergere era l'opera di Rucabado, l'inventore dello «stile montañés», cui era approdato attraverso uno studio minuzioso sul campo delle architetture locali: «Rucabado percorse "da un capo all'altro la Montaña (provincia di Santander), studiando le sue case avite con facciate coperte di scudi, disegnando i portali, fotografando colonne e torri, vegliando nelle cucine affumicate o riposando nei vestiboli delle case rustiche; leggendo Escalante, o Pereda e Menéndez Pelayo, imbevendosi, insomma, dell'ambiente regionale" (Lampérez). Così come Rucabado optò per la Montaña, altri avrebbero scelto l'architettura basca, andalusa o catalana» (C. Flores, *De los regionalismos e historicismos a la generación de 1925*, "Zodiac", a. IX, dicembre 1965, n. 15, pp. 21-24; trad. it. p. 189).

_ 27. Venturi ottenne nel 1896 la nomina di ordinario per

chiara fama prevista dalla legge Casati e, contestualmente, l'incarico di insegnamento di Storia dell'arte nell'ateneo romano. Sulla vicenda cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996, p. 131.

_ 28. Sulla vicenda e sulla missione dei borsisti, *ibidem*, pp. 161-185.

_ 29. S. [Luigi Moretti], *Il "Trecento" di Toesca*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 75.

_ 30. P. Toesca, *Ombre proiettate*, "Spazio", a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, pp. 1-4.

_ 31. P. Toesca, recensione al testo di G. Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, pubblicato in "L'Arte", 1904, n. VII, p. 207.

_ 32. A tal fine Giovannoni redige due progetti: il primo, nel 1899, prevedeva il prolungamento delle ali laterali e un nuovo scalone di accesso al piano nobile; nel secondo, elaborato fra il 1902 e il 1907, riprendendo il progetto irrealizzato del Fuga proponeva l'ampliamento mediante un'edera porticata (cfr. M. Centofanti, G. Cifani, A. Del Bufalo, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del centro studi per la storia dell'architettura*, Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma 1985, p. 39). Nel 1907 Federico Hermanin gli conferì l'incarico di allestire la sala che avrebbe accolto il gruppo canoviano dell'*Ercole e Lica* trasferito da Palazzo Torlonia alla Galleria Corsini (cfr. E. Borsellino, *L'Ercole e Lica di Antonio Canova: cronaca di una contesa museale*, "Prospettiva", a. II, 1989-1990, n. 57-60, pp. 409-418).

_ 33. Cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia...*, cit.

_ 34. L. Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926. Nonostante le contestazioni dei futuristi, Adolfo Venturi poteva vantare nel suo uditorio il più noto artista del movimento: «Questa sera assisto ad una conferenza di Venturi su Donatello e sono disattento e faccio il cicisbeo con una dama. Sono sempre molto in basso. Venturi è monotono ma pieno d'amore». Così Umberto Boccioni trascorse la sera del 27 marzo del 1907 fra le novità attese dalla lettura inedita di capolavori storici e la pesantezza della prosa dell'espertissimo conferenziere che faceva presa anche sulla giovane generazione di artisti intenti a sperimentare nuovi modi di fare arte (U. Boccioni, *Primo taccuino*, gennaio-settembre 1907, in Z. Birolli (a cura di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 237).

_ 35. Cfr. G. Belli, *Fonti del racconto popolare di Depero*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Depero*, Electa, Milano 1988, pp. 206-209.

_ 36. V. Marchi, *Architettura futurista*, F. Campitelli editore, Foligno 1924 ora in E. Godoli, M. Giacomelli (a cura di), *Virgilio Marchi. Scritti di architettura*, Octavo, Firenze 1995, p. 57. Oltre ai «Primitivi», Marchi enumera le categorie dei «Classici», «Fantasiosi», «Storici e Filosofi», «Tecnici» e «Industrialisti», «Tradizionalisti» (o «Provincialeschi»), «Ecclettici», degli afferenti al «Coppedismo» e al «Germani-

smo», infine dei «Futuristi» (il corsivo è nel testo originale dell'autore).

– 37. V. Marchi, *Primitivismi capresi*, “Cronache d'attualità”, a. VI, giugno-ottobre 1922, n. 6-10, citato in F. Mangone, *Capri e gli architetti*, cit., p. 104.

– 38. Così Gilbert Clavel definisce uno dei punti forza dell'architettura rurale nella comunicazione al Convegno del Paesaggio (Capri, 9-11 luglio 1922) (G. Clavel, *L'Architettura meridionale*, in E. Cerio (a cura di), *Il convegno del paesaggio*, Casella, Napoli 1923 ora ripubblicato in G. Galasso, A.G. White, V. Mazzarelli (a cura di), 1923-1993: *contributi a settanta anni dalla pubblicazione degli Atti del Convegno del Paesaggio*, La Conchiglia, Capri 1993, pp. 70-72. La citazione è a p. 71).

– 39. Costituitosi a Roma nell'aprile 1923, ebbe nel primo Direttorio Alberto Calza Bini, Gino Venturi, Vincenzo Fasolo (cfr. P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999, pp. 54-57).

– 40. P. Egidi, *Appunti su alcune costruzioni di Siria e Palestina*, a. I, gennaio- febbraio 1922, fasc. V, pp. 411-417; E. Cerio, *L'architettura minima nella contrada delle Sirene*, a. II, dicembre 1922, fasc. IV, pp. 156-176; G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna* (I), a. III, settembre 1923, fasc. I, pp. 3-18; I. Gismondi, *Le origini latine dell'abitazione moderna* (II), a. III, ottobre 1923, fasc. II, pp. 49-63; P. Romanelli, *Vecchie case arabe di Tripoli*, a. III, gennaio 1924, fasc. V, pp. 193-211; A. Maiuri, *Architettura paesana a Rodi. La casa di Lindo*, a. IV, maggio 1924, fasc. IX, pp. 392-409; E.A. Griffini, *La casa rustica della Val Gardena*, a. IV, marzo 1925, fasc. VII, pp. 291-298; G. Capponi, *Motivi di architettura ischiana*, a. VII, luglio 1927, fasc. XI, pp. 481-492; R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei campi flegrei*, a. VIII, agosto 1928, fasc. XII, pp. 529-543; G. Gerola, *Architettura minore e rustica trentina*, a. VIII, marzo 1929, fasc. VII, pp. 291-301; P. Marconi, *Architetture minime mediterranee e Architettura moderna*, a. IX, settembre 1929, fasc. I, pp. 27-44.

– 41. E. Cerio, *L'architettura minima...*, cit., p. 158.

– 42. Questa coincidenza è sottolineata da Giovanni Porzio in *L'orazione della bellezza di Capri*, discorso proferito nella seduta inaugurale del convegno (G. Porzio, *L'orazione della bellezza di Capri*, in E. Cerio (a cura di), *Il convegno del paesaggio*, cit., ora ripubblicato in G. Galasso, A.G. White, V. Mazzarelli, 1923-1993..., cit., pp. 35-37; la citazione è a p. 36).

– 43. Il convegno fu promosso da Cerio stesso, allora sindaco dell'isola, all'indomani della promulgazione della legge 11 giugno 1922 “Tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico” illustrata durante il convegno dal vice direttore generale delle Belle Arti Luigi Parpagliolo.

– 44. F.T. Marinetti, *Lo stile pratico*, in E. Cerio (a cura di), *Il convegno del paesaggio*, cit., ora ripubblicato in G. Galasso, A.G. White, V. Mazzarelli (a cura di), 1923-1993..., cit., p. 67.

– 45. «La solitaria è una delle poche costruzioni di Cerio, [...] dove lo schema della casa contadina, estesa nel verde, viene abbandonato a vantaggio di volumi compatti, anche se differenziati, in cui prevale la linea verticale. [...] L'indeterminatezza e la rugosità di elementi, come il Pizzolungo e i Faraglioni, il loro immaginario “disordine naturale”, devono aver influito sulla scelta dell'angolo retto, dei volumi chiaramente definiti e delle estese, lisce pareti di intonaco, con piccole aperture, alla ricerca, per così dire, di un “ordine artificiale”» (G. Cantone, I. Prozzillo, *Case di Capri...*, cit., p. 113).

– 46. F.T. Marinetti, *Lo stile pratico*, cit., p. 67.

– 47. «Occorre costruire con la massima semplicità la propria casa secondo il piano offerto dalle rocce, secondo il sole l'ombra il vento, aprendo finestre e sporgendo terrazze secondo la vista da godere. Occorre scartare crudelmente qualsiasi ornamento importato o plagiato, considerando un ascensore, una lampada elettrica come oggetti infinitamente più belli di qualsiasi Minerva o Nettuno di pietra», (*ibidem*).

– 48. R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli...*, cit., p. 533.

– 49. *Ibidem*, pp. 535-536.

– 50. G.B. Ceas, *Due castelli della Val Pusteria*, “Architettura e arti decorative”, a. V, giugno 1926, fasc. X, pp. 433-448. A conclusione del saggio l'autore scrive: «Questo breve studio non ha certo la completezza che avrei voluto dargli sia nella parte grafica sia in quella storico-artistica, ma se esso potrà attrarre l'attenzione dei miei colleghi e sollecitarli visitare le nuove terre italiane ricche di bellezze naturali ed artistiche per lo più da noi ignorate, il suo scopo essenziale sarà pienamente raggiunto». Giovanni Battista Ceas (1895-1975) fu socio di Gustavo Pulitzer nello studio Stuard di Trieste e titolare della cattedra di Arredamento e decorazione alla Scuola di Architettura di Napoli. Compì viaggi nel nord dell'Europa per studiare il moderno e in nord Africa per visitare e documentarsi sulle architetture locali.

– 51. Rimane come testimonianza dell'evento un elegante volume con introduzione di Parpagliolo e uno studio di Cerio (G.B. Ceas, E. Cerio, *Capri. Visioni architettoniche*, Biblioteca d'Arte Editrice, Roma 1929). L'opera è così recensita da Plinio Marconi «Nell'insieme ottimo e lodevole contributo alla conoscenza della costruzione rustica meridionale, oggi sotto molti aspetti vitalissima» (P. Marconi, *Recensioni*, “Architettura e arti decorative”, a. IX, agosto 1929, fasc. XII, p. 576).

– 52. «Non dunque tanto razionalismo quanto costruttività: idee moderne che nascono non al di fuori, alla cortecchia della struttura, ma invece col dominio degli stessi organi interni di essa. Ne consegue un senso di superfluità e di svalutazione nei riguardi d'ogni attitudine decorativa soltanto epidemica come lo stucco, l'ornato, il fregio, ecc: apprezziamo invece sempre più il buon volume, l'ottima proporzione, la significazione poetica degli andamenti lineari, quando questi elementi siano ottenuti non già violando la razionale forma della costruzione, ma invece penetrandola e plasmandola in

virtù d'un possesso totalitario. Tutta l'architettura nella costruzione e mai contro di essa; questa è la divisa della nuova sensibilità, dovesse essa costare, in un primo periodo, l'abbandono della decoratività superficiale più lenta a formarsi. Un tale stato d'animo avvicina singolarmente la mentalità attuale a quella primitiva, giacché ogni forma naturale o rustica è dotata al massimo grado di cotesto senso di costruttività e non alberga alcunché di artefatto, di inutile, di contrario a quanto è direttamente necessario ai bisogni del costruttore» (P. Marconi, *Architetture minime mediterranee...*, cit., pp. 34-35).

_ 53. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936, p. 23.

_ 54. G. Pagano-Pogatschnig, *Architettura moderna di venti secoli fa*, "La Casa bella", a. IV, novembre 1931, n. 47, p. 19.

_ 55. La mostra "L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo" è allestita alla Triennale di Milano del 1936 a cura di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel.

_ 56. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale...*, cit., p. 76.

_ 57. *Ibidem*, p. 71.

_ 58. E. Mendelsohn, *Il bacino mediterraneo e la nuova architettura*, "Architettura", dicembre 1932, fasc. XII, pp. 647-648; la citazione è a p. 648.

_ 59. L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, Mondadori, Milano 1950, ripubblicato da Ponte alle Grazie, Firenze 1992, p. 165. La notizia che Rudofsky sia stato collaboratore di Mendelsohn a Berlino è riportata in R. Scarano, A. Piemontese, *La ricerca dell'identità mediterranea nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in P. Portoghesi, R. Scarano (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 94, nota 66.

_ 60. B. Rudofsky progetta con Luigi Cosenza la Villa Oro a Napoli (1935-1937) e con Gio Ponti l'albergo nel Bosco San Michele a Capri (1938). Sull'opera di Rudofsky cfr. A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane designer*, Springer, Wien-New York 2003 e M. Platzer (a cura di), *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a voyage*, catalogo della mostra (Vienna, Architekturzentrum, 8 marzo-28 maggio 2007; Montreal, Canadian Centre for Architecture, 3 luglio-30 settembre 2007; Los Angeles, The Getty Research Institute, 11 marzo-8 giugno 2008), Birkhäuser, Basel 2007.

_ 61. Così Piacentini nell'introduzione all'articolo di Mendelsohn: «Da me pregato, Erich Mendelsohn manda ad "Architettura" queste considerazioni originali e profonde: interessanti perché dettate da un tedesco, e soprattutto da uno dei campioni più intransigenti delle nuove tendenze. L'affermazione che il bacino del Mediterraneo è la Patria di tutti, l'appello ai paesi mediterranei a partecipare alla grande battaglia per la nuova civiltà, la dichiarazione di fede in un nuovo classico che ci darà una legge eterna, ecco altrettante espressioni di grande importanza, che ci debbono fare seriamente meditare» (M. Piacentini, *La parola ad Erich Mendelsohn*, "Architettura", dicembre 1932, fasc. XII, p. 647). L'articolo ebbe notevole risonanza tanto che Vincenzo Fasolo nell'epilogo della *Guida metodica* affida alle parole di

Mendelsohn il messaggio conclusivo del suo trattato: in quanto Paese del Mediterraneo, l'Italia gode di un predominio spirituale ed è per questo investita della missione di ritrovare «un nuovo classico che sappia trarre dalle condizioni più elementari dello spazio la pianta la più concettosa, la costruzione più equilibrata, la forma più perfetta» (cfr. V. Fasolo, *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, edizioni dell'Ateneo, Roma 1954, pp. 510-511; la citazione è a p. 511).

_ 62. «Ovunque l'aspirazione a nuove forme, e a tendenze moderniste, è frenata dal peso della tradizione, dal rispetto del passato. [...] Da noi l'ambientismo e il carattere locale prendono sempre il sopravvento sul tipo dell'edificio. [...] Sono queste le ragioni fondamentali, di razza e di storia, che spiegano la nostra diffidenza nella grande corrente moderna che ha investito tutta l'Europa e l'America» (M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Cremonese, Roma 1930, pp. 59, 61 e 62).

_ 63. «Casa del Noce, a Pompei. Ancora il piccolo vestibolo che toglie dai vostri pensieri la strada. Ed eccovi nel caveau (*atrium*), quattro colonne nel mezzo (quattro cilindri) si innalzano all'improvviso verso l'ombra del tetto, sensazione di forza e testimonianza di mezzi possenti; ma in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. [...] Dalla strada di tutti e brulicante, piena di cose pittoresche siete entrati nella casa di un Romano. La grandezza maestosa, l'ordine, l'ampiezza magnifica: siete nella casa di un Romano. [...] Dopo venti secoli, senza allusioni storiche, sentite l'architettura e tutto ciò è in realtà una casa molto piccola» (Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 149).

_ 64. Il progetto è presentato in *36 Progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative e industriali moderne, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale, maggio-ottobre 1930), Bestetti e Tumminelli, Milano 1930, p. 33. Il concorso nazionale era stato bandito dal direttorio della IV Esposizione internazionale di Monza nel 1929. La giuria, di cui faceva parte Marcello Piacentini, seleziona 36 progetti che saranno esposti alla IV Triennale del 1930 in una "Galleria" allestita da Enrico Griffini e Luigi Maria Caneva (cfr. A. Panseira, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978 e A. Panseira, M. Chirico (a cura di), *1923-1930 Monza verso l'unità delle arti*, Silvana editoriale, Milano 2004).

_ 65. «Ci piace, perciò, proporre l'esempio di una casa, che, accanto ad un buon funzionamento e a una costruzione non molto costosa, avvicini pure ciò che il nostro spirito vagheggia: essa si svolge alla pompeiana, attorno a un cortile aperto su un lato, disposizione molto bella e intima che deve tornar consueta e che gli italiani debbono ancora amare. La galleria di soggiorno tiene tutto un lato del cortile [...]. Il breve cortile si può ombreggiare con velari manovrati su corde tese da una parete all'altra; [...] lo si può ornare con uno specchio d'acqua, con una fontana, con una statua [...].

E può ancora la casa esser riparata giro giro in tutto o in parte da portici e coronata da pergole, altane, terrazze, piscine, ombreggiata da cortiletti chiusi, rinfrescata da alberi riparati dai muri!» (G. Ponti, *Una villa alla pompeiana*, "Domus", a. VII, luglio 1934, n. 79, p. 19).

– 66. «Qui assistiamo, in parte con la fantasia in parte con l'osservazione della realtà, a un teatro architettonico nuovo e funzionale: la scatola edilizia della famiglia pompeiana, costruita per obbedire a una precisa funzione utilitaria e secondo un indirizio di gusto molto affine a quello di oggi. [...] Dovunque quel predominio della geometria elementare, che è qualcosa di più della semplicità: è amore di chiarezza. Pareti senza sagome; stanze con pochissimo mobilio; ambienti ora bassi ora alti, illuminati da luci radenti o quasi indirette dall'atrio o da alti lucernari; schemi decorativi semplicissimi dove la classicità riflette un senso di domestico riposo tranquillo, quasi astratto e convenuale, intimo: tutto ciò ha grandi parentele con l'architettura della abitazione di oggi» (G. Pagano-Pogatschnig, *Architettura moderna di venti secoli fa*, cit., pp. 16-18).

– 67. «A seguito del successo conseguito con questa esperienza *in vitro*, Piccinato è nominato membro (1936-1939) della Commissione Arte e Edilizia presso il Ministero delle Colonie, poi negli anni 1939 e 1940 è incaricato di un corso sull'Edilizia coloniale presso l'Istituto Nazionale per l'Africa Italiana e nel 1941 ha l'incarico di insegnamento di "Architettura coloniale" presso la Facoltà di Architettura della Regia Università di Napoli» (F. Malusardi, *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1993, p. 44).

– 68. L. Piccinato, *La casa in colonia. Il problema che si prospetta ai nostri architetti*, "Domus", a. IX, maggio 1936, n. 101, p. 23.

– 69. «Il portico risponde ad un uso pratico e ad un bisogno estetico del tutto meridionale ed italiano. Lo aveva notato il Ruskin e ne aveva fatto uno dei caratteri distintivi della casa italiana in confronto di quella dei paesi nordici. Il senso di chiaroscuro che ci dà il portico è insito (o dovrebbe esserlo) all'anima latino-mediterranea: ce lo mostrano le case di Pompei che oggi rinascono sotto il sole dorato del golfo per farci vedere quante belle cose abbiamo dimenticato nel corso dei secoli. [...] Alla casa esso dona la gravità delle sue ombre, il gioco architettonico dei chiaroscuri, il senso di aperto verso l'esterno; al giardino dà il senso della compiutezza, della limitazione, del silenzio» (L. Piccinato, *Il portico nel giardino*, "Domus", a. II, marzo 1929, n. 3, pp. 12-13).

– 70. Si allude a Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini, Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, e cioè agli estensori di *Un Programma d'Architettura*, articolato in nove punti, ospitato sul primo numero della rivista "Quadrante". Al sesto punto era riportato il seguente testo: «Precisione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di "classicismo" e di "mediterraneità" – intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore – in contrasto col "nordismo", col "barocchismo" o coll'"arbitrio romantico" di una parte della nuova architettura europea» (*Un Pro-*

gramma d'Architettura, cit., pp. 5-6).

– 71. Fondata da Bardi e Bontempelli nel 1933 la rivista vantava fra i collaboratori Le Corbusier nonché un gemellaggio con la rivista francese "Prélude" che aveva sostituito "L'Esprit Nouveau" conservando nel comitato di redazione Le Corbusier stesso. La tendenza filo francese di "Quadrante" era corroborata anche dall'appartenenza all'asse climatico mediterraneo Parigi-Roma-Algeri-Niger che Le Corbusier individuava come linea di identità culturale. Il caso ha voluto che entrambi i periodici cessassero la pubblicazione nel 1936.

– 72. Così Carlo Belli; il passo è riportato in S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneità e Purismo*, in L. Patetta, S. Danesi (a cura di), *Il Razionalismo e l'architettura...*, cit., p. 25.

– 73. M.C. Ghyka, *Le Nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Gallimard, Paris 1931, 2 voll. con introduzione di Paul Valéry. Il terzo capitolo, "Les canons géométriques dans l'art méditerranéen", è dedicato allo studio delle regole geometriche nell'arte mediterranea. È significativo che le tradizionali categorie stilistiche vengano sacrificate in nome della onnicomprensiva "arte mediterranea" che include le differenti specificazioni locali e temporali; nemmeno stupisce che Matila Ghyka, principe rumeno, diplomatico e pittore, sia stato invitato a partecipare all'esperienza del IV CIAM che si svolse nel Mediterraneo, in crociera con Le Corbusier.

– 74. «Non sempre Terragni condivideva le posizioni di Bardi [...] mentre Bardi, Belli, e "Quadrante" non persero occasione per lodare l'opera dell'architetto comasco, difendendola da attacchi estranei e qualificandola come l'incarnazione più perfetta di Razionalismo e Mediterraneità» (S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana...*, cit., p. 24). La rivista "Quadrante" dedica alla Casa del Fascio di Como un doppio numero monografico (n. 35-36, ottobre 1936) in cui sono pubblicati gli elaborati grafici con i tracciati geometrici regolatori.

– 75. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale...*, cit., pp. 23-24.

– 76. Questa tesi è sostenuta in C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, Laterza, Roma-Bari 1985 p. 178.

– 77. «Oggi in fondo si torna (nulla vuol dire se le forme sono diverse) alle piscine (Roma), alle altane (Venezia), ai portici, alle verande, ai loggiati, ai giardini preclusi (toscana), alla casa aperta sul cortile-giardino (Pompei) ai solarî, a tutte queste cose tanto mediterranee e italiane che perfino nel linguaggio internazionale (loggia, veranda) sono designate con il nostro linguaggio» (G. Ponti, *Prevedere il futuro nell'abitazione*, "Domus", a. VI, settembre 1933, n. 69, p. 488).

– 78. «Nell'architettura fiorita sulle rive del Mediterraneo a traverso i secoli, dalla casa di Pompei ai "patii" spagnoli, dall'architettura araba alla Ca' d'Oro ai loggiati e ninfei del Rinascimento appare – elemento caratteristico – la zona ombreggiata e a giardino nell'interno della casa: zona aperta

o in senso orizzontale, verso l'esterno, o in senso verticale, verso il cielo. Tale concetto – inventato dalle antichissime civiltà di Creta e di Micene per i palazzi dei loro re leggendari – potrà sopravvivere “come spirito” e contare quale elemento differenziatore negli sviluppi dell'architettura funzionale» (G. Pollini, *Corsivo* n. 42, “Quadrante”, a. I, settembre 1933, n. 5, p. 47).

_ 79. Bardi, oltre ad essere uno dei sostenitori della interpretazione filoellenica della mediterraneità che si inverte nel Razionalismo di Terragni, era anche convinto assertore delle radici romane e latine dell'architettura razionale: «Va detto che quella tendenza d'architettura che prende il nome di razionale ha radici nostrane, anzi romane: il Colosseo e la Torre delle Milizie [...] sono edifici razionali [...]. È più vicina all'architettura romana la casa degli uffici di Torino di Pagano e Levi, che qualsiasi altro caseggiato eretto in Italia da un secolo a questa parte, in periodo culturalista [...]». (P.M. Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, ripubblicato in M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR*, Società editrice napoletana, Napoli 1976, p. 157). Piero Bottoni, l'autore della Villa Latina e firmatario di *Un Programma d'Architettura* segue le posizioni ambivalenti di Bardi. Dell'interesse di Giuseppe Pagano per le architetture rurali e, al contempo, per la *domus* si è già riferito.

_ 80. «Je suis très affecté par toutes ces choses d'Italie» così Le Corbusier annota in uno dei carnets de voyage d'Orient (Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, Electa-Fondation Le Corbusier, Milano-Paris 2000, p. 135; I ed. 1987).

_ 81. «Per Le Corbusier l'Europa si polarizza su degli assi che hanno un andamento inclinato [...]. Uno di questi assi passa per l'Italia, ed è quello del bacino mediterraneo. [...] Su questi assi si polarizza un'economia, una mentalità, una cultura, un tipo di civiltà. Nel giornale “Prelude” si sostiene appunto l'idea di un asse, che vorrebbe poi dire una collaborazione: Mediterraneo [...] e ancora «L'architettura è nel sangue per tradizione. La casa nasce nel Mediterraneo. [...] Gente di mare, gente d'avventura, gente che davanti agli occhi ha uno spiraglio di liberazione, di mistero, di infinita, i Mediterranei possiedono per dono di natura un concetto dell'architettura affatto loro, vorremmo dire con il ritmo della dimensione orizzontale più netta, più pulita, più assoluta [...]» (P.M. Bardi, *Cronaca di viaggio*, “Quadrante”, a. I, settembre 1933, n. 5, p. 19. Sulla «Federazione Mediterranea» che Le Corbusier intendeva istituire si consulti Le Corbusier, *Nord Ovest-Sud Est*, “Quadrante”, a. II, dicembre 1934, n. 8, p. 50).

_ 82. «La vie de la famille est assurée; elle se referme à l'intérieur, sous le ciel des atriums et des cours plantées de jardins. Chaque famille a ses arbres et ses fleurs, ses eaux jaillissantes [...] Les gens du dehors n'y pénètrent pas. Habitation humaine, dignement: noble et charmante» (Le Corbusier, *Rome antique*, “Quadrante”, a. I, agosto 1933, n. 4, p. 14).

_ 83. Così riferisce in proposito Benedetto Gravagnuolo: «Per quanto possa apparire singolare alla luce delle succes-

sive polemiche, una prima segnalazione in Italia dell'opera di Le Corbusier si deve a M. Piacentini, *Notiziario di arte moderna*, “Architettura e arti decorative”, n. 2, 1921. Ma furono soprattutto gli architetti del “Gruppo 7” [...] ad esaltare il “maestro” svizzero come “uno degli iniziatori più notevoli di un'architettura razionale” nel saggio *Architettura*, “Rassegna Italiana”, [...] dicembre 1926 e successivamente ne *Gli Stranieri*, “Rassegna Italiana”, [...] febbraio 1927» (B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994, p. 52, nota 55).

_ 84. Le Corbusier, *Urbanesimo e architettura secondo Le Corbusier*, resoconto stenografico delle due lezioni tenute al Circolo delle Arti e delle Lettere di Roma, tradotto da G. Fiorini e pubblicato in “Quadrante”, a. I, maggio 1934, n. 13, p. 6. Sull'argomento si consulti A. Muntoni, *Due lezioni di Le Corbusier a Roma e le teorie del disurbanamento*, in A. Bruschi (a cura di), *Roma. Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale*, atti della giornata di studio (Roma, Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Dipartimento di Progettazione Architettonica, Urbana, del Paesaggio e degli Interni, 24 gennaio 2003), “Quaderni di Ricerca e progetto”, Gangemi, Roma 2004, pp. 28-45 e M. Talamona *et alii* (a cura di), *L'Italie de Le Corbusier. XV Rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Éditions de la Villette-Fondation Le Corbusier, Paris 2010.

_ 85. Le Corbusier, *Urbanesimo e architettura...*, cit., p. 25.

_ 86. Al progetto è dedicata molta attenzione da Bardi che lo illustra con 8 tavole, mentre al Piano di Anversa ne riserava solo due.

_ 87. Le Corbusier, *Urbanesimo e architettura...*, cit., p. 9.

_ 88. *Ibidem*, p. 10.

_ 89. Con la IV Triennale del 1930 (l'ultima monzese) viene conferito un più ampio spazio all'architettura definita nel catalogo ufficiale «arte maggiore[che] presiede e governa le manifestazioni delle arti applicate» inaugurando la breve consuetudine di erigere architetture effimere sul tema della casa. Nell'edizione del 1930 erano allestiti, a grandezza naturale, tre proposte di case unifamiliari: la famosa Casa Elettrica di Figini, Pollini, Frette, Libera, Bottoni, sponsorizzata dalla Edison; la Domus Nova di Ponti e Lancia, costruita da La Rinascente e dalla società De Angeli Frua; la Casa del dopolavorista di Luisa Lovarini, voluta dall'Opera Nazionale Dopolavoro. La V Triennale fu particolarmente impegnata sul fronte dell'architettura e dell'abitazione moderna oggetto di una rassegna mondiale cui presero parte diciotto paesi mentre la “Mostra dell'Abitazione” ebbe luogo nel parco milanese con modelli al vero, esperienza che non si replicò nel 1936, Triennale ricordata soprattutto per gli effetti duraturi e pervasivi della mostra ordinata da Pagano e Daniel, *L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*. La VII edizione, l'ultima prima dello scoppio della guerra, vide Bottoni impegnato, nella “Mostra dei criteri della casa d'oggi”, sulla definizione dei caratteri dell'abitazione operaia, tema già affrontato per conto dell'Amministrazione provinciale di Milano nella pubblicazione, redatta con M.

Pucci, *Il problema delle abitazioni operaie nella provincia di Milano e proposte per la creazione di borgate semirurali*, Amministrazione provinciale di Milano, Milano 1939 (il testo e gli allegati sono stati in larga parte pubblicati col titolo *Indagine sul problema della abitazione operaia nella provincia di Milano e proposte per la sua soluzione*, "Costruzioni Casabella", a. XIX, novembre 1940, n. 155, pp. 4-17, con una introduzione di G. Pagano).

– 90. Il dibattito intorno all'abitazione moderna è ospitato soprattutto sulle pagine di riviste come "Domus", "La Casa", "Casabella", "Edilizia moderna". Alcuni testi specialistici nascono proprio come raccolta di articoli scritti a più riprese su di esse: così Ponti raccoglie gli editoriali di "Domus" in *La casa all'italiana*, edizioni di Domus, Milano 1933; Griffini i suoi articoli apparsi su "La Casa" nel 1929 nella pubblicazione *La costruzione razionale della casa, i nuovi materiali, orientamenti attuali nella costruzione, la distribuzione, l'organizzazione della casa*, Hoepli, Milano 1932; Pagano pubblica numerosi studi sulle architetture rurali su "Casabella", prima di attendere nel 1936 con Daniel alla redazione di *L'architettura rurale italiana*, anno che segna anche l'inizio della collaborazione fra Pagano e Marescotti, cui è affidato il compito di compiere uno studio attento e rigoroso dei materiali che giungono alla redazione della rivista. Fra le pubblicazioni specialistiche se ne citano alcune fra quelle pubblicate fino alla soglia degli anni Cinquanta e che hanno avuto maggiore diffusione: G. Broglio, *La casa minima e l'architettura razionale*, la grafica sociale, Milano 1931; G. Samonà, *La casa popolare*, EPSA, Napoli 1935; I. Diotallevi, F. Marescotti, *Ordine e destino della casa popolare. Risultati e anticipi*, Editoriale Domus, Milano 1941; I. Diotallevi, F. Marescotti, *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, Poligono, Milano 1947.

– 91. G. Ponti, *Una casa di campagna per un uomo di studio*, "Domus", a. V, luglio 1932, n. 55, p. 401.

– 92. «Attorno a "Casabella" e a "Quadrante" si raccolgono i giovani che con maggiore apertura guardano al problema dell'edilizia popolare: Griffini (nato nel 1887), Diotallevi, Marescotti e Bottoni sono i tecnici più preparati e sensibili ad affrontare questo tema e tutti e quattro sono molto legati a Giuseppe Pagano. La casa popolare diviene un settore di ricerca in cui gli architetti milanesi partecipano delle esperienze più avanzate che si vanno conducendo in Europa: soprattutto in alcune città condotte da amministrazioni socialdemocratiche in Germania e in Austria [...]» (C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1981, p. 74). Griffini e Bottoni presentano alla V Triennale il «Gruppo di elementi di case popolari» studiate in ogni dettaglio per le classi poco abbienti. Aggiungiamo al riguardo le ricerche condotte da Samonà sulla politica edilizia in Europa e sulla pianificazione nell'URSS che saranno oggetto dello studio monografico *La casa popolare*, Editrice politecnica, Napoli 1935.

– 93. Per un quadro completo di tutte le realizzazioni cfr. *I Padiglioni del Parco*, "Il Popolo d'Italia", numero speciale

dedicato alla *Triennale di Milano*, a. XI, agosto 1933, e ancora A. Pica (a cura di), *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 6 maggio-30 settembre 1933), casa editrice Ceschina, Milano 1933.

– 94. «La casa all'italiana non è il rifugio, imbottito e guarinito, degli abitatori contro le durezze del clima [...]: la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni. [...] Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una "machine à habiter". Il cosiddetto "comfort" non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita e alla organizzazione dei servizi. Codesto suo "comfort" è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa»: così nell'editoriale del primo numero di "Domus" Ponti esprime tutta la sua mistica nei riguardi della sacralità dell'abitare e della moralità dell'architettura che gli derivano da una visione profondamente religiosa della vita (G. Ponti, *La casa all'italiana*, "Domus", a. I, gennaio 1928, n. 1, p. 7).

– 95. Gio Ponti a Roberto Papini, lettera del 16 dicembre 1931, citata in F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988, pp. 31-32.

– 96. «Questa casa di campagna, pur nelle sue modeste proporzioni, soddisfa le necessità morali e materiali di un uomo di studio che abbia un "modo di vita" moderno e spiritualmente completo» (G. Ponti, *Una casa di campagna...*, cit., p. 401).

– 97. Giovanni Michelucci tenta un confronto fra la nuova architettura e quella storica, paragonando alcuni progetti di «due giovani architetti italiani di interessante ingegno, Libera triestino e Ridolfi romano» alle architetture dipinte di Giotto (G. Michelucci, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, "Domus", a. V, marzo 1932, n. 51, pp. 134-136. La citazione è a p. 134).

– 98. Sulla localizzazione della casa si sa poco, non essendo specificata nell'articolo apparso su "Domus", il più completo su questo giovanile esercizio. Tuttavia in margine ad un elaborato grafico concernente il progetto in questione, è riportata la seguente dicitura: «Indirizzo – Roma – via delle Fiamme 18» (AMMRo, 079/001/015). Potrebbe trattarsi di via delle Fiamme Gialle 18 al Lido di Ostia (Roma), dove pochissimi anni prima, dal 1928 al 1931 Moretti aveva realizzato alcune palazzine, in un'area molto prossima al Lido di Castelfusano, entrambi investiti da un notevole sviluppo urbanistico in senso turistico.

– 99. G. Ponti, *Una bella casa. Villetta presso Tivoli*, "Domus", a. V, ottobre 1932, n. 58, pp. 582-585.

– 100. Le opere e i progetti degli architetti italiani furono esposti nella I galleria dell'Italia ordinata in tre sezioni: "Opere costruite", "L'Italia che si rinnova", "Progetti di edi-

fici tipici". Nella seconda Moretti presenta i progetti delle costruende Case dell'ONB di Trastevere e di Piacenza e il modello in scala 1:50 del Villino a Tivoli.

_101. G. Ponti, *Una bella casa...*, cit., p. 582.

_102. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 72/285/16or, "La Casa", appunti manoscritti.

_103. *Ibidem*.

_104. «[...] l'esistenza di *solaria* = terrazze sulle case e sui portici, è certamente provata. Qualche dipinto, come ad es., quello della casa di Livia sul Palatino, ci offre una veduta di strada con case a terrazza. Ma probabilmente le terrazze non si estendevano su tutta l'area del caseggiato, come spesso accade ora nelle nostre case, ma si limitavano ad una parte di esse» (G. Calza, *Le origini latine...*, cit., p. 9).

_105. Cfr. S. Poretti, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, Roma 2008, pp. 11-25.

_106. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 150.

_107. Cfr. R. Papini, *La Nuova Sede della Società Italiana Autori ed Editori dell'architetto Mose' Tufaroli Luciano e dell'ing. Igino Zanda*, "Architettura e arti decorative", a. XI, dicembre 1931, fasc. XVI, pp. 819-839.

_108. Cfr. in particolare A. Pica (a cura di), *Catalogo ufficiale V Triennale di Milano*, cit., p. 254; *Casa di campagna per un uomo di studio*, "Architettura", fascicolo speciale dedicato alla V Triennale di Milano, 1933, pp. 49-51; *Casa di campagna per un uomo di studio*, "Domus", a. VI, ottobre 1933, n. 70, pp. 536-539; G. Leyla Ciagà, G. Tonon (a cura di), *Le case nella Triennale: dal Parco al QT8*, Electa, Milano 2005, p. 138.

_109. Cfr. M. Talamona, *Lo scrittore e l'architetto*, cit., p. 236.

_110. T. Magnifico, *Precisazioni su Luigi Moretti*, "Parametro", ottobre 1987, n. 160, p. 52. Stando ad alcuni documenti conservati presso l'AMMRo, l'affidamento dell'incarico di progettazione della Casa a Brioni è da collocarsi fra il 1939 e il 1940, quando Muti ricopriva il ruolo di segretario del Partito nazionale fascista (cfr. C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008, p. 221).

_111. I materiali relativi alla Casa per caccia e pesca – conservati in ACSRo, *Fondo Luigi Moretti* – consistono di 20 documenti grafici e alcune fotografie. Il "Piano quotato del terreno per la costruzione della Villa di S. E. Ettore Muti" rilasciato dall'Ufficio Tecnico Erariale di Trieste è datato «22 ottobre 1942 anno XX» (40/093/1or). Le prime elaborazioni autografe recano la data «novembre 1942» (40/093/5, 40/093/7, 40/093/19or); l'unico disegno esecutivo della pianta in scala 1:50 è datato «26 maggio 1943» (40/093/12or).

_112. L. Cheronnet, "Beaux Arts", novembre 1936, cit. in A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978, p. 49.

_113. E. Persico, *Relazione del progetto*, cit. in F. Tentori, *Edoardo Persico, grafico e architetto*, Clean, Napoli 2006, p. 81.

_114. L. Moretti, *Struttura come forma*, "Spazio", a. III,

dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, pp. 21-30 e 110 (la citazione è a p. 110).

_115. L. Moretti, *Giotto architetto*, "Quadrivio", 7 marzo 1937, n. 9, p. 6, ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 159-160.

_116. La casa è realizzata insieme a G. Terragni, A. Dell'Acqua, G. Mantero, O. Ortelli, C. Ponci, M. Cereghini, G. Giussani con la partecipazione dei pittori M. Radice e M. Nizzoli. Che la scelta del tema sia stata veicolata dal conferimento dell'incarico di urbanizzazione dell'Isola Comacina è un'asserzione di Terragni, riportata nella relazione che accompagna il progetto: «Accostandomi ad un singolare problema d'urbanistica che tuttora attende soluzione (la sistemazione dell'Isola Comacina) proposi ai colleghi ed amici del Gruppo Comasco di realizzare al Parco una "casa sul lago per artista"» (G. Terragni, *Gli architetti di Como alla V Triennale*, "Quadrante", a. I, agosto 1933, n. 4, p. 20).

_117. È importante rimarcare che la rielaborazione del progetto è posteriore al parere espresso da Guglielmo de Angelis D'Ossat sulla versione del 1933, su probabile sollecitazione del Ministero dell'Educazione Nazionale. Nel documento si invita ad adottare solo parzialmente i tetti piani «al fine di rendere più efficace l'ambientamento dei nuovi edifici, ambientamento che deve essere tenuto in grande considerazione, data l'importanza paesistica della località» (Cfr. C. Baglione, *Casa per artisti e progetto per albergo*, in C. Baglione, E. Susani (a cura di), *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano 2004, pp. 198-207. La citazione è a p. 202).

_118. Questa ipotesi è sostenuta in C. Baglione, *Casa per artisti...*, cit., pp. 198-207 e in L. Spinelli, *1938-1944: razionalismo comacino*, *ibidem*, pp. 99-109. In quest'ultimo saggio, supponendo un'analogia di percorsi fra Pietro Lingeri e l'ingegnere genovese Luigi Carlo Daneri, l'autore rileva che «interessanti punti di contatto si possono cogliere nel ricorso, da parte di entrambi, a dichiarate "trascrizioni" in versione regionalista delle architetture di Le Corbusier» (*ibidem*, p. 109).

_119. B. Reichlin, *La villa de Mandrot à le Pradet (Var) (1929-1932). Le dehors est toujours un dedans*, in B. Reichlin, S. Pagnamenta (a cura di), *Le Corbusier: la ricerca paziente*, catalogo della mostra (Lugano, Villa Malpensata, 7 settembre-16 novembre 1980), Città di Lugano-FAS Gruppo Ticino, Lugano 1980, p. 88.

_120. Le Corbusier, *Il "vero" sola ragione dell'architettura*, "Domus", a. X, ottobre 1937, n. 118, pp. 1-8.

_121. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 60.

_122. *Ibidem*.

_123. L. Quaroni, *Tradizione e standard nelle abitazioni*, "Giornale d'Italia", 28 luglio 1938, riportato in M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura...*, cit., p. 42.

_124. «[...] la commozione che provavamo quand'egli ci mostrava le scoperte che andava facendo in ogni regione,

continua in me, oltre il ricordo, nel perpetuarsi delle esperienze; chi non conosce il libretto chiamato Architettura rurale italiana con le meravigliose fotografie?» (E.N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, "Casabella", a. XIX, agosto-settembre 1954, n. 202, p. 1).

_125. Il concorso fu indetto nel 1937 dall'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma e prevedeva la realizzazione di un polo consacrato all'arte e alla scienza: la Piazza Imperiale sarebbe stata delimitata da tre musei – di arte moderna, di arte contemporanea e della storia della scienza – e dominata dal grande cinema teatro. Il primo posto ex aequo venne assegnato a Luigi Moretti, che partecipò solo, e al gruppo Fariello, Muratori, Quaroni. La redazione finale del progetto fu affidata a tutti i vincitori che, dopo alcune difficoltà iniziali, decisero di dedicarsi ciascuno ad un tema differente. Così Moretti attese alla progettazione soltanto del cinema-teatro per 4000 spettatori (cfr. *Interviste e testimonianze. Ludovico Quaroni*, a cura di S. Santuccio, A. Greco, "Parametro", a. XVI, marzo 1987, n. 154, p. 28).

_126. L. Quaroni, *Tradizione e standard nelle abitazioni*, cit., p. 42.

_127. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, l'elaborato grafico 40/093/9.

_128. La definizione è dello stesso Malaparte che, descrivendo il muro di fondo della piazzetta della Cappella Vecchia a Napoli così narra: «è un alto muro a picco dall'intonaco tutto screpolato dal tempo e dalle stagioni, che una volta era senza dubbio di quel colore rosso delle case di Ercolano e di Pompei, che i pittori napoletani chiamano rosso borbonico» (C. Malaparte, *La pelle*, Mondadori, Milano 1991, p. 115; I ed. 1949).

_129. Le Corbusier, *Urbanesimo e architettura...*, cit., p. 10. L'espressione utilizzata da Le Corbusier è «il sole comanda, la topografia comanda».

_130. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-gennaio 1953, n. 7, p. 20.

_131. «Nel quarto secolo c'erano a Roma ottocentocinquantesi bagni pubblici e undici terme. L'uomo moderno non prende più un bagno: si lava. [...] Per l'azione che vogliamo sia pure, chiamare un bagno, occorrono da 10 a 15 minuti. La scena è una camera alta e stretta – spesso illuminata da una finestra – nella quale per altre necessità igieniche sono presenti i vari utensili ed apparecchi. Quando il bagno è finito, ci si asciuga [...] In questa casa il bagno è una camera vuota e ben illuminata; nel centro del pavimento c'è un ribassamento che contiene dell'acqua. Il sole mattutino entra attraverso la porta aperta. (La porta aperta sottolinea l'intimità dell'ambiente). Gli apparecchi per la pulizia sono confinati in un'altra camera» (B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, "Domus", a. XI, marzo 1938, n. 123, p. 8).

_132. «I comignoli delle case sono, con i rari pilastri delle pergole, i soli elementi verticali che rompono la costante orizzontalità di questa architettura che pare adeguarsi all'aperta distesa del mare» (così Moretti commentando le case

ibicence in *Tradizione muraria a Ibiza*, cit., p. 42).

_133. «Per evitare incendi è necessario allontanare il camino dal tetto: il focolare si sposta dal centro al perimetro. Diventa una appendice orientata secondo i venti principali»: è questo il commento che accompagna le fotografie dei «casoni» con canne fumarie estradossate inserite nelle tavole 11 e 12 e nelle tavole VII, IX, X (G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale...*, cit., pp. 18-19 e pp. 86-88).

_134. Così Ponti descrive la Villa Marchesano costruita a Bordighera nel 1938 (G. Ponti, *Una casa al mare*, "Domus", giugno 1939, n. 138, p. 34).

_135. «Villa rettilinea» è la designazione di una delle varianti del complesso di ville che Libera progetta a Casalpalocco nel 1955, che, insieme alla «Casa atelier per se stesso», presentata alla mostra dell'abitazione svoltasi all'EUR nel 1942, può considerarsi una tappa della riflessione sulla tipologia di casa allungata che nasce a Capri, nell'irrealizzato progetto per Malaparte (cfr. M. Talamona, *Lo scrittore e l'architetto*, cit., p. 237).

_136. V. Brancati, *Il bell'Antonio*, Mondadori, Milano 2001, p. 66 (I ed. 1949).

_137. L. Sinisgalli, *Laurea in Architettura*, scritto a «Roma, Borgo Valtellina, ottobre-novembre 1943», pubblicato in L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, cit., pp. 103-104. La prima edizione di questa «opera complessa e del tutto singolare» è stata ben recensita da Agnoldomenico Pica in "Spazio", a. I, luglio 1950, n. 1, p. 71.

_138. "Valori Primordiali" è il titolo di una rivista che esce in un unico numero nel 1937, per i tipi della casa editrice Augustea. Ne fu direttore Franco Ciliberti che nell'editoriale così si esprime: «Ricerchiamo nell'arte e nel pensiero della nostra generazione, e in questo è la tradizione, il primordio della civiltà contemporanea. Oltre i nomi, che sono esemplari, presentiamo un'atmosfera mitica, trascendente il costume, le mode intellettuali: un'assieme di forze primigenie, operanti nella realtà dello spirito [...] Non la cronaca importa, non le vicende, ma la divinazione».

_139. P. Portoghesi, *Il realismo di Ridolfi*, "Controspazio", a. XXXV, marzo-giugno 2005, n. 114-115, p. 10.

_140. «Nell'anima degli uomini è l'incertezza sul volto della nuova civiltà, che deve incominciare da capo e non si sa di dove. La tradizione è rotta (anche la tradizione di romperla con la tradizione), è finito il progresso, la beata continuità dell'infanzia. E si direbbe che gli architetti, che volevano superbamente fissare l'aspetto futuro del mondo, attendano ora, dai politici o dai poeti o dagli uomini comuni, le indicazioni per il loro lavoro» (C. Levi, *La città*, in D. Terra (a cura di), *Dopo il Diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, Garzanti, Milano 1947, p. 18).

_141. B. Zevi, *Arte popolare come architettura moderna*, in F.R. Fratini (a cura di), *Arte popolare moderna*, Cappelli, Rocca San Casciano 1968, pp. 38-39. La posizione di Zevi rispetto all'operazione di rivalutazione dell'architettura cosiddetta "spontanea" fu polemica e di aperto dissenso: «Che potevano fare i razionalisti della "generazione di

mezzo”, sedotti e abbandonati dal maestro [Le Corbusier]? Si trovavano nelle mani un linguaggio ormai incapace di comunicare efficacemente. Tentarono di rinsanguarlo iniettandovi qualche parola dialettale. Da qui ebbe inizio l'avventura dell'“architettura spontanea”, tardivo e stemperato riflesso del neorealismo. In modo superficiale, epidermico, essenzialmente visuale, si andò alla scoperta dell'edilizia contadina, dei borghi, e delle cittadine medievali, degli aggregati del Mezzogiorno. [...] Nessun ragionamento servì a dissuadere gli architetti da questa impresa insensata», *ibidem*.

_142. «La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché i suoi principii sono soltanto «consolatori», perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive. Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze? [...] Una cultura che le impedisca (le sofferenze), che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno [...]» (E. Vittorini, *Cultura e società*, “Il Politecnico”, settembre 1945, n. 1, ora in G. Biondillo (a cura di), *Carlo Levi Elio Vittorini. Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Torino 1997, p. 78).

_143. G. Caproni, *Storia di una periferia: le “borgate” al confino di Roma*, “Il Politecnico”, a. II, 12 gennaio 1946, n. 16, p. 2 e, sulla stessa rivista, *Viaggio tra gli esiliati di Roma*, a. II, 23 febbraio 1946, n. 22, p. 1.

_144. L'ottava edizione fu oggetto di critiche per il suo carattere selettivo e monotematico, incentrato quasi esclusivamente sul problema della casa e dei quartieri residenziali, questioni urgenti all'ordine del giorno nelle discussioni politiche: «Polemiche di pubblico e di stampa accompagnarono questa manifestazione, la “Triennale proletaria”, accusata di essere di parte e di realizzare un «programma comunista» (A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 64).

_145. C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Ridolfi, *Manuale dell'architetto*, CNR, Roma 1946.

_146. Cfr. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, pp. 23-26.

_147. «Sur le plan de l'architecture, cet ensemble de dispositifs mimétiques hautement élaborés constitue un véritable tour de prestidigitacion formelle, puisque tout ce travail vise paradoxalement à gommer la composition architecturale, à dénier l'artificialité inhérente au neuf et, en définitive, les intentions, et jusqu'aux signes du travail de conception de l'architecte. Ce projet esthétique paradoxal a été aussi l'un des aspects caractéristiques du cinéma néoréaliste, qui s'est appuyé sur des dispositifs formels souvent analogues – ou, si l'on préfère, homologues – à ceux qui furent élaborés pour l'architecture» (B. Reichlin, *Figures du néoréalisme dans l'architecture italienne*, “Les Cahiers du Mnam”, autunno 1999, n. 69, p. 84).

_148. E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997, p. 74.

_149. La IX Triennale fu inaugurata il 12 maggio 1951.

Mostre ed esposizioni temporanee furono allestite sotto la supervisione di una giunta esecutiva eterogenea a cui presero parte F. Albini, L. Baldessari, M. Nizzoli e E. Palazzo, A. di Spilimbergo. Una saletta fu dedicata agli sviluppi delle sperimentazioni portate avanti nel QT8 dove, in alcuni edifici già realizzati, erano state allestite mostre temporanee visitabili dal pubblico, una contrazione della proposta di P. Bottoni – che rimaneva coordinatore dell'équipe del QT8 e curatore delle esposizioni relative insieme a P. Porcinai, E. Cerutti, V. Viganò, L. Fratino, L. Veronesi – per una «Triennale dinamica ed espansa» che si sarebbe dovuta svolgere in diverse aree della città di Milano. Fra le mostre temporanee, la toccante commemorazione di R. Giolli, G. Pagano, E. Persico, G. Terragni curata da P. Lingeri, G. Pericoli, M. Radice, A. Gatto, G. Veronesi.

_150. E.N. Rogers, *Architettura, misura dell'uomo*, “Domus”, luglio agosto 1951, n. 260, pp. 1-5.

_151. *Ibidem*, p. 4.

_152. La mostra è curata da Carla Marzoli e Francesco Gnechi Ruscone.

_153. *La IX Triennale de Milan*, “L'Architecture d'aujourd'hui”, a. XXII, agosto 1951, n. 36, pp. V-XXV. La citazione è a p. VI.

_154. La mostra è curata da Enzo Cerutti, Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà, Albe Steiner.

_155. A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, s.n., s.l. [Milano] 1951, p. 89.

_156. Dalle biografie conservate nei Fondi Luigi Moretti (sia in ACSRo che in AMMRo) e dagli studi pubblicati, gli anni che scorrono fra il 1943 e il 1945 risultano oscuri. Sue notizie si hanno a partire dal 1945, anno in cui affronta la reclusione proprio a Milano nel carcere di San Vittore dal quale sortisce con il progetto, e i mezzi economici per realizzarlo, di partecipare attivamente all'importante occasione della Ricostruzione. L'alleanza stretta con il conte Alfonso Fossataro durante la reclusione sfociò nella costituzione della “Compagnia finanziaria per le Imprese da Costruzioni” (nota come Cofimprese) che attese alla realizzazione delle Case-albergo di via Corridoni (1947-1950), di via Bassini e via Lazzaretto (1947-1953), tutte e tre progettate a Milano; l'impresa affrontò anche la difficile realizzazione del Complesso per abitazioni e uffici a corso Italia (1949-1956) sempre a Milano e della Palazzina il Girasole (1947-1950) a Roma. Sulla vicenda della costituzione della “Cofimprese” cfr. *Interviste e testimonianze. Adolfo* [sic] *Fossataro*, a cura di S. Santuccio, A. Greco, “Parametro”, a. XVI, marzo 1987, n. 154, pp. 28-29; C. Rostagni, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 100-105.

_157. Cfr. L. Moretti, *Forma e contenuto delle Triennali*, “Spazio”, a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, pp. 17-24 e 91. Inoltre l'autore insiste sulla necessità di una revisione dei «rapporti con l'architettura che alla Triennale è una specie di moglie morganatica» e propone due alternative: «O l'architettura è accolta come corpus fondamentale e allora deve essere presente con tutta l'estensione e la sicurezza di docu-

mentazione necessarie e, almeno in tempo di Triennale, non dovrebbero trovar posto in altri luoghi mostre tipo Wright; o l'architettura è limitatamente inquadrata come aspetto probante e illuminante di altri obiettivi fondamentali e allora l'architettura si troverà altro sfogo e altra casa che ne ha bisogno», *ibidem*, p. 91.

_158. A. Pica, *Propositi e forme della Nona Triennale*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 34.

_159. L. Moretti, *Tradizione muraria a Ibiza*, cit., p. 35.

_160. *Ibidem*, p. 41.

_161. *Ibidem*, p. 37.

_162. Moretti torna a parlare di chiarezza a proposito dell'appartamento Mirdal a Stoccolma di Sven Markelius: «Abituati, da anni, alle più straordinarie acrobazie, ai giochi di prestigio, agli esibizionismi degli zelanti neofiti di certo pseudomodernismo, ci troviamo quasi sorpresi davanti alla disinvolta concorrenza di questo ambiente arredato da Markelius. [...] Questo non è un ambiente fatto per essere fotografato, esposto, esibito variamente con didascalie e commenti, è ladiomercè, un ambiente fatto per serenamente viverci. Non ci sono mobili speciali, non ci sono «trovate», non ci sono partiti intenzionalmente didascalici o polemici. Ci sono soltanto spazi composti da maestro e mobili scelti secondo il più esigente e più schivo gusto che un uomo vivo, oggi, possa essersi formato» (S. [L. Moretti], *Chiarezza di Markelius*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 74).

_163. Ci si riferisce alle Case-albergo in via Corridoni (1947-1950), in via Lazzaretto e in via Bassini (1947-1953).

_164. L. Moretti, *Il Comune risolve un grave problema cittadino*, in *Un alloggio per ogni famiglia*, numero speciale del bollettino mostra permanente della costruzione, Milano 1947, pp. 33-39 (le citazioni sono a pp. 34 e 38).

_165. La legge stralcio estendeva la riforma agraria, varata per la Calabria con la legge Sila, anche alla Maremma, al Delta padano, ai bacini del Fucino e del Flumendosa, ad alcune zone della Campania e della Puglia. La Regione Sicilia, lo stesso anno, emanava una propria riforma agraria (cfr. G. Barbero, *Riforma agraria italiana, risultati e prospettive*, Feltrinelli, Milano 1960).

_166. «I contadini vivono ancora nei borghi e nei paesi, perdono intere ore per recarsi al lavoro sui campi ma persistono a vivere così raggruppati per un innato, ereditato senso di smarrimento di fronte alla solitudine. Questa sarà la lotta più aspra: portarli a vivere in campagna [...]. Per lo stesso concetto che pone la casa in mezzo al podere affinché il colono lo curi e lo coltivi, così bisogna dargli la stalla vicina alla casa affinché curi e sorvegli i suoi animali. [...] Il contadino deve avere sotto mano e vicino alla casa una tettoia per ricoverare i suoi attrezzi (carro, aratro ecc. ecc.) e poterli agevolmente ripararli al coperto anche in caso di pioggia; cioè annessa alla casa colonica dovrà esserci la stalla con la relativa tettoia [...]. Le camere da letto dovranno essere due e sarà essenziale che i ragazzi e bambini siano educati a dormire separati dagli adulti. Le famiglie rurali come sono alloggiate oggi e come dormono, formano uno stridente contrasto

con tutto ciò che si predica per l'igiene e la moralità» (M. Silana, *La casa rurale per il Mezzogiorno*, "Quadrante", a. III, maggio 1935, n. 25, pp. 39-43).

_167. L'ipotesi che gli studi sulla Casa unifamiliare tipo T, catalogati dall'ACSRo come appartenenti al 1954, risalgano già al 1940 è avanzata da Carlo Severati che coglie un'analogia fra questo esercizio e gli studi di cassette di tipo A e di tipo B a Tor Sapienza (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 41/109) forse approntati già prima della guerra per razionalizzare la crescita urbana in periferia (C. Severati, *Aspetti inediti dell'opera di Luigi Walter Moretti*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 251-263).

_168. Si allude al progetto di case di abitazione a Tripoli, pubblicato in A. Sartoris, *Gli elementi di architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932, p. 345 e al progetto di chiesa per un villaggio agricolo in Libia del 1931.

_169. Il progetto è presentato in *Vers une architecture* nell'ultima sezione dedicata alle case in serie e risale al 1919 (Le Corbusier, *Vers una architettura*, cit., pp. 202-203).

_170. Periodicamente Le Corbusier tornava a riflettere su questa unità modulare: nel 1942 attende al progetto per una residenza agricola presso Charchell, nell'Africa del Nord, strutturata sulla ripetizione degli stessi corpi ma diversamente orientati, chiusi in un recinto, questa volta adibiti ad abitazione (Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre complète. 1938-1946*, W. Boesiger, Zürich 1946, pp. 116-123). Qui la scelta di ricorrere ad elementi «les plus fondamentales de la tradition méditerranéenne» e cioè muri di pietra, tamponamenti in legno e coperture a volta di calce bianca costruite in mattoni forati prodotti dagli indigeni, è dipesa dalle limitate capacità della manodopera locale e dalla difficile reperibilità di materiali che non fossero quelli del posto. Sulle pagine dell'*Œuvre* l'aggregato è commentato come un esperimento di abitazione moderna modellata dal paesaggio del Sahel, tirata su con limitati mezzi e senza indulgere verso il folklore, aspetto degenerare del regionalismo architettonico: «Ce projet qui satisfait aux goûts de l'habitation la plus moderne, s'intègre foncièrement au paysage; il tient à l'ampleur de la falaise, à la solitude des lieux, à la grandeur des horizons. Au régionalisme passif rétrograde il opposait, dans une pauvreté de moyens extrême, les splendeurs possibles de l'architecture» (Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre complète...*, cit., p. 116). Questa unità residenziale modulare, in ripetizione seriale anche su più livelli, è l'anima dei progetti a cui Le Corbusier attende a Cap Martin dal 1949 dove, ancora una volta, intende proporre un'architettura «véritablement méditerranéenne [...] continuant les plus anciennes et les plus nobles traditions» (B. Chiambretto, *Le Corbusier à Cap-Martin*, Parenthèses, Marseille 1987, p. 20). Due dossier chiamati "Roq" e "Rob" raggruppano gli schizzi che l'architetto svizzero produce nell'intento sia di definire l'architettura di villaggi per vacanze, che sarebbero dovuti sor-

gere in posizione prospiciente il mare a Cap-Martin, sia di lavorare sulla messa a punto di un modello replicabile sul litorale mediterraneo, dominato dalla copertura a volta che si stende su un ambiente rettangolare allungato di cui sono studiati elementi fissi, mobili e funzionali – armadi a muro e pareti attrezzate disegnati sul modulo base di 2,26 m disposti in un sistema portante definito da pilastri angolari di 2,26 m di interasse, accomodati lungo gli spigoli di un cubo modulare brevettato col nome di “226 x 226 x 226”. Questo sistema possiede come punto di forza l’adattabilità, a meno di piccole modifiche, alle più diverse condizioni geomorfologiche, come Le Corbusier stesso aveva verificato proponendolo sia per un insediamento su un rilievo accidentato a Roquebrune (Roq), sia su un terreno in piano di proprietà di Thomas Rebutato detto Robert (Rob). I progetti sono pubblicati in Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre complète 1946-1952*, W. Boesiger, Zürich 1953, pp. 54-61. Antesignani di una simile cellula abitativa sono da considerarsi gli edifici industriali, docks e hangars che nei primi due decenni del XX secolo venivano progettati sperimentando le potenzialità della recente tecnologia del cemento armato: fra di essi i magazzini per la vendita di macchine agricole commissionati dalla società di R. Wallut ai fratelli Perret nel 1912, considerati dalla critica «la première manifestation de leur activité d’architectes» (J.-L. Cohen, J. Abram, G. Lambert (a cura di), *Encyclopédie Perret*, Le Moniteur, Paris 2002, p. 106). Si può supporre che l’utilizzo della copertura voltata nei Docks di Casablanca, sempre impostata su pianta rettangolare allungata, sia derivata dalle suggestioni dell’architettura arabo-andalusa diffusa in Marocco. Tuttavia, affatto originale è l’impiego di volte ribassate sottili «comme des coquilles d’œufs» in un nuovo sistema statico dove, per la prima volta in questo esempio, si applica il principio del mutuo sostegno delle unità contigue, perfezionato successivamente dai fratelli Perret che ne chiederanno la trascrizione all’ufficio brevetti.

–171. P. Bottoni, M. Pucci (a cura di), *Indagine sul problema dell’abitazione operaia nella provincia di Milano e proposte per la sua soluzione*, con la presentazione di G. Pagano, “Costruzioni-Casabella”, a. V, novembre 1940, n. 155, p. 17; cfr. anche G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, *Piero Bottoni. Opera completa*, Fabbri editori, Milano 1990, pp. 285-290.

–172. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 54/162, gli elaborati grafici recano in alto la dizione «Casa unifamiliare tipo T brevettata».

–173. B. Rudofsky, *Origine dell’abitazione*, “Domus”, a. XI, aprile 1938, n. 124, p. 18.

–174. Uno studio approfondito delle architetture minime dell’Egeo è stato condotto da F. Fasolo, *Architetture mediterranee egee*, Danesi, Roma 1942.

–175. L. Figini, *L’elemento verde e abitazione*, Quaderni di Domus n. 7, editoriale Domus, Milano 1950, p. 12. Il testo è ben recensito nella rubrica “Edizioni” della rivista “Spazio”, a. I, ottobre 1950, n. 3, p. 74.

–176. L. Moretti, *Mercato del pesce in Ancona. Architettura di Gaetano Minnucci*, “Spazio”, a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, pp. 48-49.

–177. Nel 1950, in quella che Moretti chiama «la calda nota di Luigi Figini su Comunità» l’architetto milanese opera una distinzione fra «un’architettura mediterranea popolare “senza stile”», alludendo agli esempi non classificabili nell’ambito degli stili storici (gli abitati delle isole del Mediterraneo, i forti moreschi e saraceni, fioriti «come per germinazione naturale») e «un’architettura mediterranea di stile campana [...] e cretese» riferendosi alle case di Ercolano e Pompei, di Cnosso e Haghia Triada. Entrambe le componenti consustanzierebbero il «richiamo del Sud» (l’equivalente della “mediterraneità”) che Figini riconosce come una delle radici della «architettura nuova», quando questa prende forma negli anni Trenta, ed in seguito come una delle ammalianti suggestioni in grado di riscaldare e umanizzare la fredda architettura razionale immettendovi i ritmi biologici della vita vegetale, insufflandovi sentimenti di appagamento spirituale derivati dall’attenzione alle condizioni di luce, dalla costruzione di visuali riposanti, dall’uso di materiali naturali (L. Figini, *Architettura naturale a Ibiza*, “Comunità”, a. IV, maggio-giugno 1950, n. 8, pp. 40-44).

–178. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, l’elaborato grafico 54/161/1or.

–179. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 8, “S. Marinella”, dattiloscritto con correzioni autografe. La frase inserita fra le parentesi quadre è stata espunta dall’autore ma qui riportata a testimonianza della molteplicità di riferimenti alle «architetture mediterranee senza stile» che Moretti intendeva restituire in quest’opera. L’involucro del camino, infatti, appare semplicemente rivestito di «intonaco poco più grasso di quello della galleria» ma avrebbe dovuto accogliere inserti di tondelli in maiolica: «si radunino chiedendole alla signora Malgeri 9/10 maioliche di diverso diametro di forte colore, interessanti di disegno, possibilmente rustiche» come attestano le «prescrizioni di cantiere» annotate in margine all’elaborato grafico 54/161/23or (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*). Moretti stesso disegna piatti di maiolica di differente diametro e disegno; fra di essi uno che riproduce lo stemma dei Pignatelli d’Aragona Cortes (cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, la serie 54/161/51or-54/161/59or).

–180. G. Calza, *Le origini latine...*, cit., pp. 3-18 e I. Gismondi, *Le origini latine...*, cit., pp. 49-63.

–181. L. Moretti, *Strutture di insieme*, “Spazio”, estratti, aprile 1963 ripubblicato col titolo di *Strutture di insieme* in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl (a cura di), *Musée-Manifeste. Structures et styles autres*, Fratelli Pozzo editore, Torino 1964, in “Opera aperta”, maggio-ottobre 1965, n. 3-4, pp. 100-104 e, recentemente, in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, cit., pp. 191-192 (la citazione è a p. 192).

–182. Le Corbusier, *Verso una architettura*, cit., p. 153.

–183. L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 18.

–184. «La casa è qualcosa di nostro, l’unico spazio che può

astrarsi dalla quotidiana vita con gli altri e dalle sue avventure grandi e meschine» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, "S. Marinella", dattiloscritto con correzioni autografe).

_185. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, la prescrizione è contenuta nell'elaborato grafico 54/161/23or.

_186. Edwin Cerio, descrivendo l'architettura «senza stile» dell'isola di Capri rileva il perdurare di tratti tipici della cultura araba nella produzione edilizia meridionale: «Quella potenza che impropriamente si è chiamata dominazione Saracena, i cui primi segni sono rintracciabili nel VII ed VIII secolo, ha avuto una influenza etnica sulla nostra regione che sopravvive nella tecnica e nel gusto dell'arte muraria, che si è fusa con la tradizione architettonica romana e greca, s'è innestata alla foggia gotica che incominciò a prevalere dopo il mille, con la discesa dei Normanni e lo stabilimento del loro dominio lungo il nostro litorale. E così fino a oggi s'è tramandato a noi nella vita e nell'arte delle popolazioni della costa meridionale tirrena, una caratteristica che la differenzia – particolarmente nella edilizia – da tutte le altre regioni d'Italia» (E. Cerio, *L'architettura minima nella contrada delle Sirene*, cit., pp. 157-158).

_187. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio", a. I, ottobre 1950, n. 3, p. 9.

_188. Commentando la fotografia della Chiesa di Santa Eulalia costruita ad Ibiza nel XIV secolo, Moretti afferma: «La chiesa ha anche funzioni difensive in paesi sottoposti per secoli alla minaccia corsara. Qui è particolarmente autorevole il bastione absidale. Si hanno pure casi [...] di tozze murelature» (L. Moretti, *Tradizione muraria a Ibiza*, cit., p. 36).

_189. Si leggano le suggestive descrizioni di Magister Gregorius, *Narratio de mirabilibus urbis Romae, XII-XIII sec.*, trad. it. C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le «Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio*, Viella, Roma 1997.

_190. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, nell'elaborato grafico 54/165/30or Moretti disegna, accanto al prospetto di Casa Belardelli, fortemente connotato dalla scultura della torre, la facciata di un castello con due torrette angolari, forse riferendosi al Palazzo ducale di Urbino.

_191. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, l'elaborato grafico 70/279/9or.

_192. Cfr. G. Quaroni, *Una casa sul mare di Sperlonga*, "L'architettura. Cronache e storia", a. II, marzo 1957, n. 17, pp. 776-785 (le citazioni sono a p. 778).

_193. Cfr. L. Moretti, *Mario De Renzi*, commemorazione alla Messa degli Artisti, Roma, 21 gennaio 1968 (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 4, dattiloscritto).

_194. «La plupart des maisons d'Alger ne comptent, outre le rez-de-chaussée, que deux étages; des pièces du second, s'ouvrant largement, occupent parfois un seul coté de la terrasse. Ce sont des chambres de repos où l'on jouit, à l'abri des regards, de la brise marine. [...] La vue à vol d'oiseau de la ville montre l'ensemble des terrasses à différents niveaux, et les coupolettes à pans qui marquent l'aboutissements des escaliers. L'examen des terrasses fait connaître le plan de la maison, d'autant mieux que le haut du mur des chambres

s'accuse en saillie au-dessus. [...] Á Alger, comme dans la plupart des villes musulmanes d'Occident, les fenêtres donnant sur l'extérieur sont rares et exigües» (G. Marçais, *L'Architecture musulmane d'Occident (Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile)*, Arts et métiers graphiques, Paris 1954, p. 442). L'analisi delle architetture arabe è uno dei temi trattati dalla rivista "Architettura e arti decorative" (cfr. P. Egidi, *Appunti su alcune costruzioni di Siria*, cit., pp. 411-417, dove si parla delle costruzioni arabe fortificate costruite sul mare, in particolare del Castello di Cesarea e della Porta di Damasco e P. Romanelli, *Vecchie case arabe di Tripoli*, a. III, gennaio 1924, fasc. V, pp. 193-211). Nel periodo dell'Impero Italiano d'Oltremare si moltiplicano gli studi sull'architettura vernacolare araba, in particolare sui modi di abitare: gli articoli di Piccinato, Rava e Pellegrini su "Domus", "Quadrante" e "Rassegna di architettura" ne sono testimonianza.

_195. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 3, "Seconda puntata", bozza dell'intervista di Anita Pensotti a Luigi Moretti (pp. 10-11) pubblicata col titolo *Dobbiamo abbandonare la casa-visone*, "Oggi", a. XXII, 8 dicembre 1966, n. 49.

_196. AMMRo, 258/007/016, "Studio Arch. L. Moretti" alla Ditta R. Vaccarella, lettera del 22 agosto 1956.

_197. L. Moretti, *Significato attuale della dizione "architettura"*, conferenza tenuta all'Accademia di San Luca, 16 aprile 1964, pubblicata in "Spazio", estratti, aprile 1964. Il testo originale è in G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, edizioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010, pp. 41-52 (la citazione è a p. 46).

_198. Le espressioni sono di G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2010, p. 5 (I ed. 1988).

_199. L. Moretti, *Appunti raccolti da taccuini foglietti ecc. (anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali*, pensiero n. 146 (AMMRo).

_200. P. Valéry, *Lettre à l'auteur*, in M.C. Ghyka, *Le nombre d'or...*, cit. p. 8.

_201. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 72/285/15or, 16or, 17or, appunti manoscritti.

_202. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 53, Luigi Moretti a Claudia Samaritani, lettera del 28 febbraio 1970.

_203. Contestualmente alla elaborazione del progetto della Saracena per il rilascio della licenza edilizia, Moretti si impegna a disegnare diverse versioni del «villino abbinato», come definito nell'atto di convenzione stipulato fra Francesco Malgeri e Caterina Di Geronimo. I grafici 70/279/2, 70/279/2a, 70/279/2b, 70/279/2c, 70/279/2d, 70/279/2e (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*), testimoniano che la costruzione è confinata nel tratto prospiciente il mare, laddove gli ambienti della Saracena oppongono alti muri al lotto limitrofo. Anche la soluzione di un villino provvisto di un avancorpo verso strada (70/279/2a) rispetta il vincolo di lasciare inalterata la presa di luce a ovest. Molti anni più tardi, quando Moretti attenderà alla progettazione della Moresca, che insiste sul medesimo lotto, la regola sarà ancora parzialmente rispettata (70/279/18).

_204. Riguardo al progetto di Villa De Angelis Moretti scrive di voler predisporre nella camera della figlia una «vista lunga per sognare» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 72/285/21or, «Orientamento e viste», note manoscritte).

_205. «La pianta [...] è in un certo senso simile a una foglia che si rivolge verso il mare, così come una foglia o un fiore si rivolgono naturalmente verso il cielo e verso il sole. [...] Gli interni degli appartamenti dovevano godere di prospettive impreviste, con squarci di aperture di mare e di cielo» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, «Progetto di Genova-Nervi (1954)», pp. 1-2. Il testo è pubblicato in G. Ponti, *Tre architetture di Luigi Moretti*, «Domus», ottobre 1964, n. 419, pp. 3-23).

_206. Questi due progetti segnano una svolta nel modo in cui è costruito il rapporto con l'esterno e, di conseguenza, il disegno della pianta e la concezione stessa dell'abitare. L'apprezzamento di Moretti per le viste direzionate era stato espresso su «Spazio» nel commento alla casa di abitazione in viale Piave a Milano degli architetti Pagani e Viganò, dove la rotazione verso l'esterno di sezioni di muri perimetrali inducono «l'astrazione dallo spazio ambiente, nel senso non di opporsi ad esso ma di interpretarlo secondo certe linee poetiche» che in questo caso sono rappresentate da una fila di platani verso cui le terrazze sono state orientate. Soluzioni analoghe, sebbene episodiche e «accidentali», erano già state tentate da Moretti nella Casa-albergo di via Corridoni (1947-1950), nella Cooperativa Astrea (1947-1951) e nella Casa del Girasole (1947-1950), a commento della quale Moretti asserisce: «Quando nella «Casa del Girasole», a Roma, subito dopo la guerra, aprì per gli ambienti che prospettavano su spazi limitati soltanto viste laterali, negando per quanto possibile quelle frontali, fu devozione all'orientamento, come avevano fatto già svedesi e francesi, ma anche desiderio di godere una lontana fila di verde, e soprattutto di elidere l'opprimente «socialità prospettica» con i vicini» (L. Moretti, *Terrazze sui platani. Architettura di C. Pagani e V. Viganò*, «Spazio», a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 61-64. Le citazioni sono alle pp. 61 e 64). Esperimenti analoghi si compivano anche nel campo dell'edilizia convenzionata: il progetto di abitazioni INA Casa al Tuscolano e il quartiere residenziale economico realizzato a Valco San Paolo (1951-1955), in particolare le case in linea di Paniconi e Pediconi, sono commentati sulle pagine di «Spazio» insieme agli studi degli architetti sulla rotazione e il prolungamento di una parete dell'alloggio oltre l'involucro e le varie possibilità di orientamento degli ambienti che ne derivano (A.D. Pica, *Composizione di unità di alloggio in gruppi INA-Casa. Architettura di M. Paniconi, G. Pediconi*, «Spazio», a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, pp. 56-58); anche le case unifamiliari a schiera del quartiere INA Casa a Cesate (1951-1956) progettato da Gardella, Albini, Albricci e BBPR, architetti che gravitano nell'alveo milanese, mostrano preferenza per le potenzialità di tale impianto. Contestualmente a Ivrea, nell'ambito della costruzione del quartiere di Castellamonte, la casa a 18 alloggi per dirigenti dell'azienda Olivetti, costruita

fra il 1954 e il 1955 da Nizzoli e Oliveri, consta di tre corpi uno dei quali presenta setti sfalsati che schermano le finestre delle camere. La predisposizione di quinte segmentate, tese ad escludere la strada dal rapporto dell'edificio con l'intorno, era stata conquista degli svedesi, soprattutto di Markelius (nel Kollektivhuset realizzato a Stoccolma nel 1935) che già nel Padiglione svedese, realizzato in occasione dell'Esposizione Universale di New York del 1939 aveva congegnato un'ala sullo slittamento progressivo di cellule trapezoidali, meccanismo che reimpiega nella casa ad appartamenti ad Östermalm del 1965. Negli stessi anni in cui Moretti progetta la Casa Belardelli, Coderch – presente alla Triennale del 1951 come ordinatore della sezione spagnola che esercitò grande suggestione su Moretti – metteva a punto un dispositivo analogo in Casa Coderch a Caldes d'Estrac nel 1955, dove l'ala delle camerette segue una geometria frastagliata e le finestre sono ricavate fra lo slittamento dei setti che, pretendendosi oltre il filo delle aperture, concorrono a creare affacci esterni protetti. Così Fochs commenta l'ingegnosa pianta: «Case come la Ugalde o la Coderch-Caldetas s'identificano con qualcosa di simile a una camera oscura che orienta le sue visuali verso punti distinti dell'orizzonte, marcando o appropriandosi di alcuni frammenti di quel paesaggio mutevole che definisce il mare» (C. Fochs, *Sensibilidad y rigor*, «Fotografo», 2000, pp. 6-9; la citazione in italiano è riportata in L. Spinelli, *José Antonio Coderch. La cellula e la luce*, Testo & Immagine, Torino 2003, p. 62). A questo riguardo Campo Baeza asserisce: «A proposito di Moretti mi piacerebbe evidenziare una certa sua influenza su alcuni maestri spagnoli degli anni '60. Da José Antonio Coderch a Barcellona, con il quale giunsero ad avere una certa amicizia, fino ad alcuni architetti di Madrid, come Molezùn e Carvajal, che, in qualità di borsisti dell'Accademia di Spagna a Roma, ebbero modo di conoscere direttamente l'opera di Moretti» (A. Campo Baeza, *Presentazione*, in F. Lambertucci, *Luigi Moretti. Cinema-teatro e Piazza Imperiale all'E42*, Unicopli, Milano 2001, p. 9).

_207. Una feritoia analoga era già stata predisposta nel progetto della Casa del Ninfeo (1965), e nella stessa posizione, cioè nella transizione tra l'invaso circolare dell'ingresso e il corridoio che conduce alla sala, alla pergola e, infine, alla piscina (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, 65/236).

_208. *Una casa bella si fa anche con poco*, intervista di A. Pensotti a L. Moretti, «Oggi», a. XXII, 1 dicembre 1966, n. 48, p. 92.

_209. *Dal caminetto all'angolo dei bambini*, intervista di A. Pensotti a L. Moretti, «Oggi», a. XXII, 15 dicembre 1966, n. 50, p. 48. Le frasi riportate in parentesi quadra sono state espunte dal testo pubblicato (Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 3, «Terza puntata», bozza dell'intervista di Anita Pensotti a Luigi Moretti, p. 8).

_210. Con il termine comprensivo di «cortile-patio» Figini intende quello spazio verde annesso alle dimore che, col trascorrere dei secoli e in differenti terre dell'Europa, si è precisato in tipologie quali «viridario pompeiano, chiostro

medievale, orto concluso, riad islamico, patio spagnolo, corte rustica mediterranea». Se il terrazzo-giardino è considerato elemento affatto nuovo dell'abitazione moderna, il «cortile-patio» resta ancorato alle declinazioni storiche, sebbene il gusto moderno per la vita *en plein air* lo renda capace di accogliere «un accentuato differenziamento [...] delle diverse funzioni: angolo per il pranzo all'aperto, angolo solaro (con piscina, sabbia e muri-diaframmi di difesa), angolo di soggiorno (con panchine, poltrone di cemento, o pietra, camino, ecc), angolo di servizio (con ortaglie, o attrezzato per l'asciugatura della biancheria) ecc.» (L. Figini, *L'elemento verde...*, cit., pp. 45 e 46).

_211. Sergio Solmi, dall'introduzione alla raccolta di poesie *Ed è subito sera* di Salvatore Quasimodo, dove il poeta esprime il dolore dell'uomo esacerbato dal vagheggiamento di un paradiso irraggiungibile, che a tratti identifica con la sua terra d'origine, mitizzata e trasfigurata: la Sicilia (L. Figini, *L'elemento verde...*, cit., citazione in esergo, p. 7).

_212. Cfr. L. Ponti, *Le più desiderabili ville del mondo*, "Domus", vol. III, 1949, n. 234, pp. 1-9, in cui sono pubblicate le ville Arnstein e Frontini.

_213. L. Moretti, *Rifugi al mare di Fregene*, "Spazio", a. I, agosto 1950, n. 2, p. 48.

_214. L. Figini, *L'elemento verde...*, cit., p. 24.

_215. Le denominazioni degli spazi esterni hanno subito variazioni nel passaggio da una versione all'altra durante il percorso di avanzamento del progetto. Quelle che qui si utilizzano sono tratte dai grafici pubblicati in G. Ponti, *Tre architetture di Luigi Moretti*, cit., p. 15.

_216. Sull'importante ruolo del patio nell'esperienza spaziale della Saracena si consulti il capitolo quinto. La distanza fra l'ingresso al patio e l'elemento più alto della composizione, cioè la testata del muro che si interpone fra l'atrio e la torre delle camere (e che misura circa 10 m), è circa il doppio della dimensione di quest'ultimo (pari a circa 20 m).

_217. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 8, dattiloscritto con correzioni autografe.

_218. Già nei primi lavori per case unifamiliari che Coderch elabora con Valls come la Casa Garriga-Nogués a Sitges (1947), le «doppie gelosie sovrapposte a sporgere, mosse da un meccanismo» suscitano interesse e sono riprodotte da G. Ponti su "Domus" (G. Ponti, *Due ville a Sitges*, "Domus", novembre 1949, n. 240, p. 5) nello stesso numero il cui editoriale *Dalla Spagna* è dedicato alle forti suggestioni vissute durante il suo viaggio nella penisola iberica. L'immagine del grigliato di legno impiegato da Coderch alla IX Triennale di Milano come originale supporto alle fotografie di architetture vernacolari iberiche e di opere di Gaudí, scattate da Prats-Gomis e Battles Compte, fa il giro delle riviste internazionali e prelude al successivo impiego del serramento-cortina: nelle case in affitto per impiegati dell'ISM alla Barceloneta (1952-1955) le persiane a lamelle inclinate rigirano intorno alle facciate sottraendo agli angoli l'aspetto materico; diventano pareti mobili nella Casa Catasús a Sitges (1956); si distendono su tre ordini sovrapposti a tessiture

variabili nel prospetto di Casa Tapies (1960-1963) incastonato nel tessuto urbano di Barcellona. Questo ingegnoso dispositivo non è altro che l'elaborazione della tradizionale «persiana de librillo» impiegata anche da Gaudí nella estrosa veranda collocata sul fronte posteriore del Palazzo Güell (Cfr. L. Spinelli, *José Antonio Coderch...*, cit., e C. Fochs (a cura di), *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Gustavo Gili editore, Barcellona 1989).

_219. «Uno dei modulatori più efficienti per l'estate è il vecchio "storino", che dà ombra e fili di luce brillante: per la casa di campagna e al mare è una delizia» (*Dal caminetto all'angolo dei bambini*, cit., p. 48).

_220. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, gli elaborati grafici 53/160/9or e 53/160b/46or.

_221. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 1, L. Moretti, *Mostra in Terrazza Montenapoleone 6a*, dépliant di presentazione. All'esposizione prendono parte i seguenti artisti: Nicoletta Bellotti, Carmelo Cappello, Ugo Guarino, Lalla e Giancarlo Iliprandi, Franco Garelli, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Giorgio Perfetti, Giò e Arnaldo Pomodoro, Bruno Munari, Enzo Mari, Lorenzo Pepe, Umberto Milani.

_222. Si rimanda al capitolo quinto dove sono analizzati gli aspetti spaziali della Saracena.

_223. L. Moretti, note a margine degli elaborati grafici 72/285/31 or e 72/285/67 or (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*), in cui sono disegnate due differenti versioni di pianta di Villa De Angelis.

_224. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, nota a margine dell'elaborato grafico 72/285/30or in cui è contenuto uno schema planimetrico delle dislocazioni delle funzioni. Si tratta di una fase progettuale ancora iniziale, ma di grande interesse perché attesta che le ulteriori versioni sono lo sviluppo di una prima intuizione che si concretizza in alcuni punti fermi: la crescita endogena del sistema per gemmazione di concavità da un cuore sito nel centro, l'intersezione con il bacino d'acqua, la corona esterna di spazi verdi.

_225. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, L. Moretti, "La 'Casa'", testo manoscritto in 72/285/17or.

_226. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, nota a margine dell'elaborato grafico 72/285/30or.

_227. L. Moretti, *Tradizione muraria a Ibiza*, cit., p. 37.

_228. L. Moretti, *Struttura come forma*, cit., pp. 21-30 e 110.

_229. L. Moretti, *Tradizione muraria a Ibiza*, cit., p. 40.

_230. L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, cit., p. 103.

_231. «Gli intonaci esterni sono a superficie scabra irregolare, costituiti da impasto cementizio granuloso di gettoni di pozzolana vagliati con successivo strato di cemento "Aquila Bianca" ad alta resistenza che costituisce una pellicola durissima esterna di protezione» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 22, "Villa Malgeri in Santa Marinella. Relazione tecnica", p. 2).

_232. I profili rastremati delle murature perimetrali sono eseguiti in mattoni, come si evince dalle fotografie di cantiere; i solai potrebbero essere del tipo SAP, stando al contenuto di una relazione sullo stato dei lavori redatta per

Moretti dai suoi collaboratori (AMMRo, 258/004/007). Nel verbale di collaudo è riportata la descrizione sintetica delle opere: «Il fabbricato è fondato su travi rovesce. La struttura portante è costituita in parte da pilastri e travi in c.a. e in parte da muratura di tufo e zoccoli. I solai sono del tipo misto a pignatta di cotto e travetto in opera altezza variabile dai 20 ai 30 cm. Molti di essi sono armati a sbalzo. I balconi sono a sbalzo in soletta alleggerita. Le scale sono costruite in parte a sbalzo ed in parte su soletta fra travi di ripiano. Nelle opere sono stati utilizzati i seguenti materiali: cemento tipo 680 e 750 della Italcementi, proveniente dalle fabbriche di Civitavecchia; ghiaia e ghiaietto di cava; sabbia di fiume. Il ferro di armatura è del tipo omogeneo [...]». Nel medesimo documento, conservato presso l'Ufficio tecnico del Comune di Santa Marinella, i lavori risultano eseguiti in economia da Francesco Malgeri, la direzione dei lavori svolta dall'ingegnere Matteo Gigante, la progettazione ed il calcolo delle strutture in cemento armato affidate all'ingegnere Silio Colombini.

²³³. Cfr. S. Poretti, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, Roma 2008, pp. 271-283 (la citazione è a p. 277) e G. Capurso, *Struttura e architettura. Indagini sul dopoguerra italiano*, tesi di dottorato in Ingegneria Edile, Architettura e Costruzione, relatore S. Poretti, XXI ciclo, a.a. 2009-2010, pp. 59-81.



Barocco proteiforme e informale

Breve storia di una nozione

177

Barocco, «termine da gran disputa».¹ Come l'arte che designa, anche il vocabolo² ha portato scompiglio nei secoli a venire, come nei soffitti affrescati da Pietro da Cortona han fatto le Glorie, popolate di folle in tumulto (gioiose o spaventate?), presagio realista di un «Parnaso in rivolta» abitato da «anime in barocco». Sta di fatto che il Novecento, lungo tutto il suo svolgersi e sull'onda di alcune riflessioni formulate già nel precedente secolo, è percorso da una forte curiosità verso la cultura barocca che non si è tradotta sempre in apprezzamento, ma che ha attestato un interesse, una seduzione, un consentimento verso quelle volontà artistiche a cui la critica posteriore ha conferito consapevolezza e intenzionalità. La generazione degli artisti del 1630 era cosciente di compiere un atto di irriverenza verso il classicismo, di proporre un'arte dinamica, drammatica, dirompente, «un'architettura alla rovescia»,³ o semplicemente seguiva la differente disposizione interiore e spirituale, riflesso di un tempo guerriero, scienziata, sperimentatore, decostruttore di certezze di antica memoria? E avrebbero mai immaginato che i loro spiriti inquieti sarebbero tornati a tormentare i posteri con quella *Sehnsucht* che è malinconia, infelicità, angoscia per la condizione umana intrappolata nella finitezza di una dolorosa esistenza? Al Barocco, più che ad ogni altro “stile”, sono state assegnate molteplici connotazioni. Facendo ordine nell'affastellarsi delle teorie interpretative, Croce raggruppa tre significati comprensivi,⁴ che qui brevemente illustreremo per collocare il contributo di Moretti nella posizione che gli conviene.

La rivalutazione dell'«arte secentesca» si innerva sul conferimento, alla nozione di Barocco, di un contenuto «artistico-storico», «artistico-ideale», ed «etico» (o «spirituale»)⁵. Il primo gli assegna, *sic et simpliciter*, valore di “stile” cui è propria una connotazione temporale molto precisa – per quanto subisca oscillazioni a seconda dei Paesi in cui si osserva il fenomeno – che Croce pone tra la seconda metà del XVI e la seconda metà del XVII secolo. La declinazione «artistico-ideale» ha invece contribuito alla costruzione di una categoria metastorica: il Barocco si profilereb-

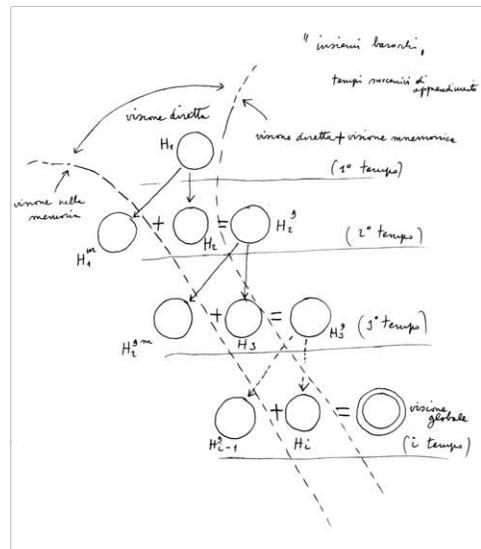
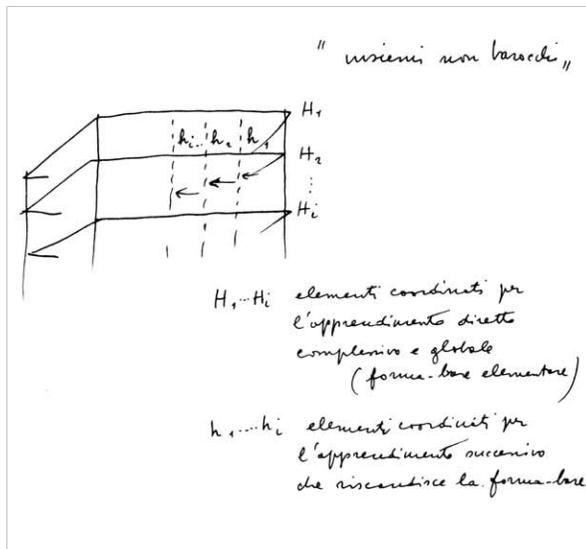
Dettaglio del cancello del grottone realizzato da C. Falkenstein (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

be alla stregua di una costante che, emergendo con intermittenza in tempi e luoghi distanti, avrebbe connotato certe produzioni artistiche affiorate nel corso della Storia. L'origine di questo tipo di interpretazione si radica nella nascita della coppia oppositiva classico-romantico, cioè ragione-sentimento – categoria spirituale cui lo *Sturm und Drang* aveva conferito valore predominante consegnandolo al Romanticismo come l'infinito che si rivela nella forma dell'indefinito (Novalis, Schlegel, Tieck). Della coppia classico-romantico, in alcune teorie, il Barocco avrebbe sostituito il secondo termine del binomio (D'Ors). Infine «il terzo tentativo di dar valore positivo al barocco è quello che lo intende come un'epoca della storia spirituale (e non meramente artistica) moderna; onde [...] si parla dell'«età barocca», [...] e dello «spirito barocco», e dell'«anima barocca», e simili»;⁶ il Barocco dunque si affermava come stato d'animo, scaturigine di una produzione artistica che puntava tutte le sue carte sul mirabile e sul sorprendente, lasciava i sensi del riguardante impigliarsi nella rete delle sollecitazioni emotive, impegnandolo altresì in ardite decodificazioni cognitive come una sorta di test psicofisico dove i canoni percettivi del bello risultavano affatto alterati. È giudizio da tutti accettato e condiviso che sia stato Wölfflin a segnare l'*incipit* del processo di revisione di quella «peste che ha appestato un gran numero d'artisti»,⁷ con la sua *Habilitationschrift*⁸ in cui fornisce un'analisi stilistica del Barocco romano che, a seguito di un soggiorno di studio presso l'Istituto archeologico germanico di Roma fra il 1886 e il 1887,⁹ prende a ritenere la più alta espressione di quest'arte. Così si impegna ad «osservare con esattezza gli sviluppi formali, e [...] ricercare la regola artistica ben definita in quello che veniva come taccia detto l'«imbarbarimento e l'arbitrio» del Barocco».¹⁰ La sua colta e acuta analisi, che si innesta su di un sostrato culturale imbibito di filosofia – «Il settore principale dei miei studi è stata la filosofia», ebbe a dire nella sua *Autobiographie*¹¹ – avrà notevole e duratura risonanza, anche fra gli architetti che utilizzeranno nel processo progettuale quei criteri che Wölfflin riconosceva applicati per la prima volta dagli architetti barocchi. Proprio all'Istituto germanico, con sede al Campidoglio, si forma una cellula di intellettuali fedeli al magistero di Wölfflin¹² i cui insegnamenti trapassano nella cultura architettonica locale attraverso Antonio Muñoz, storico dell'arte e dell'architettura, nonché archeologo, le cui ricerche su Borromini saranno ricordate da Hempel mentre quelle su Roma barocca da Frey e più tardi da Portoghesi.¹³ Con Wölfflin, dunque, si celebra l'inizio della rivalutazione «storico-artistica» della nozione, che perdura nel noto serrato confronto oppositivo fra arte rinascimentale e barocca, dove quest'ultima veniva presentata come polo antitetico, nata non dalla degenerazione ma dall'evoluzione dei cinque concetti fondamentali su cui si fondano i criteri interpretativi della nuova storia dell'arte, da impiegare nella disamina delle opere e dei meccanismi della visione.¹⁴ Il Barocco è quindi lo stile che segna il «trapasso dalle forme severe al «libero e pittoresco», dal formato all'informe» e ha connotato la produzione artistica, soprattutto romana, dalla fine del XVI secolo alla fine del Rococò.¹⁵ Ed è in questo alveo che negli anni Sessanta Formaggio tenderà di riportare il Barocco, trascinando dagli argini dello stile verso le sfere celesti della «categoria universale»,¹⁶ innestandosi in quel filone di studi, soprattutto spagnolo, che ribadiva il concetto di epoca per la cultura del Barocco e tornava a rinserrarlo entro limiti cronologici ben precisi.¹⁷ Ma era stato Wölfflin stesso, nella primavera

del 1888, nel porger le sue scuse alla rinuncia di una storia del Barocco antico e di un'analisi comparativa con quello secentesco, a propendere verso l'idea di una possibile ciclicità di questo stile, giustificando con il suo autorevole avallo gli studi sull'accezione metastorica del termine. Il fautore più estremo della rivalutazione «artistico-ideale» del Barocco fu Eugenio D'Ors. Egli prestò fede all'esistenza di sistemi sovratemporali, gli «eoni», che acquistano di tanto in tanto realtà storica diventando immanenti per poi tornare a dissimularsi dietro le pagine della Storia.¹⁸ Il Barocco, in quanto «eone», avrebbe dunque duplice sostanza, fenomenica ed eterna cioè spirituale, e del «classico» rappresenterebbe il polo dicotomico, indebitamente occupato dal Romantico che gli è successivo e che si configura soltanto come una delle sue specificazioni storiche. Dunque, tutta la storia, in senso lato, da quella artistica, a quella civile e spirituale viene riletta in chiave di rapporto oppositivo fra due forze, generate da due differenti stati d'animo dell'umanità: il classico, misurato e razionale, «lo stile delle forme che pesano» e il Barocco, tutto passione e irruenza, «grande agitatore di “forme che volano”».¹⁹ Del genere Barocco D'Ors specifica ventidue specie, dal più antico *barocchus pristinus* al più recente *barocchus postebellicus*, inserendo per ultimi, fuori dall'ordine temporale i generi *vulgaris* e *officinalis* che designano forme di arte popolare – spontanee e anonime il primo, colte e per nulla ingenua il secondo. Da sempre considerati esterni agli stili storici, questi generi, grazie all'estensione metastorica della categoria, ne diventano particolari determinazioni, frutto dell'istinto irrazionale, della comunione con la Natura, della nostalgia del paradiso perduto, anch'essa di marca barocca. Molte componenti di cui si alimenta la “mediterraneità”, dalle espressioni corali dei pescatori di Procida (declinazione *vulgaris*) all'arte nazionalista sbocciata nei primi anni del Novecento in Europa (versione *officinalis*) sono rilette in questa inedita prospettiva, perché *barocchus* è anche «l'*idioma naturale* della cultura, quello in cui la cultura imita i procedimenti della natura. Il Barocco contiene, sempre, nella sua essenza, qualcosa di rurale, di *paesano*. Pan, dio dei campi, dio della natura, presiede ad ogni autentica opera barocca».²⁰ Insomma, la teoria di D'Ors diventa il retroterra teorico esegetico di definizioni quali «*populismo barocco*»,²¹ assegnato all'esperimento neorealista del Tiburtino in cui risuona il gusto della caricatura²² nelle inedite combinazioni di stilemi vernacolari e da cui promana il sentimento della meraviglia, quella che investiva l'eroico Tommasino di *Una vita violenta* che andrà ad abitare proprio lì, in quella che «la gente cominciava a chiamare [...] Alice nel Paese delle Meraviglie, Villaggio Fatato, o Gerusalemme».²³ Non ebbero a tardare le critiche ad una siffatta teoria da molti considerata delirante²⁴ ma neppure gli entusiasmi, soprattutto fra gli architetti che si lasciarono avvincere dall'idea di una «*Sehnsucht barocca nell'arte moderna*» che D'Ors leggeva in filigrana nell'opera di Nuño Gonçalves, pittore portoghese del XV secolo, soprattutto nel *Polittico di San Vincenzo*, intriso di «profonda *saudade*».²⁵ Già gli studi sul Barocco di Calcaterra argomentavano la tesi della riproposizione del dramma spirituale secentesco alla vigilia dei conflitti mondiali, in «tempi tragici e rovinosi» vissuti da uomini resi «figli di una doglia immensa, la quale non è più quella del XVII, eppure, a sua volta, è la ricerca di una nuova antenna spirituale».²⁶ Così nasce «l'anima in barocco»,²⁷ una configurazione della mente «in sospensione», mentre attraversa l'interregno fra la deposizione di un desueto *habitus* men-

tale e l'avvento di un nuovo sistema di pensiero, poggiando l'atto di conoscenza sull'«empiria sensoria». Anche Dorfles propende per una rivalutazione di carattere «artistico-ideale». La contestazione della teoria dorsiana lo conduce a forzare i limiti cronologici in cui il Barocco, in quanto stile storico, era stato costretto, e a conferire un nuovo significato al termine «neo-Barocco» che, avendo abdicato al carattere eclettico di riproposizione di stilemi secenteschi, rappresenterebbe la rivelazione novecentesca di uno stile ancora vivente e in via di sviluppo, «di cui la nostra età può essere considerata semmai come il prolungamento e l'estrema propaggine». ²⁸ Sembra evidente che Dorfles ricada nella rivalutazione metastorica e la polemica con D'Ors rimane fatua, se la teoria che gli viene contrapposta è quella di un Barocco come stile inestinguibile, invece che come costante che ciclicamente si ripresenta nella storia. ²⁹ Da questo retroterra spirituale di matrice barocca sarebbero fioriti il Liberty, l'Organicismo e il Neoempirismo, nonché i regionalismi che celebrano la sensibilità umana dell'architettura, «le caratteristiche «neobarocche» dei mobili di Aalto, delle seggiole di Saarinen, di Mollino, dei plastici di Arp, dei *Mobiles* di Calder, caratteristiche particolarissime, [...] che possono riportarci col pensiero soltanto a quelle lontane strutture barocche colle quali certo possiedono una misteriosa e recondita parentela spirituale». ³⁰ Posizione, quella di Dorfles, che non dovette essere ignota a Moretti che utilizza la dizione «neobarocca» per significare proprio la corrente *liberty*. ³¹ Un ultimo cenno è dedicato alla pervasività del Barocco, che come la «mediterraneità» passa a connotare manifestazioni culturali molto differenti ma tenute insieme dalla presunta discendenza da una *Sehnsucht* di matrice barocca che molti artisti avocheranno a sé e che i critici concederanno loro. Quando Tafuri esamina la Chiesa al Prenestino di Quaroni, dove l'esaltazione del dato strutturale sembrerebbe finalizzata a conferire una nuova forma di monumentalità, per fugare dubbi sul taglio soggettivo della sua rilettura si richiama alle parole dell'architetto stesso, rivelatrici di un sentimento

L. Moretti, struttura degli «insiemi non barocchi» e schema della modalità di apprendimento temporale degli «insiemi barocchi» (da "Spazio", estratti, aprile 1963).

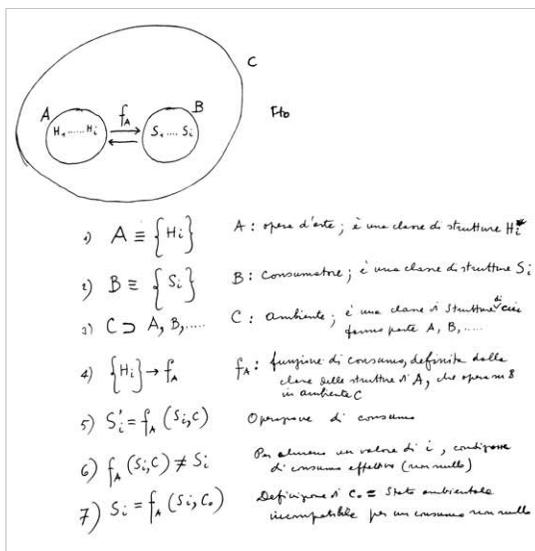
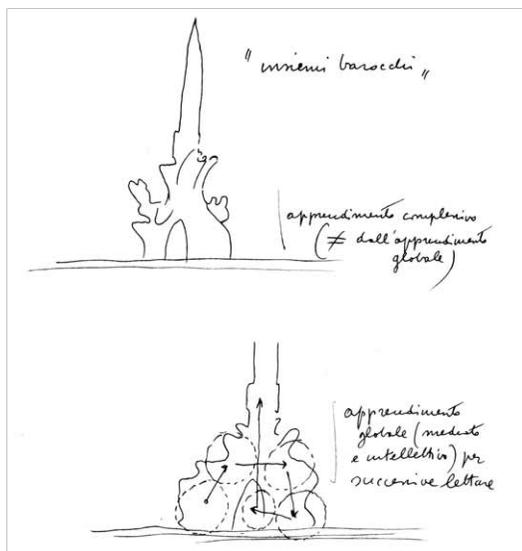


del Barocco comune alla generazione romana di cui Moretti era parte:³² «è così difficile per Quaroni distinguere fra vita, architettura, urbanistica, teoria o didattica. [...] Tale etica tormentata ci rivela l'intima aderenza di Quaroni al mondo culturale Barocco ed in particolare a quello che prende forma nell'ambiente romano: intendendo, quindi, col termine "barocco", un atteggiamento culturale in senso lato, [...] un modo di essere e di agire che fa parte del "genius loci" e che si esprime via via nelle complesse e laceranti strutture di un Borromini, di un Mafai, di uno Scipione».³³ Quell'aria romana, dunque, che respirata anche da Gadda lo condurrà a ribadire ancora negli anni Sessanta l'idea di Barocco come categoria di pensiero, attrezzatura concettuale e spirituale che si addice a cogliere ed esprimere il dramma interiore dell'uomo del Novecento: *La cognizione del dolore* è l'asserzione che «barocco» e «grottesco» sono attributi delle cose del mondo e che all'artista resta il compito di rendere manifesta la «baroccaggine» che le sostanzia.³⁴

Il Barocco secondo Moretti

Grande estimatore del Barocco storico ai cui artisti dedica saggi intensi e originali, discettando sulle caravaggesche «figure di taglio», sulle «strutture ideali» di Michelangelo, sulle «serie di strutture generalizzate» di Borromini, in questa disputa Moretti occupa una posizione affatto originale, comunque interna alla rivalutazione di ordine «artistico-ideale». Conviene sull'idea dell'oscillazione dell'estetica fra due opposte categorie stilistiche, a causa di quella «biologica "tristizia"»³⁵ che si ingenera nell'uomo dopo che un linguaggio artistico abbia raggiunto il suo acme e la piena maturazione.³⁶ Ma è l'unico della schiera degli assertori a compiere un'operazione eversiva. All'intera coppia dicotomica Classico-Barocco sostituisce quella di insiemi (o strutture) non-barocchi (il classico) e barocchi, spingendosi

L. Moretti, schema delle modalità di apprendimento complessivo e globale degli «insiemi barocchi» e schema delle relazioni fra «insieme consumatore» e «insieme opera» (da "Spazio", estratti, aprile 1963).



oltre la teoria già estremista di D'Ors, e leggendo nientemeno che in chiave barocca anche l'intoccabile e perenne classico che ne rappresenterebbe la negazione, cioè una forma di non-Barocco. Non è più questione di opporre al mondo delle forme che s'appoggiano quello delle «forme che volano», ma di mettere a confronto due procedimenti antitetici di composizione e percezione, i cui meccanismi sono indagati in *Forma come struttura*. La definizione di struttura come insieme di «pure interrelazioni» è tolta dalle «diciotto paginette di Galois»,³⁷ eroe giovanissimo e sventurato, che con la sua «teoria dei gruppi di sostituzione» – «tout ce gâchis»³⁸ la definiva, prevedendo l'incomprensibilità della sua disordinata esposizione – fu all'origine di un nuovo modo di intendere l'algebra moderna, i cui principi trovarono applicazione in campi sempre più vasti della matematica e prestarono fondamento alla teoria degli insiemi di Cantor. Furono quelle poche «paginette», secondo Moretti, ad avere «di fatto ribaltato il nostro spirito chiarendo che i rapporti puri tra le cose del mondo sono le cose medesime»³⁹ e a convincerlo che la lettura di un'opera – sinonimo di «modalità di consumo»⁴⁰ – ne è la struttura rappresentativa, così come una carta geografica lo è del paese che vi è raffigurato.

182 Sono proprio le strutture di lettura o di «consumo» delle opere a determinarne l'appartenenza alle due categorie del Barocco e non-Barocco. Non-Barocco è l'apprendimento chiaro dell'oggetto nella sua globalità in un tempo di lettura breve. In virtù delle relazioni cristalline che si stabiliscono fra l'insieme-opera e i subinsiemi che la conformano, si assiste alla coincidenza fra l'immagine totale che si coglie ad un primo sguardo e quella derivante dalla somma delle parti singolarmente apprese. Così accade per le architetture prodotte dall'Umanesimo e dal primo Rinascimento, dove l'iterazione di elementi analoghi, le composizioni simmetriche, la semplicità del disegno geometrico rendono subito agevole l'acquisizione cognitiva.

Le strutture barocche, al contrario, esigono un apprendimento mediato dalla memoria, lungo una parabola temporale preponderante. L'immagine visiva totale che si arriva a possedere con i sensi, cioè «la sagoma e il profilo esterno [...] da cui nacquero il barocchismo e poi il romantico che nulla hanno da fare con il Barocco»,⁴¹ è altra cosa rispetto all'immagine razionale che viene ricomposta in sede di intelletto con l'ausilio della memoria che rilega le parti singolarmente fruite nel tempo lungo della lettura. Quindi, secondo Moretti, l'opera barocca, così come Michelangelo per primo l'avrebbe concepita, poggia su un certo numero di «fuochi compositivi», cioè di episodi ognuno governato da una propria regola interna e tenuti insieme da relazioni molteplici (di vicinanza, di tangenza, «di prospettiva verticale a fuga esaltata e distorta» come nella *Pietà* vaticana, ecc.). La dissociazione dell'oggetto della fruizione in episodi determina una percezione anch'essa frammentata, così come la chiarezza delle opere non barocche è alla base di un apprendimento evidente, scevro da incertezze e campi oscuri suscettibili di ricostruzione soggettive. Ne discende che Barocco e non-Barocco designano al contempo un attributo dell'opera e una tipologia percettiva. In questo risiede il portato innovativo della concezione morettiana del Barocco: per Gadda, il Barocco (o, meglio, «la baroccagine») è insita nelle cose del mondo ed è tale anche la penna dello scrittore che vi si adegua per raccontarle; Moretti va oltre, assegnando

tale connotazione all'opera, all'artista e alla percezione che ne consegue. Riguardo all'atto dell'apprendimento, Moretti aggiunge che il fine di entrambe le categorie è operare un *transfer* dell'«insieme consumatore» nell'«insieme opera». Ma mentre la struttura non barocca, più semplice e di immediata lettura, consente un'identificazione totale dell'uno nell'altra, quasi «fossimo presi per incantamento»,⁴² la struttura barocca concede al riguardante «un certo alone di adeguamento, di personale lettura, un certo residuo personale di vivacità e di eccitazione nell'incantamento». La prerogativa lasciata al consumatore di metterci del suo durante l'apprendimento ha ascendenza wölffliniana e deriva da quella «chiarezza relativa» che impegna in un soggettivo sforzo di comprensione, ripresa poi da Eco nella definizione della «forma aperta» barocca come contrassegno dell'arte del XX secolo.⁴³

Tornando alla questione della metastoricità, Moretti precisa che le strutture barocche, nella loro totalità (insieme-opera, sub-insiemi e tipo di apprendimento), si impongono solo con Michelangelo, il primo grande artista che immette la «temporalità plastica» nelle sue opere di architettura e di scultura – che appaiono stratificate, come generate da interventi che si sono susseguiti nel tempo, alla stregua delle architetture romane rimaneggiate e adeguate a nuovi usi – e persistono nella produzione di opere degli architetti barocchi.⁴⁴ Ma dal momento che «la distinzione tra strutture barocche e non barocche non è [...] da considerarsi rigidamente, poiché può darsi (come nell'antichità classica, evo medio XVII e XVIII secolo ecc.) una struttura generale non barocca con sub-insiemi (per alcuni dei loro elementi costitutivi) barocchi»,⁴⁵ ne consegue che i prodotti artistici di tutti i tempi sono una commistione delle due categorie, a turno relegate nei fatti minori per lasciar emergere l'eterna antagonista. Questa tesi era già stata esposta in *Eclettismo e unità di linguaggio* dove Moretti rilevava, anche in opere paradigmatiche di uno stile, la presenza di residui di espressioni divergenti, talvolta antitetiche: il mondo pittorico impressionista in Rubens oppure, nelle pre-rinascimentali figurazioni pittoriche di Francesco del Cossa «un linguaggio tormentato, di schietto sapore surrealista, come liberazione di un violento mondo sensuale».⁴⁶

Tutti i partecipanti alla «disputa sul Barocco» hanno concluso in veste di àuguri. Per D'Ors, il futuro, cioè la produzione artistica del XX secolo, sarebbe stato «classico».⁴⁷ Dorfles, con due decenni di vantaggio e dall'osservatorio degli anni Cinquanta, lancia un'invettiva contro la falsità di siffatto vaticinio, denunciando con durezza l'incapacità di D'Ors di riconoscere dietro al Liberty ben più di una moda passeggera, cioè il preludio di un rigoglioso futuro neo-Barocco; Moretti esprime la sua valutazione, come sempre, fuori dal coro: «La condizione biologica dell'uomo attuale, per un verso usurata all'apprendimento di immagini dirette della realtà e per l'altro fittamente stratificata da una complessa serie di immagini indirette (simboliche) della medesima realtà, per salire all'incantamento deve, nel consumo di un'opera d'arte, abolire, obliterare, forare questa sua densa stratificazione. Ciò comporta opere complesse, di lungo consumo, capaci di fare immergere lentamente, poi violentemente e ripetutamente questo stato biologico per scioglierlo dalla sua condizione particolare, dalle sue concrezioni».⁴⁸ Un'opera di immediata lettura, «una scarna dizione magica»,⁴⁹ rimarrebbe impigliata nel tumulto degli impulsi sensoriali che l'uomo subisce senza discernimento; solo una struttura barocca ha la facoltà di disconnetterlo dallo stato di pressione, di ridonargli il pia-



Caravaggio,
*Il seppellimento
di Santa Lucia*,
1608-1609.

cere dell'intelligenza e la gioia della vita attraverso l'arte, di renderlo cioè «una specie novissima di uomo greco».⁵⁰ Non è dunque solo questione di consentimento fra l'uomo moderno e il suo avo secentesco, entrambi frastornati dalla consapevolezza della difficile condizione esistenziale.⁵¹ La maggiore presa dell'arte a struttura barocca sulla sfera emotiva e intellettuale del riguardante farebbe parte di un gioco di prevaricazione fra immagini sovrabbondanti, in gara per catturarne l'attenzione: viene selezionata dal coacervo quella che appare non immediatamente comprensibile. Moretti adduce anche un'altra ragione al trionfo delle strutture barocche che si situa nella stanchezza biologica, nella caduta di volontà, nell'esaurimento delle facoltà psico-sensoriali di apprendimento, che muove l'ormai «svogliato» uomo contemporaneo verso un rapporto superficiale e poco impegnativo con la realtà «acquisita sempre più pigramente per simboli semplificati e legati tra loro da relazioni approssimative». La stessa condizione intellettuale di smarrimento aveva investito la fine del Rinascimento; il Barocco sarebbe nato «dall'avvertimento inconscio di questa crisi e per superarla istintivamente caricò di realtà complesse, ricchissime, esplodenti, le sue espressioni d'arte».⁵² «Intramischiare una quantità d'herbaggi diversi stuzzicanti l'appetito svogliato»: vengono in mente le pagine sulla «svogliatura del secolo»⁵³ di quel frate irrequieto, giramondo e moralista che fu il Frugoni che dall'interno e in veste di attore, mosse una critica secentesca al Seicento stesso.⁵⁴

L'influenza di Wölfflin sul Barocco di Moretti

La decodificazione dei caratteri delle architetture barocche che Wölfflin espone nel 1888 e l'interpretazione critica di questo stile nato fuori dal solco di una teoria, senza modelli e privo di nome,⁵⁵ non solo accende fra i teorici, rivalutatori e detrattori, la «disputa del Barocco» ma, soprattutto, indica un nuovo modo di fare arte che Moretti accoglie nelle sue riflessioni teoriche e nella pratica progettuale. È noto che Wölfflin si muove nell'orizzonte culturale dominato dall'*Einfühlung* che lo porta a considerare con «sentimento corporeo» l'architettura, formata di membrature in tensione, compresse, gonfie o stirate come molle, dotata di un umore (eccitato, irrequieto), capace di esprimere essa stessa sentimenti – di dolore quando appare oltremodo sovraccaricata; di disagio se occupa una posizione di fragile equilibrio⁵⁶ – e, infine, animata, provvista cioè di vita interna. Gli studiosi posteriori partiranno da questi assunti per compiere le loro indagini sulle opere e da queste riflessioni anche Moretti resta avvinto. A partire dall'interpretazione simpatetica di alcuni gesti michelangioleschi e poi barocchi, sopra tutti quello «del peso portato in alto e caricato su sofferenti sostegni» che affonda nell'analogia con la figura umana e con la sua condizione esistenziale.⁵⁷ Un passo del commento fuori campo al film *Michelangelo* si configura alla stregua di un condensato omaggio a Wölfflin: «Le grandi masse d'ombra e di luce, la vita della materia, la consapevolezza del suo peso e dello sforzo per dominarlo attendono l'uomo, che può con esso esprimere l'ansietà del nuovo tempo». L'indagine critica di Wölfflin è costruita intorno ai due principi sui quali sarebbe sbocciata l'arte barocca con tutte le sue infiorescenze: il «movimento» e il «carattere massiccio».⁵⁸ L'impressione del movi-

185

J. Serpan,
mostra personale
alla Galleria Spazio,
Roma, 1955
(AMMRo).

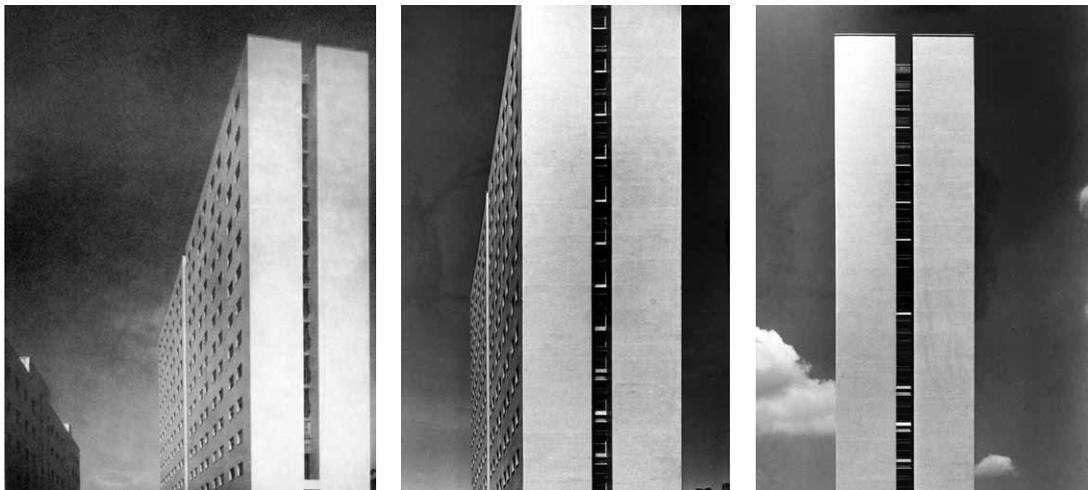


mento è, secondo Wölfflin, da imputare al carattere «pittresco»⁵⁹ (*Malerisch*) dell'architettura barocca di cui costituisce uno degli effetti più tangibili. Quest'ultima, come le altre espressioni artistiche, sarebbe stata investita da una sensibilità pittorica che ha indotto a procedere non più secondo superfici e piani ben circoscritti, ma per masse non rinserrate entro un riconoscibile contorno, trattato piuttosto al pari di una «sfera indecisa di delimitazione»⁶⁰ come stava accadendo nel campo della pittura, in particolare nelle tele caravaggesche di Siracusa e Messina – il *Sepellimento di Santa Lucia* e la *Resurrezione di Lazzaro* – dove Moretti riconoscerà la dissociazione fra contenuto della rappresentazione e perimetro del quadro e l'inizio del processo di dispensabilità di quest'ultimo portato a compimento in alcune opere di arte informale. Il megasegno di Kline si manifesta insofferente verso i limiti del suo supporto, così alcune composizioni di Carla Accardi e le sequenze di Capogrossi, che «non sono mai “finite” nell'ambito del perimetro del telaio, che le racchiude».⁶¹ Ma son foriere di verità perchè il quadro altro non è che «squarcio di spazio su un universo che si estende senza misura oltre il visibile»,⁶² inquadratura temporanea e parziale, *tranche de vie*.

La luce

Per Wölfflin si tratta di un passaggio già evidente nello «stile disegnativo» quando gli artisti presero ad avvalersi del carboncino in luogo del lapis duro per rendere quelle «masse di chiari e scuri», secondo i consigli di Bernini affidati allo Chantelou che gli artisti di Moretti pare abbiano accolto.⁶³ Lo stile «pittresco» procede, dunque, per masse nutrite dalle infinite variazioni luministiche. E quasi sfiorando la barocca ridondanza, sul tema della luce Wölfflin si sofferma a più riprese. L'atto creativo non tiene più conto dei canonici rapporti di proporzione, geometrica e dimensionale, fra le forme ma delle relazioni luministiche che agendo mediante «il passaggio dall'oscuro al chiaro, e più chiaro» concorrono ad immettere un senso di infinito nello spazio dentro cui penetra da fonti nascoste e imprevedute. Nei suoi saggi, Moretti riserva ampio spazio alla ricerca luministica. La luce impera nelle

L. Moretti,
Casa-albergo
di via Corridoni,
Milano, 1947-1950,
sequenza fotografica
(da *50 immagini di
architetture di Luigi
Moretti*, introduzione,
De Luca, Roma 1968).



Esempi di «figure di taglio» (da «Spazio», a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 7).

della «Costa di frutta» della *Imboscatura alla «Conversione»* e al *Martirio di S. Matteo*. La «Costa di frutta» ha una realtà fittante, accentrata contro un fondo quasi «vuotato», approssimamente monotonico, quasi privo di consistenza formale autonoma. Ma nelle due grandi tele dei fatti di San Matteo la nuova verità è già al sommo raggiunto: lo spazio «cristallino» è fratturato, il fondo è ombra o non vivente forme; la forma vive come tale e rifiuta ogni altra logica e struttura; la luce diventa unico avvenimento della forma.

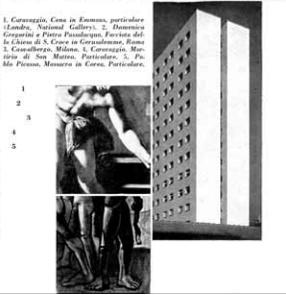
Caravaggio assume, da allora, come segno della realtà la luce, e si rivela: poiché vive la luce è un corpo o un fatto, e la luce è inghiottita o il nulla, il vuoto, un ardore ed eterno vuoto. In questa espressione del mondo che è e di quello che non è e che è ombra — morte, punizione, terrore — si solleva, sopra ogni precetto narrativo, la tragedia strutturale della rappresentazione in Caravaggio. I corpi non si intridono di luce come in Rembrandt, e, dopo il *Martirio di S. Matteo*, neppure la riflettano, sono tutto una con la luce, hanno nella luce ineliminabile, altrettanto consistente la labilità della luce. Quella labilità su cui poggiano l'anima, il volto, la coscienza dello stile. Il lampo evoca la drastica diazione di «fotogrammi» sulla quale, con estrozza, convergono significati diretti e metaforici del correre e sparire del tempo in una con gli spazi. Quel famoso «tempo», che nasce con Michelangelo e costituisce l'antitesi scerzosa alla scuola del Rinascimento, è espresso in Caravaggio in due modulazioni opposte: l'una della fratturazione e discontinuità dello spazio e quindi di temporalità immanente, l'altra della palpazione stellare dei bagliori delle forme.

La luce del Caravaggio può sembrarsi rifiutata e lo è in effetti come primo gradino nelle opere adulte avanti la *Conversione* e il *Martirio di San Matteo*; ma in queste due tele egli non distingue una forma e una luce, cioè la luce non si ribatte appoggiandosi a una forma, essa è la forma; e nell'ombra non prosegue nulla se non baluginanti levitazioni o ricordi o, in alcuni casi, impostazioni narrative sopparate fuori della necessità di linguaggio della rappresentazione. Neppure nella sua integrale potenza questo mondo stilistico nella zona a sinistra del *Martirio di S. Matteo* sulla quale la pressione della nuova visione proietta e costringe il futuro mondo e percorso formale del Caravaggio; il quale sembra consolidare l'importanza di questa area stralunata con la forma, all'apice della composizione, del suo volto — così simile al disegno del Lesau — coronato estatico regale.

Una fondamentale posizione caravaggesca è nell'accettare le forme di luce senza verificare alcuna coerenza di logica classica cui potrebbero essere legate. Alla anomalia di collegamenti strutturali del Rinascimento subentra una anomalia o meglio una natura di collegamenti di luce, una specie di firmamento con aree e forme che si allungano o si restringono con leggi tanto sconomate quanto accettate. Alle comparse logiche subentra una casualità quale si rivela. Così ogni struttura e ogni atteggiamento della struttura in senso rituale equitano, nel nuovo linguaggio caravaggesco, infinite possibilità di nuove rivelazioni. Ogni rivelazione è incontestabile per il fatto che è, anche se le immagini che ne possono sorgere sono strane e illeggibili secondo il dimmiato classico.

Nascono così quei mostri e quei dubbi figurativi che riducono in certe aree ogni discorso logico ed esaltano esclusivamente la concezione puramente alitativa della rappresentazione: drappi deformati in piedi di scabbello nel *San Matteo e Fango* e di San Luigi dei Francesi; torso d'uomo a due teste nel *Martirio di San Matteo*; il ginocchio figurato della «Flagellazione». Gli accidenti mutano la forma anzi come essi le forme. Que si rivela la luce si addensano le ragioni (la giustificazione) della rappresentazione, le sue possibilità di destino che sono diverse da quelle strutturali; così come nel mondo, per le cose e per gli uomini, forme simili o uguali hanno diversi destini e sono per quel che esistono.

Il lume alto del Bellori, il raggio di lanterna, sono esatti anche qui come metafore di uno spirito che piove attentamente su poche cose, che si addensa sui pochi fatti vivi, fatti di luce, immersi in uno spazio negro biblico e vuoto. Conseguenza di questa dialettica di positivo e negativo è che il colore intride la luce come un accidente, come una delatatezza, un inchino o una follia della luce. Così che sembra che sulla stessa luce i colori possano rifrangere e mutare in mille modi. In certi casi nelle ombre i brividi di colore sono i primi richiami delle forme sommersive; la luce poi il colore, e specie il rosso, è come un destino curioso, una specie di impellimento, di un terzo elemento che



1. Caravaggio, *Cena in Emmaus*, particolare (Londra, National Gallery). 2. Domenico Ghislanda e Pietro Francalanga, *Faccina del la Chiesa di S. Luca in Genovese*, facciata del S. Carloforre, Milano. 3. Caravaggio, *Martirio di San Matteo*, particolare. 4. P. M. Pissone, *Monarca in Corso*, Particolare.

composizioni pittoriche di Caravaggio folgorandole con lamine potenti; con le sue modulazioni scandisce i segni di Borromini; coi suoi fiotti accecanti in equilibrio sulla massa scura riempie di «densità» gli spazi interni barocchi. Luce che conferisce sostanza alle cose del mondo, «essa è l'architettura, così come ogni altra cosa al mondo»; ma cosa sarebbe l'uomo senza la luce? Si chiede Moretti in testa alla lirica disamina sugli *spazi-luce*, circondati dal *Lumen Christi* o dai dialoghi mistici di Santa Teresa d'Avila, o dal realismo della civiltà romana che piove dall'oculo del Pantheon per spargersi sugli uomini della Rinascenza, diventando la cartina di tornasole del rispettivo pensiero filosofico. Si risponde: «Senza la luce l'uomo è solo; per questo l'ansia della sera prende tutti». ⁶⁴ Per Moretti la luce assume il ruolo di principio ordinatore della composizione e funziona su tre registri: 1. Interviene come rafforzativo dello sforzo espresso dalle membrature che portano, quando si poggia su certi corrugamenti o sui muscoli in tensione dei personaggi caravaggeschi, svelandoli e esaltandoli; 2. Libera l'uomo dalla pressione degli scuri e angusti spazi interni, modulandone gli stati d'animo e concedendo acquietamento o, addirittura, «incantamento»; 3. Diventa guida nel consumo temporale dell'opera, scomponendola in plurimi episodi plastici singolarmente fruiti e poi concatenati in sede intellettuale. La luce, infatti, arriva laddove è necessario svelare certe forme e renderle intelligibili: dentro luminose atmosfere regnano «i grandi personaggi che

sostengono tutto il peso»; nell'ombra «è respinto tutto che non sia protagonista, che non abbia sofferenze e dignità di carichi». ⁶⁵ Laddove Wölfflin rileva l'esistenza di casi «di aperta contraddizione tra la maniera di svolgere la forma e di distribuire la luce» ⁶⁶ Moretti sostiene esattamente il contrario. Infatti, affinché si verificasse coincidenza fra luce e elemento protagonista (dunque portante), gli artisti barocchi dovettero procedere per addensamenti di realtà entro modeste sezioni illuminate. Da questa necessità di concentrazione sarebbero nate da Caravaggio le «figure di taglio» che diventano per Moretti personaggi protagonisti, inediti e destabilizzanti, che si affacciano nelle sue composizioni architettoniche. Che avanzano oltre l'incerta delimitazione planare dei prospetti, protendendosi verso l'osservatore con il loro tormentoso profilo – come la testata dell'alto muro che nel prospetto nord della Saracena spartisce il volume della terrazza da quello della torre – o con la loro massa compatta che si cimenta in un racconto denso di quanto accade dietro l'involucro. È il caso di via Corridoni, due edifici a lama ricchi di espedienti formali eppure ritratti con insistenza sempre di profilo. Capita nella rivista “Spazio”, ⁶⁷ dove Moretti chiarisce l'aspetto barocco della Casa-albergo confrontando la sua opera con la *Cena in Emmaus* di Caravaggio e la facciata della Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme di Passalacqua e Gregorini. Nel primo, lo stupore del pellegrino, che di fatto è il protagonista dell'opera, è reso dal braccio che si protende contro l'osservatore e che quasi sfonda la tela, dal palmo della mano che si apre come dietro un gesto improvviso e per mezzo dei colpi di luce riversati su quel fianco che somma la potenza evocativa ed espressiva dell'intera figura. Così accade nella Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, dove i rigonfiamenti della facciata indicano la volontà di espansione dello spazio interno: l'unico lato visibile di tutto il corpo, incastonato nel convento, è trattato come indizio e manifesto di un'intera concezione spaziale. Allo stesso modo, nelle case-albergo l'esegesi del funzionamento dell'edificio avviene proprio grazie all'eloquenza del fianco e al messaggio inequivocabile che solo da esso promana: due blocchi chiusi indicano uno spazio privato, quello più intimo delle camere, mentre l'ininterrotta vetrata è l'immagine esterna della testata del lungo corridoio che trapassa da parte a parte l'edificio. Questo fianco, tre volte fotografato da uno sguardo «cinematico» nel volume-antologia del 1968, ⁶⁸ diventa il manifesto emblematico delle case albergo milanesi, come se tutto il pensiero che ha mosso la progettazione si possa compendiare nell'immagine della massa che si fa superficie squarciata.

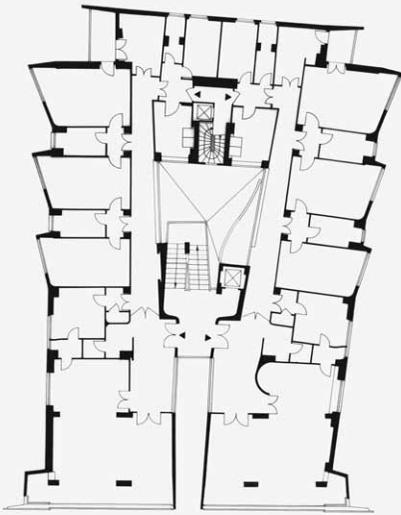
All'inverso, certe «figure di taglio» si riducono ad incisioni, preludio di assenza di materia, in «vuoti di taglio», potremmo chiamarli, come quello che allontana i due blocchi che conformano la Palazzina del Girasole. Sono vuoti che conservano una forte carica semantica; sono indizi del funzionamento dell'oggetto: il vuoto esterno può rappresentare la proiezione di una corte interna (Palazzina del Girasole), o null'altro che il significato di se stesso, giunto di dilatazione che è spaccatura, interruzione di materia, al contempo «realtà» e sua «rappresentazione» (Casa-albergo di via Corridoni, Complesso di corso Italia a Milano). Siamo al cospetto dell'impiego della figura retorica della *sineddoche* che ebbe larga diffusione nella letteratura secentesca. La parte che significa il tutto, gli indizi che affiorano qua e là attraverso cui l'osservatore, ordinando con memoria e intelletto, si figura un'immagine totale: «In una spalla di taglio si nomina un'intera struttura umana, in

Palazzina del Girasole, Roma, 1947-1950, pianta del piano tipo (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Casa-albergo di via Corridoni, Milano, 1947-1950, veduta del taglio dell'edificio alto (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Complesso di corso Italia, Milano, 1949-1956, veduta dell'edificio di fondo su via San Senatore (da F. Irace, *Milano moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Motta, Milano 1996, p. 46).

CASA DETTA "IL GIRASOLE" IN VIALE BRUNO BUOZZI - ROMA
PIANTA PIANO TIPO



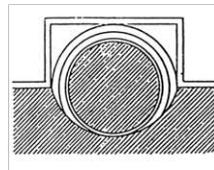
breve spazio si concentra un mondo».⁶⁹ La veletta ritagliata che compare come coronamento delle case albergo milanesi fa parte di questo gioco di disvelamenti: è un elemento astratto portato su uno (Casa-albergo di via Bassini) o più supporti (Casa-albergo di via Lazzaretto) che coincidono con gli elementi della struttura portante emersi in cima. Si può interpretare come una figura astratta, ma è certamente un dispositivo funzionale alla comprensione dell'aspetto costruttivo degli edifici.

Il movimento e il tempo

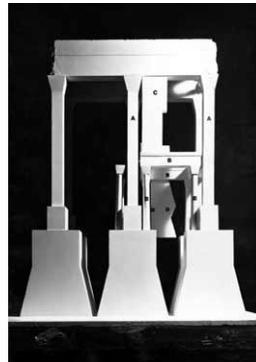
L'impressione del movimento, secondo Wölfflin, deriva anche dalla «dissoluzione della regolarità» che obbliga all'emancipazione dalla simmetria, dalle norme immediatamente riconoscibili, dalle troppo facili ripetizioni di schemi regolari: «Quanto più è difficile distinguere la norma che sta a fondo di una composizione, tanto più irrequieta è la sensazione che ne risulta».⁷⁰ Spinta all'eccesso, questa peculiarità genera l'«inafferrabile», interessante categoria che Wölfflin introduce per significare tutto quello che è suggerito ma non svelato e che dunque mette in azione la fantasia e la cultura del riguardante, indotto ad adoperare tutta la sua «biblioteca collettiva e interiore»⁷¹ per ricostruire quegli «oggetti seminascosti» cui è innato l'impulso di «sciogliersi dalle tenebre e di uscire alla luce».⁷² L'«inafferrabile» risiede anche nella «composizione intricata», quella che non può «essere abbracciata con lo sguardo, e nella quale il singolare, per quanto grande, perde del tutto il suo valore nell'effetto complessivo di massa». In questo concetto è adombrata la divergenza fra la lettura dell'insieme e quella derivante dalla somma delle parti, quest'ultima faticosa, quasi impossibile da praticare con perizia quando nei soffitti della Galleria Farnese si affastellano e si sovrappongono miriadi di personaggi accorsi ad ingombrare la scena, o quando Michelangelo erige pilastri in guisa di fasci aggrediti da concrezioni di materia, condizione «che stimola continuamente



ANALISI DELL'ORGANISMO IDEALE DEL PALAZZO DEI CONSERVATORI
STRUTTURE INDIPENDENTI DELL'ORDINE MAGGIORE E DELL'ORDINE MINORE



L. Moretti, tavola di analisi dell'organismo del Palazzo dei Conservatori redatta per la Borsa Triennale di Studi Romani, 1931-1934 (AMMRo).



H. Wölfflin, schema della colonna murale (da H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1988, p. 52).

L. Moretti, modello per l'identificazione della struttura ideale del Palazzo dei Conservatori (AMMRo).

la fantasia ad immaginarsi il pilastro».⁷³ Questa dissociazione fra la visione globale e quella che deriva dall'appropriazione dei dettagli, dalla ricucitura delle letture parziali, Wölfflin la imputa all'intenzione degli artisti di ingenerare movimento a tutti i costi. Ed è qui che Moretti introduce il senso del tempo. Occorre evidenziare che la dizione "tempo" non viene mai utilizzata in *Rinascimento e Barocco* se non, possiamo ipotizzare, come concetto sottinteso al movimento, del quale è stato considerato la misura, o addirittura l'immagine, almeno da Aristotele fino a Locke che per primo esprime riserve su questa connessione acquisita e acriticamente accettata. Moretti impianta le sue riflessioni teoriche intorno al Barocco interamente sul sentimento del tempo: la sovrapposizione di strati che riconosce nel prospetto della Chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio di Pietro da Cortona e in Santa Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi è sovrapposizione temporale, stratificazione di strutture, di cui quella più superficiale, composta da colonne portanti, brilla di luce. Le «strutture ideali» di Michelangelo non sono altro che gruppi di elementi cronologicamente disposti, che riproducono la maniera romana di intervenire sulle preesistenze aggiungendo struttura a struttura, trasformando l'architettura in lungo racconto che si dispiega sopra i secoli, rappresentando, in una simultanea presenza e come Sant'Agostino predicava, passato e presente. Invero, fra Wölfflin e Moretti c'è di mezzo Bergson, l'inventore del tempo come «durata della coscienza», che in sé non è altro che un flusso ininterrotto di eventi sconnessi che solo la memoria conserva e giustappone in una sequenza ordinata. Sarà Portoghesi ad accogliere le riflessioni di Moretti sul ruolo del tempo e della memoria nell'acquisizione intellettuale delle opere barocche.⁷⁴ Un esempio probante della differenza di risultati raggiunti utilizzando come categoria interpretativa il movimento (Wölfflin) e il tempo (Moretti) risiede nell'analisi della «colonna murale» o «inalveolata», su cui entrambi si soffermano, e che Wölfflin riporta fra gli unici quattro schemi che illustrano *Rinascimento e Barocco*. Questi ravvisa nella colonna ancora rappresa nella materia la strenua lotta di liberazione dal muro che l'avvolge, la sofferenza della forma mentre si genera; Moretti la considera come rinserrata nel retrostante involucro in un tempo posteriore alla sua erezione, come accadeva sovente per le rovine alterate da successivi interventi di adeguamento a nuovi scopi. Partendo da questo segno elementare Michelangelo sarebbe arrivato a concepire le sue «strutture a tempi sovrapposti» rinvenibili nella Laurenziana, nella cappella Sforza, soprattutto nei Palazzi Capitolini, dal cui portico Moretti esfolia, una dopo l'altra, le quattro stratificazioni temporali, ognuna reclamante un tempo di lettura proprio e dove certi dettagli plastici non ben risolti fingerebbero l'intervento di mani diverse.⁷⁵ Moretti invoca ancora una volta il valore del tempo nell'attività percettiva che si dispiega mentre l'osservatore si muove verso un'esplorazione peripatetica intorno all'oggetto, al fine di integrare le sue conoscenze di un mondo non più comprensibile senza l'ausilio della memoria.⁷⁶ Quel «senso del tempo» che è sia una prerogativa dell'artista barocco che procede per «temporalità plastica», sia strumento dell'attrezzatura intellettuale dell'osservatore cui sono proprie «sequenze temporali di consumo»⁷⁷ e che solo l'incantamento, quella «sorta di smarrimento vivido, (che) è il fine dell'operare in arte»⁷⁸ ne garantisce il superamento e l'elusione totale.

La musica

«Non si misconoscerà quanto appunto il nostro tempo sia affine al Barocco italiano – almeno in certi fenomeni. Sono gli stessi slanci passionali quelli che costituiscono gli effetti di *Riccardo Wagner*. “Affogare – sprofondare – inconsapevole – suprema voluttà”. Il suo stile musicale è uno stile genuinamente Barocco, ed è significativo che egli ritorni proprio al Palestrina. Il Palestrina è contemporaneo del Barocco»;⁷⁹ a queste riflessioni di Wölfflin che fecero presa su Corrado Ricci, studioso anch’egli del Barocco, estimatore di Wagner, incuriosito dalla figura del Palestrina cui dedicò un lungo discorso,⁸⁰ fa eco Moretti dall’alto della sua competenza in materia, fiorita su una sensibilità che dovette ereditare dal nonno paterno, Enrico Rolland, organista, «Medaglia d’oro e maestro nell’arte del contrappunto»⁸¹ e dalla sua passione per la matematica che gli trasmise il padre.⁸² Ed è proprio la lettura temporale dell’opera a suggerire a Moretti un’avvincente affinità fra l’architettura barocca e la musica per il mezzo di Michelangelo che ebbe il suo corrispettivo in campo musicale nel Palestrina.⁸³ entrambi impegnati a dare il colpo d’ala verso l’esaltazione dell’astrazione che nella musica, secondo Moretti, ha significato l’abrogazione della parola quale ultimo residuo figurativo verso il predominio assoluto di quei «puri rapporti», temporali e tonali. Matematica, musica, arte astratta, «composizioni di soli rapporti», pure astrazioni, materia musicale la cui coerenza melodica rinascimentale viene destrutturata proprio dal Palestrina e da Orlando di Lasso che intrecciando il contrappunto quattrocentesco alla nuova struttura armonica «a blocchi sonori verticali, fortemente sensuali e pittorici» avrebbero preparato l’avvento alle «atmosfera allucinanti, come quelle di Gesualdo Principe di Venosa uxoricida e omicida e stranissimo tipo»⁸⁴ al quale Moretti aveva in mente di dedicare uno dei telefilm «su momenti drammatici della vita di celebri artisti» che coinciderebbero «con i nodi risolutivi della loro arte e del loro temperamento».⁸⁵

Il sensazionale

Il Barocco è uno «stile grandioso», afferma Wölfflin, è la «maniera grande» che si oppone a quella «gentile»,⁸⁶ è l’eccitazione, la commozione, la forte impressione che subentrano alla contemplazione serena. Il *motus animae* è di certo suscitato dalla grande dimensione delle architetture che all’imponenza coniugano, contro l’accostamento di moduli iterati, l’unità delle masse; ma è anche imputabile all’immagine di «ammasso vasto e pesante»⁸⁷ che rimane instabile dinanzi al riguardante, quasi in procinto di rotolargli contro, mentre recita la sofferenza di sostenere il peso, delle tensioni che percorrono la materia mentre questa porta, con sforzo esternato. Grandioso è Michelangelo, «Padre del Barocco»,⁸⁸ nel Palazzo dei Conservatori dove le colonne del portico, schiacciate contro i pilastri, sembrano gravate di un carico ingente e sproporzionato, ingenerando il sentimento dissonante di «una forma che non sembra appagata».⁸⁹ E di forme siffatte Moretti ne interdetta molte, anche in quelle opere che la critica ha stipato in fondo ad un generico razionalismo milanese: come si spiega l’orlo obliquo della Casa-albergo di via Lazzaretto, che conferisce alla facciata l’allure di una superficie che si sta staccando, se non pensando che il progettista abbia voluto scuotere l’osservatore, in fondo rendendolo edotto sui meccanismi della percezione umana? Esasperando, infatti,

Casa-albergo di
via Lazzaretto, Milano,
1947-1953,
veduta del prospetto
su via Zarotto
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



la deformazione ottica delle linee prospettiche, Moretti ci impegna in un esercizio compensatorio di raddrizzamento della linea obliqua, ma anche liberatorio dal disorientamento in cui ci si sente intrappolati a causa dell'impressione del distacco della parete dal suo supporto. La finzione poi è magistralmente recitata grazie al modulo di transizione che Moretti inserisce nella cortina come pausa-preludio al suo brano – si ricorderà che è l'unica casa-albergo che sorge su un isolato già parzialmente edificato – e che conferisce alla facciata la posa stravagante di una superficie male appiccicata. Così, le «razionalissime» case-albergo tirate su con mezzi economici esigui sono percorse da sgranature che fanno saltare quella regola che ad una veduta d'insieme ci sembra acquisita; questione di primogenitura barocca e di sostanza informale, come si vedrà, se il *sensationel* che Tapié indica come attributo dell'*Art Autre* (quella forma d'arte che rende percettibile, mediante i sensi, la complessità del Reale) era già fra le mani di Moretti e sarà da questi sostenuto come cifra della produzione degli artisti riuniti nel «Museo Barocco d'insiemi». Non ci sembra appagata neppure la prua di cemento che si protende per sette metri su corso Italia, adagiata su un corpo basso, vetrato, inconsistente, oltremodo caricato tanto che la trave di coronamento si tormenta nel suo profilo irregolare, fino ad impennarsi verso l'alto all'angolo con via Rugabella. Mai si era vista una cosa del genere a Milano, un avvenimento così spiazzante tanto che «molti passanti preferiscono girarvi al largo e tenerne d'occhio la minacciosa cima», racconta il cronista, che conclude: «A sera, la prua rivestita di vetro bianco a mosaico sfolgora di mille luci. È una nave in terra ferma che tutti vorrebbero abitare»⁹⁰ per essere rapiti da questo inconsueto sogno.

La flessione

Grandiosa per Wölfflin è anche la massa che erompe oltre il perimetro, portando verso l'osservatore, reclamante una sostanza fatta di nuova materia che, contro le rigide trame rinascimentali, appaia "succosa e molle" come d'argilla; perciò il muro romano barocco smette di mostrare i ricorsi di pietre ben ordinate ed è ricoperto d'intonaco per apparire come un unico getto levigato che formi "un'entasi tondeggiante". Moretti ordina queste riflessioni nella seconda «struttura generalizzata» di Borromini che si sostanzia della volontà dell'artista di impiegare una materia fluida e omogenea «[...] perché se l'edificio si potesse fare di robbia cotta tutta di un pezzo senza alcuna commessione è certo che sarebbe cosa bellissima».⁹¹ E sarebbe anche molto congrua, perché Borromini esige uno spazio continuo e avvolgente senza interruzioni, neppure di comprensione, che sono solite albergare negli angoli. Dove il racconto architettonico si sospende, infondendo nell'osservatore il dubbio che sia veramente concluso; e come omaggio alla «chiarezza intellettuale»⁹² molte soluzioni d'angolo di edifici morettiani rifuggono gli spigoli e si incurvano verso il luogo dove la narrazione riprende. Come la balaustra della terrazza della Saracena che continua a snodarsi oltre quella «forma che vola» estroflessa sull'ingresso, enfiata e greve, corrugata come la fronte degli uomini mentre esprime tensione, pencolante sul suo sostegno troppo arretrato che si rastrema per resistere.

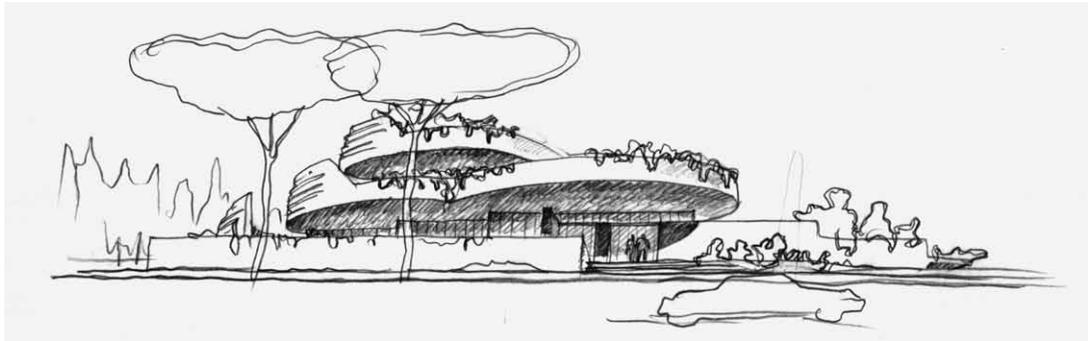
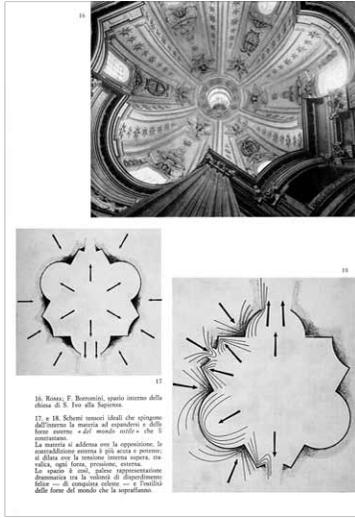
Grandiosa per Wölfflin è anche la flessione del muro; quell'incedere solenne concavo-convesso della facciata dove l'ubicazione della convessità nella parte mediana e l'accumulazione al centro degli elementi plastici serviva a concentrare lì i maggiori effetti di movimento. Tuttavia, queste pieghe venivano interpretate anche come strumento di lettura simultanea dei diversi piani nei quali la facciata si scompone a causa della continua variazione dell'orientamento, e altresì come volano dell'impressione di moto, come se «tutti i membri barcollino pazzamente».⁹³ Ancora una volta il pensiero corre alla «nave» arenata in corso Italia, che afferma la visibilità contemporanea di tre prospetti fortemente diseguali, ognuno pensato in funzione urbanistica e cognitiva, da una mente «cubista».

Nell'analisi che Moretti conduce sulle flessioni borrominiane, l'agitazione della materia diventa lotta disperata contro le forze ostili del mondo, riprendendo quanto Wölfflin aveva affermato a proposito della «colonna murale» di Michelangelo, e quanto Frey formulava nei riguardi della Cappella Sforza e del progetto per la Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini: lotta delle forze interne contro «la coercizione esterna» e contro lo spazio che pure le diventa nemico. La quarta struttura generalizzata di Borromini consiste proprio nella concezione dello «spazio come dramma» racchiuso da una materia in lotta perenne contro le oscure forze che ne limitano l'ascesa verso l'infinito e il divino. La flessione è interpretata da Moretti come l'epifenomeno della ribellione: laddove lo spazio interno sfonda la resistenza del mondo, il muro si inarca e conquista territorio, nei punti di invalicabile opposizione si ritrae ma non capitola, raggrumando intorno ad essi la ridondante materia stratificata.

Queste riflessioni si imprimono sui progetti e ne giustificano le scelte formali: Moretti renderà al massimo grado il movimento eruttivo dello spazio interno verso l'esterno nell'involucro della Palazzina San Maurizio che si affaccia con rigonfia-

Complesso di corso Italia, Milano, 1949-1956, veduta dal corso (AMMRo).





menti parziali e diseguali sopra la via Romei.⁹⁴ Sebbene amplificate, le espansioni valgono quanto l'improvvisa apparizione della «minacciosa cima», ancora dall'alto, sopra le teste dei meneghini in corso Italia: un unico sbalzo di sette metri di un masso denso di materia che si eleva per nove piani sopra una base travestita da fragile, leggero, inconsistente edificio a ponte, che si prova nella messa in scena di un collasso. Nella palazzina romana, una sarabanda di piccole escrescenze si propagano lungo tutto il contorno e su ogni piano, tanto che anche l'enorme basamento su cui essa si imposta – e che assorbe il salto altimetrico fra la quota della strada e quella di accesso agli appartamenti – ne viene contaminato ed erompe in una successione di fioriere convesse. E per esaltare il dinamismo dell'involucro mosso, che si peritò di controllare in cantiere con gran cura fra le vive proteste della società di costruzione per il ritardo dei lavori,⁹⁵ Moretti pretese per i due piani che si ergono sopra al «muraglione» e privi di balconi, «delle precisazioni modestissime di rastremazioni [...] in mancanza delle quali questa casa, oramai finita e che mi sembra vada veramente bene, sarà compromessa». Così il preludio alla gran girandola di onde nervose e piane fu reso più stentoreo, secondo i desi-

L. Moretti, schemi analitici delle tensioni fra spazio interno ed esterno nella Chiesa di S. Ivo alla Sapienza (da L. Moretti, *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, De Luca, Roma 1969, p. 27).

Palazzina San Maurizio a Monte Mario, Roma, 1961-1965, veduta del prospetto su via Romei (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*).

Villa Gomez Mena, L'Avana, 1957-1958, studio prospettico (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*).

deri dell'architetto.⁹⁶ La figura dell'elemento debordante su una base rastremata compare la prima volta nella Saracena, a significare, insieme ai due corpi scala che le si affiancano, un'espansione spaziale contro un esterno infido da cui distanziarsi. I quattro rigonfiamenti su due piani della Villa Gomez segnano una tappa di quel *climax*, tutto Barocco, che approderà allo spettacolo pirotecnico della Palazzina San Maurizio, di cui la villa cubana è una costola anche per il rigido schema geometrico entro cui gli ambienti sono ingabbiati. Comuni alle tre opere è l'intonaco grezzo e l'accumulazione di fasce materiche che sottolineando molteplici volte la curva, consentono all'occhio di scivolar più agile accorciando, nei tratti su cui sono apposte, i tempi di lettura. Così, in un crescendo di segni solenni contro le forze oppositive esterne, l'unica convessità della Saracena si quadruplica nella Villa Gomez, ridonda nella Palazzina San Maurizio trasformandosi in una sequenza di innumerevoli rigonfiamenti sovrapposti ai prospetti. Che significano volontà di espansione, proiezione verso la città eterna; soprattutto attestano l'appartenenza dell'artefice, sempre più a buon diritto, alla schiera delle «anime in barocco».

L'«informe»

Un'ultima notazione riguarda l'uso del termine «informe» che Wölfflin associa al Barocco, il cui significato estremo di «distruzione della forma» sarebbe esemplificato nella stanza dei Giganti del Palazzo Te a Mantova di Giulio Romano, dove «la massa informe irrompe dappertutto, dei blocchi informi di roccia prendono il posto dei cornicioni, gli angoli vengono smussati, tutto è in scompiglio e l'ambiente viene dominato dal caos».⁹⁷ L'informe è dunque interpretato come qualità della materia che si presenta sotto spoglie a-geometriche e che determina difficoltà nella comprensione di quanto appare disposto senza regole. Nell'analisi della scultura barocca Moretti riconosce come dominante la tendenza al dissolvimento della forma oggettiva, intelligibile. Quelle astrazioni che chiama «pannaggi, ali, rocciaci, scogli, cespi di verzura, raggi di luce, nuvole»⁹⁸ riunite nella Fontana dei Fiumi di Bernini come nei suoi Angeli, preannunciano la nascita della futura arte non obiettiva, «struttura barocca» che si stende su di un apprendimento temporale lungo.

«Informità» è sostantivo utilizzato da Wölfflin anche nel senso meno accentuato di «forma difforme», governata né dalle proporzioni armoniche, né da un tessuto subito intelligibile, ma costruita sull'impressione del non-compiuto che uno spettacolo ancora in via di svolgimento trasmette. E per questo capace di stimolare una perseverante e diligente ricerca di una logica latente. Moretti propone delle istantanee del passaggio dall'informe al formato: dal basamento della Casa-albergo milanese di via Lazzaretto (dove lastre di pietra rustica sono sistemate sotto le finestre nelle campiture determinate dall'affioramento della struttura portante trilitica) alle palazzine dell'Astrea e del Girasole dove la vicinanza di lastre di travertino di diversa lavorazione gioca a favore di una composizione astratta che affonda le radici del significato in quella costruzione temporale – e con materiali di spoglio, si potrebbe aggiungere – che era il portato rivoluzionario e innovativo di Michelangelo; ma che pure ricordavano la scultura di Bernini, levigata e ruvida, figurativa e astratta come Moretti asseriva. Emblematico il basamento della Palazzina del Girasole, dal quale l'edificio si distacca sui pilastri che proprio da quella massa informe di travertino si librano verso l'alto. Fra le possibili leggi recondite cui obbedisce la grana informa-



Bottega di
G.L. Bernini,
Angelo con la colonna,
foto di Giorgio Vasari
su indicazione
di Luigi Moretti
(AMMRo).

G.L. Bernini,
Fontana dei Fiumi,
Roma,
foto di Giorgio Vasari
su indicazione
di Luigi Moretti
(AMMRo).

le, una ne emerge vivida: quella della condensazione della materia rustica, in rilievo, appena sbazzata, laddove i carichi verticali premono lungo il prospetto principale e l'occhio vuole essere rassicurato. Mentre si ingentilisce e si geometrizza nei campi distesi dove si avverte il diradamento delle forze di reazione ai carichi. Wölfflin attribuirà all'informe anche il significato di «forma aperta»; tutte le produzioni d'arte che simulano la casualità, che celano dietro l'apparente arbitrario le vere ragioni della loro conformazione sono così definite. Questa categoria, che giustifica la presenza di una forte componente soggettiva nell'interpretazione dell'opera d'arte, avrà gran successo nell'ermeneutica delle espressioni artistiche del Novecento, dalla lettura critica dell'Informale di Barilli all'«opera aperta» di Eco,⁹⁹ aperta perché si presta a letture sempre variabili come quelle suscitate dalla poesia «novissima» e dalle «strutture aperte» della musica post-weberniana,¹⁰⁰ impiantate sulla «disgregazione timbrica» operata da Webern a cui Moretti paragona l'*ovale 106* di Capogrossi:¹⁰¹ prima scena del primo atto della storia di un Barocco che si chiamò Informale.

L'Informale come insieme Barocco

Da una parte Moretti, il «signore rinascimentale» regnante nella sua ala del principesco Palazzo Colonna dove opere d'arte giungevano da ogni angolo del tempo, remoto e prossimo, ad incantare il solitario e malinconico sovrano, ritratto in «forma di Faraone»¹⁰² dal suo amico Canevari fra le allegorie del Foro, orgoglioso a bordo di invidiabili *limousine* con *chauffeur*, magnanimo, volitivo, «corporeo».

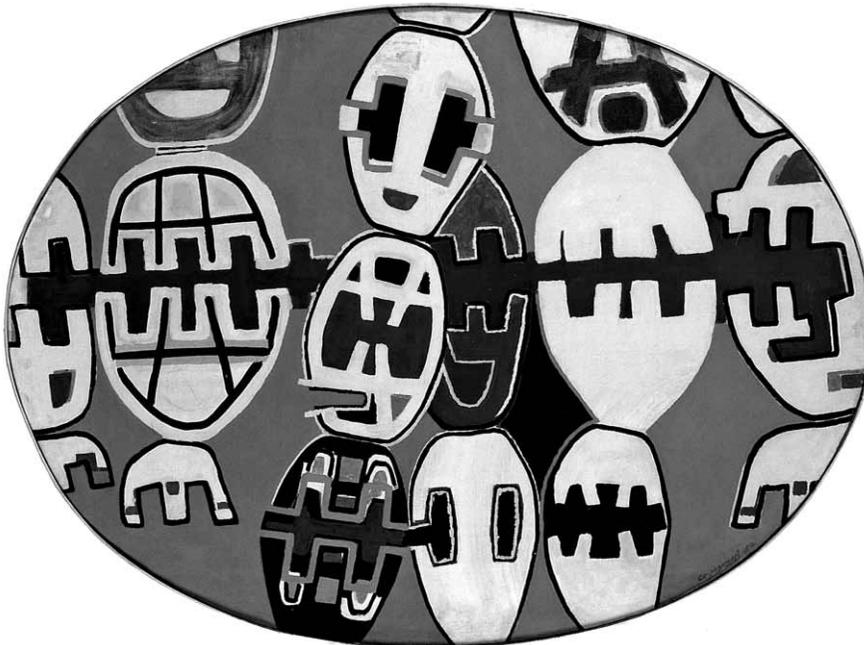
Pagina a fronte:
G.L. Bernini,
dettaglio di una
finestra del Palazzo di
Montecitorio
(da P. Portoghesi,
Roma Barocca,
Laterza, Roma Bari
2001, fig. 43).

Palazzina del Girasole,
Roma, 1947-1950,
prospetto su
via Schiapparelli:
dettaglio di una
finestra;
dettaglio del
basamento;
veduta del basamento
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



Dall'altra l'uomo nobile d'antichissimo lignaggio, un Tapié de Céleyran, cresciuto nel castello di Mauriac fra i dipinti di Toulouse-Lautrec, suo cugino; audace guidatore di macchine da corsa, segaligno nei ritratti di Dubuffet, «mistico», «logico» e «Dada» nelle parole di Mathieu.¹⁰³ Fra i due, una doppia intersezione e, soprattutto, tre ragioni di convergenza: la passione per il jazz, i cui «ritmi fluenti e sincopati al tempo stesso» sono avvertiti come la trascrizione su pentagramma delle tele di Pollock;¹⁰⁴ la pratica dell'arte e l'esercizio della critica; una mente matematica che li induce ad «aritmetizzare» le espressioni dell'*Art Autre*. Le intersezioni, invece, si consumano lungo un asse temporale di estremo interesse: immediatamente prima e subito dopo la nascita della Saracena, che visitano insieme a Claire Falkenstein e a Carla Accardi come si trattasse di un'opera dello stesso dominio artistico, accordata sulla medesima, entusiastica volontà d'arte. La prima collaborazione proficua si consuma a Roma nel 1954 quando Moretti e Tapié danno corso alla breve stagione della Galleria Spazio; la seconda ha luogo a Torino nel 1960, sospesi fra Italia e Francia, fra il Barocco di Guarini e Vittone e quello più recente di Mollino,¹⁰⁵ nel gran laboratorio dell'*International Center of Aesthetic Research* (ICAR),¹⁰⁶ dove l'Informale si fa Barocco.

200 Cominciamo da Roma. Cessata nel 1953 la pubblicazione della rivista "Spazio" per l'insostenibilità economica dell'operazione, Moretti porta avanti l'attività di critico in veste di gallerista, scopritore di talenti e mecenate. La prima mostra che la novella Galleria Spazio¹⁰⁷ ospita è una collettiva, *Caratteri della pittura d'oggi* a cui partecipano venti artisti, europei e americani, alcuni dei quali – Pollock, Riopelle, Wols, Mathieu, Capogrossi – già riuniti a Parigi da Tapié e Mathieu in *Véhémences Confrontées*.¹⁰⁸



G. Capogrossi,
Superficie 106, 1954,
già collezione Moretti.

Nella breve presentazione alla mostra, Moretti valuta l'affrancamento dell'arte dai vincoli del figurativo come atto necessario alla migrazione del valore artistico verso la bellezza del segno in sé e verso le relazioni accese fra gli elementi dipinti o librati nello spazio.¹⁰⁹ Arte «concreta o non obiettiva o non figurativa o non rappresentativa» l'aveva definita nel 1951, quando, chiamando a raccolta i critici d'arte più autorevoli proponeva le diverse declinazioni del fenomeno, in ambito europeo e americano, e ne misurava l'influenza sulla nostra capacità interpretativa avvezza a rischiarare, «di impensate luci» e moderni strumenti ermeneutici, anche certe espressioni d'arte antica.¹¹⁰ E a riprova di quest'asserzione, due «moderne» composizioni di Mondrian «non obiettive» si rispecchiano nelle «trasfigurazioni di strutture murarie» della Chiesa fiorentina di San Miniato e del Duomo di Pisa.¹¹¹ La caduta dell'aspetto imitativo dell'arte sposta dunque l'attenzione sul valore del segno¹¹² che la volontà dell'artista forgia in base al suo «algoritmo proprio»: espressione non desueta per Moretti che assegna ad ogni manifestazione artistica una «vita algoritmica propria» – e preciserà che il termine algoritmo è impiegato secondo il significato strettamente matematico¹¹³ di legge che regola le relazioni, le evoluzioni, «il battito fondamentale interno».¹¹⁴ Gli fa eco Tapié nello stesso anno, il 1954 appunto, quello della frequentazione assidua fra i due teorici: «Capogrossi ha completamente conquistato il suo personale algoritmo, mi faceva osservare un importante architetto di questo tempo».¹¹⁵ Un atteggiamento critico-ermeneutico di chiara ascendenza matematica stava segnando i modi di esplorazione dei nuovissimi fenomeni dell'arte. Per Moretti significava l'impiego spontaneo dell'attrezzatura intellettuale di cui era munito per eredità paterna e che lo aveva condotto, già prima della guerra,¹¹⁶ alla ricerca intorno ad una nuova concezione dell'architettura costruita su nozioni scientifiche verificabili (per questo «parametrica»). Si trattava di un capitolo affine a quello dell'emancipazione del mosaico dalla pittura a cui aveva dato corso Severini,¹¹⁷ quel pittore matematico per il quale l'«Arte non è che la Scienza umanizzata» e va fondata sopra «l'estetica del numero».¹¹⁸ Le formulazioni matematiche delle strutture barocche (e non),¹¹⁹ con le quali Moretti indaga l'ampio terreno dell'Informale, sono immediatamente precedute dalla divulgazione, nelle sale della XII Triennale del 1960, degli studi sull'applicazione della ricerca operativa all'urbanistica e all'architettura attesi in seno all'IRMOU. «La ricerca matematica delle strutture che individuano un'opera architettonica è la base della futura architettura parametrica, che sarà veramente un'architettura «altra»»,¹²⁰ sostiene Moretti, perché la matematica è, nel suo pensiero, l'unica disciplina capace di abbassare il grado di complessità del mondo contemporaneo scomponendolo in parametri quantizzabili, dunque comprensibili, di ordine pratico, etico, spirituale, economico e sociale. Ma le nuove acquisizioni scientifiche si rivelavano anche lo strumento più efficace per affrontare l'esegesi della produzione artistica a cui il suo collega francese si sforzava di associare presupposti filosofici. Per Tapié si trattava di formulare un'Estetica *autre* che ricevesse i suoi fondamenti dalla scienza e dalla filosofia moderne, come precisa nella presentazione della mostra romana e ribadisce nello stesso anno in *Devenir d'un art autre*, in sintonia con le determinazioni morettiane. Pur permanendo la nozione di ritmo, sebbene ampliata al campo dei numeri reali, nuove elaborazioni logico-matematiche – legate «al principio di incertezza di Heisenberg, ai Gruppi di Galois, al Transfinito di



Luigi Moretti
ripreso nello studio
di Palazzo Colonna
fra i quadri della
sua collezione
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



Michel Tapié
in un ritratto
fotografico conservato
da Luigi Moretti
(AMMRo).

Cantor, alla continuità della Topologia combinatoria, agli Spazi Astratti [...], ai Numeri Reali, alla psicogenesi, alla Logica moderna»¹²¹ – sarebbero chiamate a strutturare una nuova estetica per via induttiva, procedendo dall'analisi delle opere *autres* per arrivare a formulare concetti e categorie più generali. Una ricerca lunga, fatta di temporanee aggregazioni di opere e artisti e da altrettanto transeunti etichettature, per arrivare nel 1965 alla individuazione della estesa famiglia del “Barocco d'insiemi”.

I caratteri dell'Art Autre

Ma dove risiede l'alterità della nuova arte? Secondo Tapié, sono tre i connotati che la contraddistinguono.

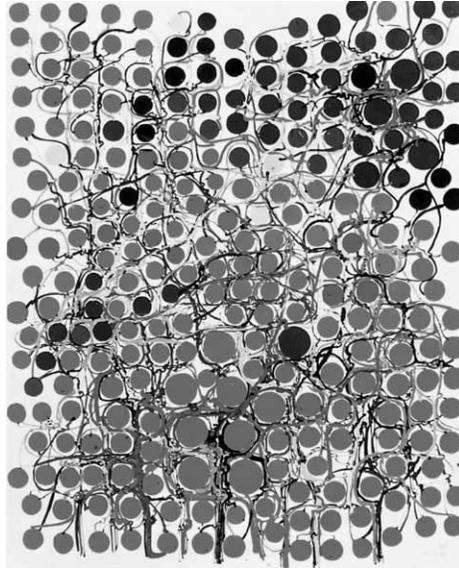
In primo luogo la totale indifferenza verso quelle «nozioni di Bellezza, di Forma, di Spazio, di Estetica» rispetto alle quali l'*Art Autre* si pone «al di fuori» proprio perché si produce in una realtà trascendente, in quel «Reale» che si configura come un «altrove infinitamente più vasto [...], la cui estensione è di tutt'altro ordine di grandezza».¹²² L'introduzione dell'insieme ordinato e continuo dei numeri reali ad opera di Dedekind e la teoria degli insiemi infiniti di Cantor fornirono la base aritmetica all'assioma della continuità dello spazio, intuitivamente posto da Leibniz nel Seicento, e negli anni Venti del Novecento divenuto «astratto» nella teoria di Fréchet, non più descrivibile dalle coordinate tridimensionali ma, in modo più pertinente, dalla topologia combinatoria. Per Moretti, il nuovo pensiero scientifico, germinato sulla ostica quanto geniale teoria di Galois, ha determinato lo spostamento dell'attenzione dalle cose in sé ai gruppi di relazioni che si instaurano fra di esse e le descrivono. Il termine «struttura» è inteso in questo senso, come insieme di relazioni in cui consiste la «cosa»,¹²³ e l'architettura «altra»¹²⁴ potrà sortire solo dalla ricerca delle strutture matematiche che ne individuano i parametri descrittivi. Per Tapié, l'azzeramento che in campo artistico è conseguito all'azione dei dadaisti, lo slancio mistico che ammirava in San Giovanni della Croce e i nuovi presupposti logico-matematici diventano il terreno di coltura delle nuove creazioni artistiche esposte nel 1951 in *Véhémences confrontées* e *Signifiants de l'Informel*. Emblematica la dizione *Signifiants* perchè testimonia la pluralità di approcci all'Informale, considerato alla stregua di una materia prima con cui lavorano gli artisti, neutra e indefinita ma sensibile a ricevere riconfigurazioni e fattezze rinnovate sulle nuove basi matematiche,¹²⁵ espressive delle personali declinazioni degli artisti. L'*Art Autre* si sostanzia di tante correnti quanti sono gli artisti; è «individuale». Per questo le categorie comprensive alle quali afferiscono gruppi di opere hanno dei margini molto laschi e l'arte che è da esse significata, se agli albori è genericamente *Autre* – nella misura in cui si pone al di là della realtà intesa secondo le tradizionali nozioni spatio-temporali e si immerge nel Reale, che è la realtà *Autre* – nella fase matura, che attraversa a partire dagli anni Sessanta, avrà cittadinanza nell'enclave del «Barocco d'insiemi». Il secondo connotato perviene alla concezione dell'opera d'arte come unità inscindibile di «struttura e contenuto», dove il primo termine «è affare da matematici» e coincide con la definizione espressa da Moretti già nel 1954 in *Forma come struttura*, saggio significativamente pubblicato sulla rivista di Mathieu,¹²⁶ mentre il contenuto «che ha più a che vedere con gli psicologi»,¹²⁷ è in rapporto di dipendenza dalla struttura; ne deriva.

Soprattutto consiste di segni, di relazioni, di ripetizioni, di stratificazioni materiali, di insiemi di elementi astratti prodotti dal gesto della mano, imbevuti delle nuove nozioni logico-matematiche che governano la nuova estetica. Intanto, l'evoluzione scientifica portava ad osservare al microscopio nuovi mondi, forme inattese quanto suggestive che diventano il polline dell'infiorescenza d'un astrattismo che affonda nell'immagine inedita di una realtà finalmente percettibile. Figure di onde trasmesse da oscillografi catodici, di fibre osservate al microscopio elettronico, finanche di globuli e cellule che allignano nel corpo umano faranno il giro delle riviste come «une source de beauté brute» ma potenzialmente «un élément formatif de la vision, de la perception et de la conception du monde actuel».¹²⁸ Ancora una volta all'arte è consegnata la missione di cambiare le cose, e in questo caso, di rendere intelligibili le nuove frontiere della scienza e le ricadute sulla differente percezione della realtà. All'artista informale la responsabilità di «sconvolgere l'ordine stabilito delle nostre induzioni, poi delle nostre percezioni e infine anche delle nostre sensazioni»¹²⁹ con i mezzi che ogni «Individualità»¹³⁰ riconosce più incisivi, secondo il proprio «algoritmo». Il terzo carattere distintivo dell'*Art Autre* è il suo fine che consiste «nel fare un'opera, con o senza tema, davanti alla quale [...] ci si accorge a poco a poco che si viene a mancare».¹³¹ Stupore, estasi, rapimento: trappole barocche che la nuova arte reimpiega, congegnandole su una nuova scala di sensibilità. «Incantamento»: per Moretti, superamento del tempo lungo cui l'esperienza artistica si consuma, accesso dello spirito in una sfera superiore;¹³² per Tapié, contenuto magico dell'opera, impigliato nella sua struttura, per il cui tramite si crea comunione fra opera, creatore e riguardante.¹³³ Ne deriva che il fine coincide col contenuto, formalizzato dal matematico Tapié nella frase rituale: «*L'incantamento*. Assioma di contenuto artistico».¹³⁴ Non è un caso che Moretti abbia voluto dedicare la prima mostra personale della sua galleria a Jeroslav Serpan, ancora un pittore matematico e biologo, attrezzato degli appropriati strumenti concettuali coi quali agisce sulle sue tele. Ove riversa sovrapposizioni di «due gruppi spaziali» costruiti su due distinte «categorie di segni»: una prima trama larga che accoglie cumuli di colore e, sovrapposto, il segno iterato della virgola valgono a formulare «una delle rarissime geometrie rigorose e sensibilissime alle misure del contraddittorio e ansioso mondo di oggi».¹³⁵ Il sentimento dello spazio è reso da Serpan mediante un sistema di segni iterati, come Tapié aveva fatto notare già nel 1953,¹³⁶ e il suo personale Informale è prossimo a quello della Falkenstein, composto da «*insiemi con sottoinsiemi* ben definiti, ordinati per una lettura propriamente barocca [...] ma anelanti ad un ordine di lettura scandita»,¹³⁷ come osserverà Moretti nel 1963, dopo aver spostato il luogo della sua avventura informale da Roma a Torino. Qui i due critici redigono due manifesti: *Musée Manifeste. Structures et Styles autres* (1962) e *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste* (1965).¹³⁸ In entrambi Moretti offre la stessa chiave interpretativa che fa dell'Informale un insieme Barocco: i tempi lunghi di consumo dell'opera imputabili ad una lettura non immediata, graficizzati in formule e convenzioni tratte dall'insiemistica, arricchendo così di nuove ed esplicative illustrazioni i concetti espressi in *Strutture di insiemi*. Nelle *Annotazioni sul Barocco* che accompagnano il secondo Manifesto, Moretti specifica diverse categorie, entro le quali possono essere ricollocate opere provenienti da ogni tempo. Le «strutture d'insieme itera-

J. Serpan,
Espace violet, 1952
 (da M. Tapié,
*Un Art Autre où il s'agit
 de nouveaux
 dévidages du Réel*,
 Gabriel Giraud,
 Paris 1952).



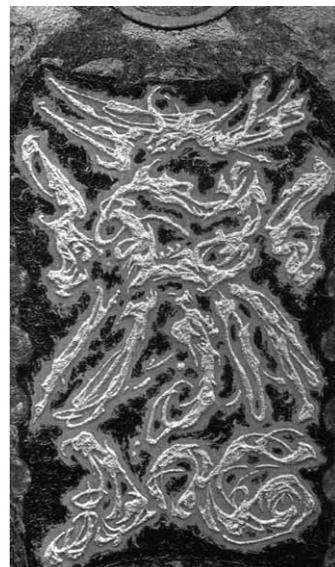
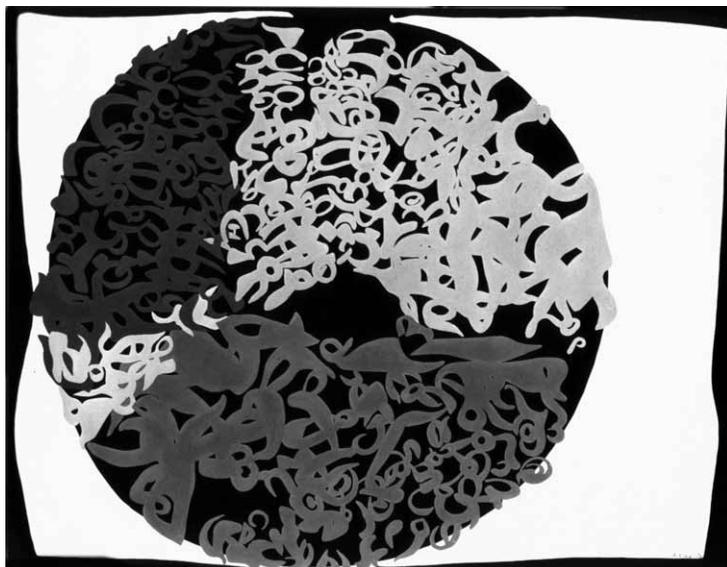
te» sono quelle dove il tema, ridotto anche a un solo segno, è continuamente riproposto manifestando una sorta di non-volontà di trascogliere la soluzione definitiva. Vengono in mente le stesure di Capogrossi, ma anche le ossessive ripetizioni dei disegni michelangioleschi della porta della Laurenziana che per Moretti esemplificano questa categoria. Seguono le «strutture a sequenze integrate», che si presentano invece come somma di strutture non-barocche giustapposte (e il ricordo corre alla lettura delle strutture ideali a tempi sovrapposti del Palazzo dei Conservatori di Michelangelo); le «strutture giustapposte per isomorfismo» che al pari delle precedenti sono percepite come una sommatoria, ma di sub-insiemi governati da una relazione di isomorfismo e, a differenza delle precedenti, richiedono un impegno mnemonico minore (gli esempi proposti da Moretti si estendono dalla lirica greca di Pindaro alle architetture barocche di Rainaldi fino all'Informale di Serpan); e ancora, le «strutture con differenziali di materia», conformate da sostanze diverse che richiedono ognuna tempi propri di apprendimento (le maioliche di Gaudí frammiste a pietre e mattoni, le opere di Burri, gli spazi-luce, anch'essi descritti mediante «gruppi di differenze», «strutture isomorfe», ecc.); infine «le strutture barocche a lettura musicale [...] non univoca» che consentono all'osservatore di scegliere uno dei percorsi di fruizione possibili che lo condurrà, in ogni caso, al possesso cognitivo della struttura di base.



Molto più ermetico Tapié che, con «la sua prosa arruffata»,¹³⁹ non concede mai una definizione chiara e definitiva di «Baroque ensembliste» e del suo sinonimo «généralisé»¹⁴⁰ e nemmeno del principio, annegato nelle sabbie mobili dell'inconscio, per il quale l'*Art Autre* possa reputarsi barocca.¹⁴¹ Ma Tapié, vittima della inafferrabilità intellettuale della presunta coincidenza fra Barocco e Informale e della conseguente ineffabilità, così furbamente si assolveva: «il serait temps, pour avancer, c'est-à-dire pour généraliser, de dire complexement des choses complexes, voire avec obscurité des choses obscures».¹⁴² L'intesa fra Informale e Barocco resta appannata anche quando in alcune asserzioni si profila una pallida ragione di consonanza. La realtà è complessa, n-dimensionale, non compenetrabile da una sensibilità classica, sostiene Tapié; tuttavia la nuova era, equipaggiata di più appropriate leve, arriva ad intendere questo «ipercomplesso» come «sensationnel», cioè avvertibile con lo sbigottimento dei sensi più che con il procedimento razionale della mente. È un processo analogo a quello che si era consumato nell'età barocca e che si riproponeva, dopo le sorprendenti contestazioni dei dadaisti, nelle sperimentazioni osate dalle correnti dell'Informale. Queste venivano classificate nel primo Manifesto in quattro differenti indagini:¹⁴³ sulla materia e sullo spazio, che diventano «metafisici», aggettivo che per Tapié suona come «magici»; sulle strutture costruite «par “répétitions” d'éléments» che assumono valore in quanto «insieme»; sulle «structures ensemblistes» dove si provano Serpan e Onishi, entrambi matematici capaci di applicare con cognizione le regole della continuità e della vicinanza introdotte dalla topologia al fine di trasfigurare i loro segni ripetuti (ad essi si aggiungerà Filhos che si impegnerà in pitture «parametriche»); e sulle opere «Baroques ensemblistes» e qui ancora una volta Tapié diventa elusivo, parlando di «terrain le plus commun, le plus banal, le plus étendu comme possibilités indéfinies d'exploitation de l'ère autre qui commence,» sezione eterogenea dove con-

H. Damian, opera esposta alla mostra *Structures et Styles "autres"*, Torino 1962, nella sezione *De la métaphysique de la matière à l'espace métaphysique* (da L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, a cura di, *Musée Manifeste. Structures et Styles autres*, Fratelli Pozzo, Torino 1964).

A. Tanaka (gruppo Gutai), *Peinture*, 1960, esposta alla mostra *Structures et Styles "autres"*, Torino 1962, nella sezione *Structures de répétitions* (*ibidem*).

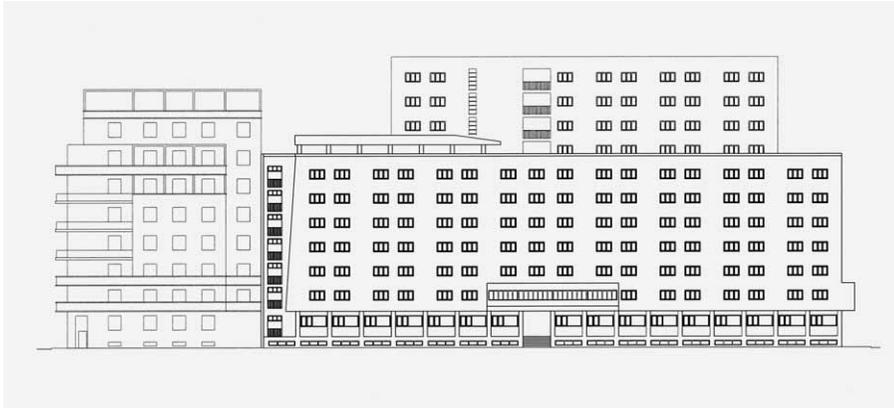


C. Accardi, opera
esposta alla mostra
Structures et Styles
"autres", Torino 1962,
nella sezione
Structures ensemblistes
(*ibidem*).

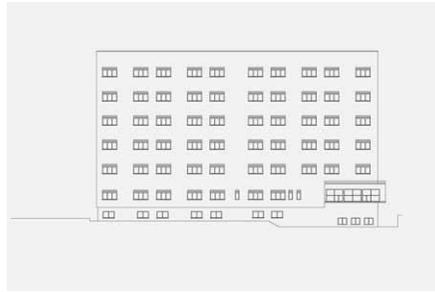
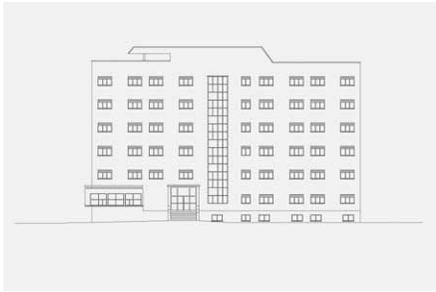
J.J. Lauquin, opera
esposta alla mostra
Structures et Styles
"autres", Torino 1962,
nella sezione
Baroques ensemblistes
(*ibidem*).

fluiscono opere di Assetto, Laganne, Lauquin, degli americani Ossorio e Brown, degli orientali, esperti di Ikebana, Arai e Teshigara.

Secondo Manifesto, quello del «Baroque ensembliste». Tapié si appiglia alla soluzione della grande famiglia composita, di una categoria omnicomprensiva sulla quale aveva cominciato a riflettere l'anno prima, nel 1964, dopo aver letto D'Ors.¹⁴⁴ Si convincerà, dunque, che il Barocco «non è più uno stile occasionale, ma un'essenza»¹⁴⁵ e l'equazione che ne deriva è presto fatta: se è l'essenza delle cose del modo, il Barocco è pervasivo, dunque «generalizzato». Il risultato fu che le ricerche sulla metafisica della materia e dello spazio, sulle strutture sia di ripetizione che di insiemi confluirono nel «Barocco d'Insiemi (o Barocco Generalizzato)»¹⁴⁶ in cui è consistita la collezione permanente dell'ICAR dal 1965 in poi. E dove le opere elaborate nei quattro laboratori informali furono riunite: Fontana, Capogrossi, Tanaka («structures de répétitions») accanto a Insho e Suzuki («de la métaphysique de la matière à l'espace métaphysique»), a Serpan, Onishi, Filhos («structures ensemblistes») fino a Accardi e Boille che, immettendo nelle strutture di ripetizione elementi barocchi, cioè sfuggenti, di complessa fissazione, in continua metamorfosi, già nel primo manifesto apparivano molto prossimi alla quarta categoria, quella del «Baroques ensemblistes». Con lo sguardo rivolto a Oriente ed esposte in rapporto di «continuità» e «vicinanza» a certe pitture Zen, alle calligrafie orientali, alle rappresentazioni tantriche tibetane di epoche precedenti – quelle la cui frequentazione visiva «non abbia raggiunto la saturazione per gli Occidentali»¹⁴⁷ – queste opere celebrano la loro «metastoricità», al fianco degli omologhi antichi, sulla piattaforma di un Barocco che si è ormai «generalizzato».



Casa-albergo di via Lazzaretto, Milano, 1947-1953, prospetto su via Zarotto (elaborato grafico di S. Ploneit, Accademia di architettura, Mendrisio).



Casa-albergo di via Bassini, Milano, 1947-1953, prospetti principale e posteriore (elaborato grafico di E. Meiom, Accademia di architettura, Mendrisio).

La Saracena, opera informale

La Saracena sospesa fra i *Signifiants de l'Informel*. Come l'opera milanese dell'immediato dopoguerra è il risultato della frequentazione di alcuni artisti che a Milano ricostituivano nuove correnti e riscrivevano energici manifesti-proclami, questa villa, proprio perché immediatamente successiva all'avventura della rivista "Spazio" – e all'abbassamento delle luci della sua galleria che aveva accolto opere d'arte contemporanee sia europee che americane – evoca una nuova selezione di registri artistici che si avvertono vividamente trascritti sulla forma dell'oggetto, sulla sua superficie, su quello «strato comunicativo» che interagisce con la sfera emozionale del riguardante.

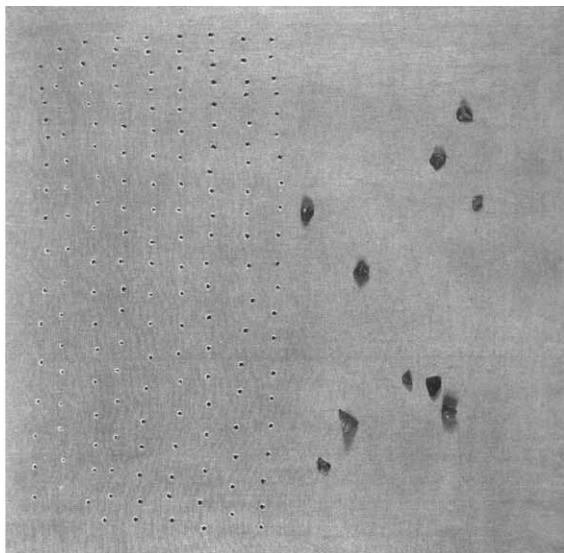
La Saracena è una preziosa istantanea di una delle «forme» che assume l'architettura «altra» alla cui ricerca Moretti muove durante tutta la sua vita professionale, approdando a sempre inedite definizioni, cioè traduzioni in architetture di quegli assunti teorici formalizzati nei manifesti torinesi. Le «strutture di ripetizione», quelle «con differenziali di materia», e via via fino alle «strutture barocche a lettura musicale» che Moretti impiega quando predispose l'anello circolare di fruizione intorno alla Califfa e alla Moresca, sono categorie inserite nel ventaglio dei parametri che sostanziano l'atto progettuale, selezionate sul metro del debito intertestuale che il nostro architetto contrae con le mutevoli variabili culturali.

L'iterazione del segno

«Strutture di ripetizione», dicevamo. Sono le prime che Moretti impiega, studiando l'effetto che l'iterazione del segno (o del gesto) determina e il mutamento continuo della percezione legato ai tre sistemi che affiorano e poi riannegano vicendevolmente, a seconda di dove l'occhio si appoggia. Questi sono conformati: 1. dal segno scorporato e percepito come unità in sé conchiusa e autoreferenziale; 2. dalle sequenze di segni ripetuti, dove ogni elemento accende nuove relazioni e acquisisce inattesi significati; 3. dal non-segno che ha valore in quanto trama di fondo che sortisce dagli interstizi. Siamo di fronte a tre momenti percettivi in cui si frantuma continuamente l'unitarietà dell'opera, e che Moretti trasfonde negli impaginati delle case albergo, tutt'altro che scontati. Sono gli anni in cui a Milano il miracolo della ricostruzione investe anche il campo delle arti e il Manifesto dello spazialismo importato da Fontana da Buenos Aires proprio nel 1947 (anno in cui parte la progettazione delle case) fu la promessa di un rinnovamento, dava finalmente «la possibilità di sentirci più vivi in quel malaugurato dopoguerra».¹⁴⁸ Prestarono fede alla palingenesi spazialista sia il critico Giani che il mercante d'arte Cardazzo, proprietario della Galleria Il Naviglio, che intrapresero l'azione di propaganda dei nuovi artisti, cercando «di raccogliere adesioni e consensi fra gli artisti e gli architetti italiani». Circa dieci anni dopo, il bilancio di questo *battage* fu illustrato in una pubblicazione dove il Capogrossi dal segno «proteico all'infinito»,¹⁴⁹ sebbene non firmatario di alcuno dei manifesti spazialisti, appariva della schiera e con una posizione di risalto; buchi, grumi di materia e frammenti di pietre colorate si ripetevano nelle tele di Fontana; Moretti era annoverato fra i collezionisti romani di opere spaziali.¹⁵⁰ Esaminiamo i prospetti delle case di via Bassini: se è evidente che l'iterazione del segno-finestra struttura la superficie, rimane invece sfuggente la regola aggregativa. In questa stesura, di primo acchito facilmente decodificabile, si produce un insospettato scollamento fra la percezione sensibile

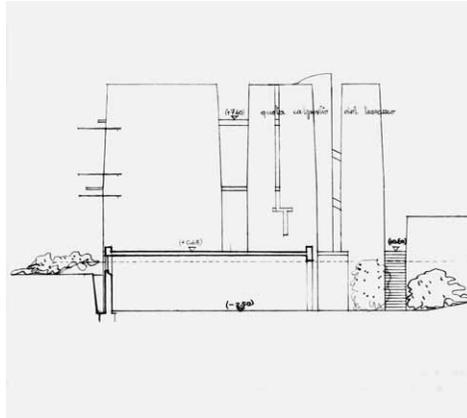
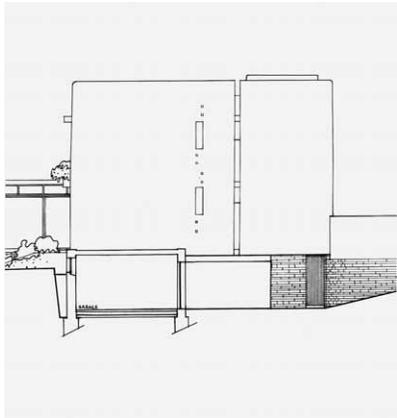
L. Fontana,
Concetto spaziale,
1954 (l'immagine è
ruotata di 90°).

Complesso di
corso Italia, Milano,
1949-1956,
veduta del modello
(da "Spazio" a. III,
dicembre 1951-aprile
1952, n. 6, p. 43).



della vista e quella mediata dell'intelletto. L'occhio percepisce la lunga vetrata che inquadra la scala come elemento di spartizione di due ali disuguali, delle quali la più estesa ha un peso ottico minore della più corta dove Moretti concentra gli episodi del protiro d'ingresso e dell'escrescenza della zona comune di soggiorno. La vetrata, essendo l'elemento dalla maggiore forza visiva, viene quindi avvertita come componente primaria a partire dalla quale si ordinano le successive acquisizioni. L'intelletto, invece, che attende alla sistematizzazione dei dati sensibili e cerca la norma, riconosce come regola primaria l'uguaglianza delle ali laterali spartite da una fascia centrale di frattura della regolarità, costituita dalla vetrata e da una fila di piccole finestre. Sul prospetto opposto la regola compositiva è più chiara: una fascia piena spartisce la superficie in due ali speculari, dove il ritmo delle aperture abbinato si ripete, alterato solo in basso dall'intermissione della escrescenza nella zona angolare del primo ordine di bucaure. Tuttavia le file solitarie di finestre che chiudono ai lati la composizione continuano a trasmettere un'impressione

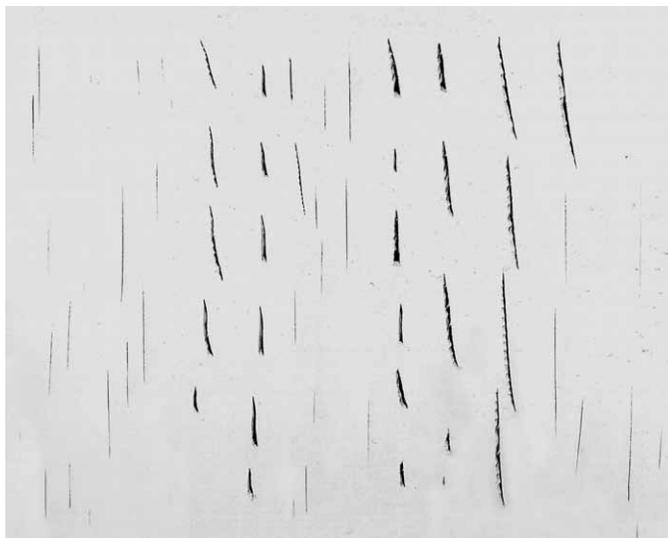
210



Villa La Saracena, studi del prospetto est della torre; veduta del prospetto est della torre (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



L. Fontana,
Concetto spaziale,
 1958-1959.



211

di non-concluso, di un ritmo spezzato, della regola negata; e inducono l'osservatore a ripetere il processo di decodificazione, per sincerarsi della correttezza della legge compositiva individuata.

Così, l'impiego morettiano della struttura di ripetizione arriva a coinvolgere anche i movimenti degli organi percettivi che ripercorrono più volte il prospetto da un capo all'altro, da cima a fondo, in cerca di conferme alla bontà delle proprie osservazioni. Tutto questo accade anche in via Lazzaretto, dove il modulo delle finestre abbinato – qui leggibile come segno elementare – si confonde sopra l'ingresso eccentrico trasformandosi in un raggruppamento di tre finestre; e ad agitare ancor più le acque interviene il solito dispositivo in aggetto che non è centrato rispetto alla fascia delle tre finestre e, anzi, sfonda la superficie asportando anche un elemento della coppia-segno e spargendo eccezioni compositive. Pertanto, l'ordito determinato dal segno ripetuto è compendiabile in un'immagine che muta sotto lo sguardo quando ci si prova a decodificarne le leggi conformative e che induce l'impressione del movimento nonché il sentimento, ancora una volta, di «una forma che non sembra appagata». La lettura mobile che ne deriva fa sì che queste opere vengano interpretate come l'esemplificazione, *ante litteram*, delle successive «strutture barocche a lettura musicale [...] non univoca»; dove non conta l'ordine di percezione dei segni per l'acquisizione totale della struttura ma la riorganizzazione temporale continua del già percepito a mano a mano che si aggiungono nuovi elementi.

Fra gesto e materia

Nella Saracena Moretti impiega altri *Signifiants* della corrente Informale. Il progettore della villa di Santa Marinella è, senza dubbio, il fianco scavato del masso più spettacolare del Complesso di corso Italia dove imperano il gesto e le «metafore barocche»¹⁵¹ di Fontana; dove la superficie squarciata è allegoria dello spazio infi-

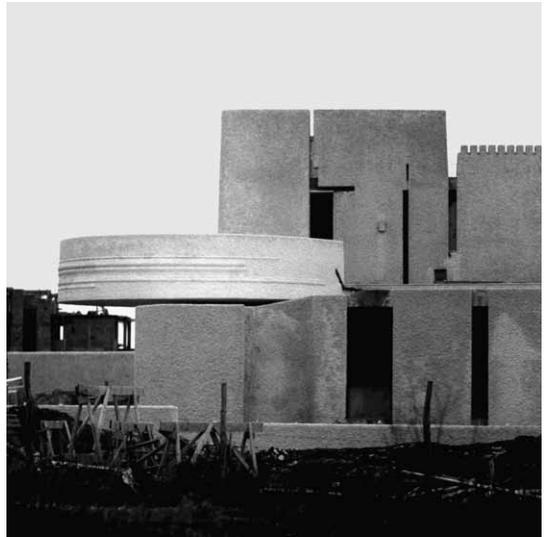
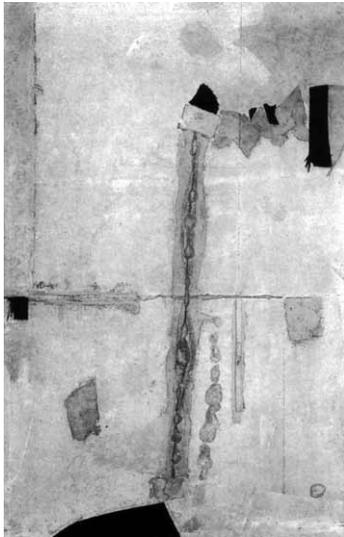
nito e inafferrabile che si produce dietro la vernice delle cose del mondo, oltre lo spazio che si percorre sulle assi scricchiolanti di un palcoscenico, dentro «lo strappo nel cielo di carta» del teatrino della vita che Pirandello svelava in *Uno, nessuno, centomila*. E che Fontana vividamente rappresenterà nei suoi «Teatrini», metafore di una realtà *autre*, che l'artista provvede a rendere pallidamente avvertibile. In corso Italia Moretti mostra un volume pieno che poi prende ad intagliare sottilmente e a crivellare puntualmente, asportandone minuscoli tasselli. Mentre l'incisione si allarga e diventa squarcio, irregolare banda, orizzontale e scura, la superficie si lascia percorrere da un'ondulazione, fa una *pli*.¹⁵² In una versione precedente¹⁵³ Moretti era stato più rigido: una griglia regolare di fori quadrati (una matrice di 9x27 che assicurava un rapporto proporzionale di 1:3) controbilanciava l'ampia superficie ermetica: come in alcune prove dei *Concetti spaziali*, successive al progetto del complesso che Moretti presenta su "Spazio" ma contestuali ai lavori di realizzazione, dove Fontana allineava ordinatamente i fori su 9 file orizzontali nel campo inferiore della tela. In questa precedente versione il prospetto della «nave» verso via Rugabella subisce due fratture che lo dividono in tre superfici, ciascuna con un angolo di rotazione differente che le porta a richiudersi verso ovest, saldandosi all'alta, sottile e piena facciata su corso Italia. La frammentazione del prospetto in una spezzata e gli squarci che si aprono nei punti dove ciascun tratto ruota rispetto al precedente suggeriscono l'immagine di uno schermo apposto, di un volume che non è ancora massa.

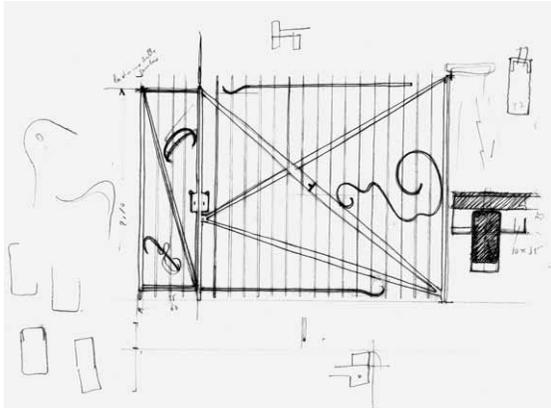
In secondo luogo, mentre l'ultimo tratto (costituito dall'insieme blocco chiuso-superficie perforata) è avvertito come unità in sé conclusa, governato da una regola di composizione chiara, lo squarcio batte una pausa e introduce il motivo dello scavo delle logge: nuovo «fuoco compositivo», altra norma da ricercare e affiancare a quella già decodificata. In alto, il corpo conserva un profilo piano, statico e compiuto. Nella soluzione finale anche quel filo sarà percorso dal fremito che irregolarizza la poderosa trave reggente il masso in aggetto, congrua conclusione di un volume che ormai si vuole massa in movimento, su cui l'occhio scorre alla ricerca di un luogo dove riposare.

Nella villa di Santa Marinella capita qualcosa di più. Esaminiamo la superficie della torre delle camere a partire dal lato orientale. L'evoluzione progettuale procede verso la frammentazione del pastoso involuppo: dapprima un'incisione da cima a fondo spartisce il corpo scala da quello delle camere, seguita da due fessure oblunghie e una serie di piccoli fori (che in una fase prossima a quella finale compaiono fugacemente anche nella parte alta del prospetto verso strada). Poi si procede asportando materia per inserire una cavità fra i bagni e le camere. Questa operazione comporta una deformazione lungo i lembi delle superfici recise, come capita ad una tela in tensione quando i bordi sono investiti da un gesto fendente. Infine, i tagli oblunghi si compattano in un'unica fessura che rappresenta una novità nel panorama delle figure impiegate da Moretti sulla superficie delle sue opere: infatti, essa appare anticipata da un leggero solco, una scorticatura che fa sentire l'affondare dello strumento nel magma vivo della materia. Moretti segna, poi incide e svuota con forza progressiva rivolgendosi ancora una volta per "simpatia simbolica" allo spettatore che con gli occhi ripercorre il gesto e con i sensi l'avvertimento della lesione. Ne vien fuori una figura totalmente astratta composta

A. Burri,
Studio per Lo strappo,
1952.

Villa La Saracena,
veduta parziale del
prospetto ovest
durante il cantiere;
veduta della balaustra
della terrazza con le
fasce materiche
(AMMRo).





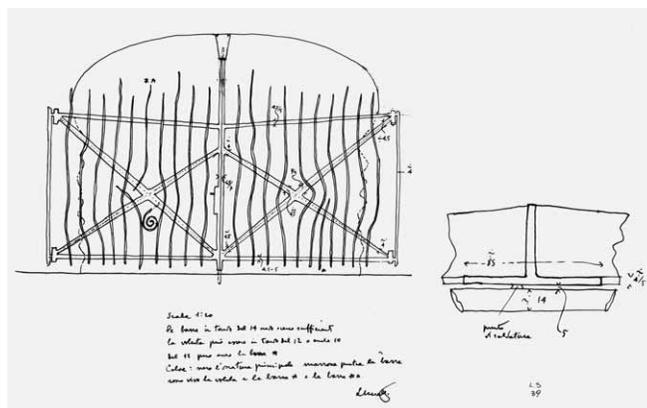
Palazzina del Girasole,
Roma, 1947-1950,
studio del cancello
dell'autorimessa
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

da due elementi filiformi – uno trapassante; l'altro, più corto, solo abraso – che si innestano, slittati, su un segmento orizzontale ottenuto come per piattatura della superficie. Così, attraverso svuotamenti e incisioni inferti per inquietare volumi e superfici e, contestualmente, disturbare la percezione, si traggono lo spazio latente nel buio senza riuscire a fissarlo: dispositivi che preservano l'essenza mediterranea della casa, certo, ma provengono dallo stesso alveo culturale da cui hanno ricevuto dignità artistica i «concetti spaziali» di Fontana, nella versione *Attese* connotata dalla sequela di tagli penetranti nello scuro per rimanere annidati dentro il misterioso antro oltre la tela. I tagli fontaniani compaiono a partire dal 1958, in alcune prove su carta,¹⁵⁴ quando la Saracena era già realizzata.

Nel prospetto occidentale della torre si produce una lesione analoga sopra la porta di accesso alla terrazza: Moretti segna, poi incide e svuota con forza progressiva, ponendosi fra lo *Studio per Lo strappo* di Burri e la versione primi anni Cinquanta dei *Concetti spaziali* di Fontana – dove le file di buchi sono annegati nella materia talvolta esuberante¹⁵⁵ –, sovvenendosi pure delle suggestioni avvertire durante la «contemplazione delle palpebre o delle labbra dei visi di Antonello da Messina come aperti da una lama tagliente in un tessuto originario chiuso».¹⁵⁶ Procedendo oltre, appare un'altra strana figura: ancora una fessura sormontata da un leggero solco, una sorta di graffio, impostata in basso su di una soglia di marmo che stranamente suggerisce un accesso. Ma un varco di 35 cm non lo si attraversa neppure di sbieco: si tratta di uno scherzo? O di un ripensamento? O della messa in scena di un intervento successivo di riduzione di un'apertura? E se si volge lo sguardo poco più in là, ecco prodursi la figura più buffa e inesplicabile della Saracena: una parte dell'imposta del serramento filiforme sbrodola giù verso il basso.

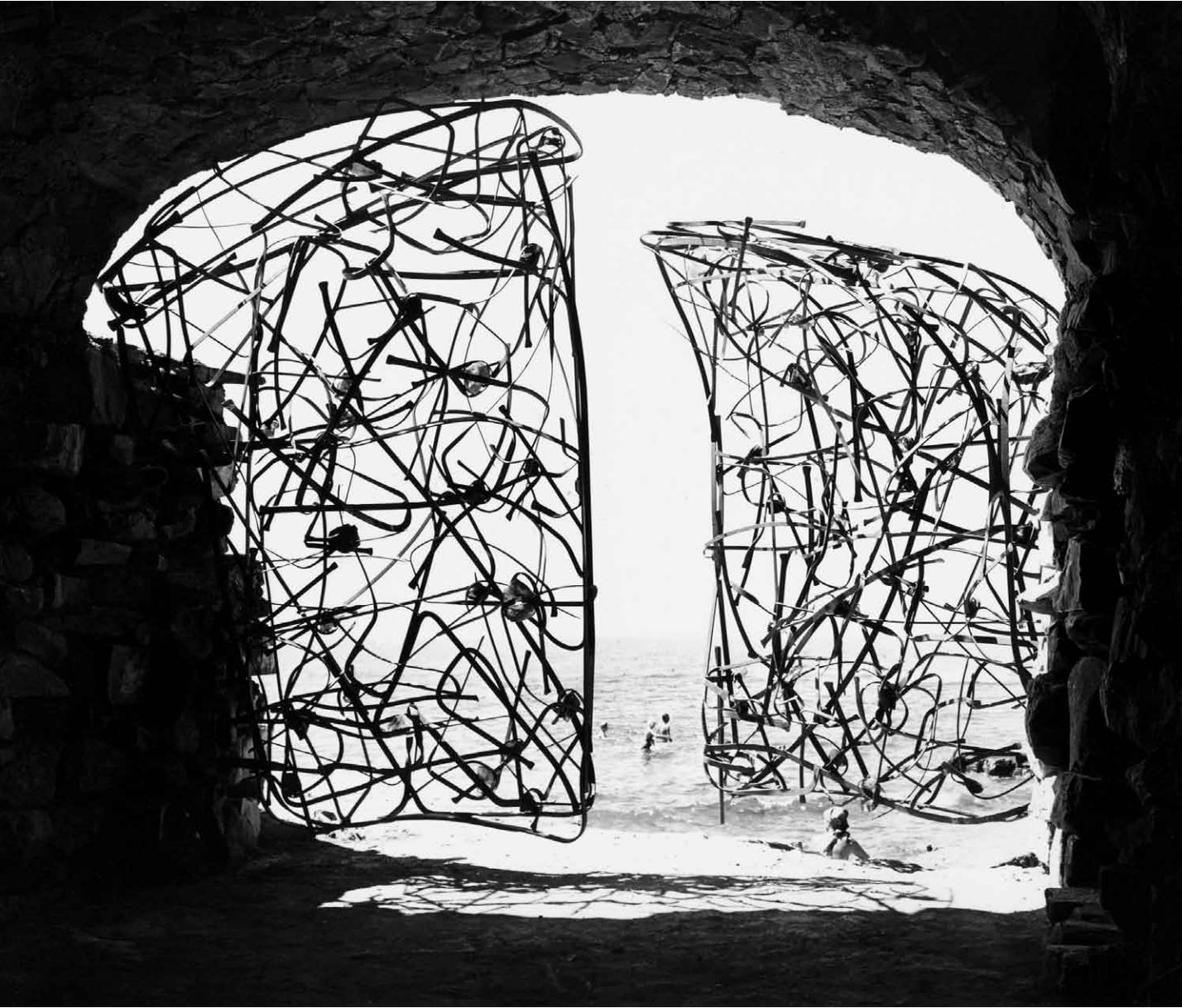
È palese che Moretti imprima sulla superficie della villa delle figure non obiettive, autoreferenziali, già disseminate nell'opera milanese: cosa poteva significare la tormentata fascia dell'edificio a ponte su cui poggia la «minacciosa cima» in corso Italia? E perché si impenna mentre si congiunge al braccio proveniente su via Rugabella? Si può concludere che quel triangolo serve ad assorbire il salto di quota da uno a due piani sopra il basamento, ma poi non si spiega perché l'irregolarità si propaghi fino a investire il coronamento di tutto l'edificio. D'altronde Moretti inse-

Villa La Saracena,
studio del cancello di
chiusura del grottone
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



gna che il peso bisogna farlo sentire. Se allora si applica la prospettiva dell'*Einführung*, si può parlare di deformazioni degli elementi portanti sotto l'azione di carichi insopportabili, come se la materia venisse fissata l'attimo prima di subire la rottura dei legami coesivi. Allo stesso modo, nel caso della Saracena, possono essere interpretati quegli addensamenti di materia sia sulla superficie della balaustra che aggetta, sia nella parte alta del suo supporto: fasce astratte come modanature, che però accelerano i tempi di lettura dei «fuochi compositivi» su cui si appongono.

Queste «rughe» ci traghettano verso un altro “significante” dell'Informale che si orienta verso la ricerca materica e converge in quella categoria che Tapié definirà «de la métaphisique de la matière à l'espace métaphisique». Moretti cesellatore, certo; ma anche “materilogò”, e come Tapiés, Burri, Damian, e tutti coloro che convergeranno nella schiera della *Baroque Ensembliste*, è erede del modo Barocco di intervenire sulla materia sperimentando imprevedibili trasmutazioni con prassi alchemiche. Sulla superficie della Saracena si addensano gesti mediterranei, cretoni di pozzolana, cemento bianco e latte di calce trasfigurati in stratificazioni e sottrazioni, in lucori e ruvidezze, per sollecitare il tatto, quel senso ancestrale del creare le cose del mondo, plasmandole; oppure per sobillare certe memorie di «incrostazione delle antiche “giare” rimaste per secoli nel mare. Quelle incrostazioni che fuori del mare hanno sempre intorno il mare»,¹⁵⁷ come Moretti vuole far credere, spargendo attorno l'odore sapido di salmarino; o ancora per rendere la stessa visione “tattile”, gli occhi sensibili all'avvertimento della materia e della densità che consistenza i muri: «La scultura è innanzitutto sentimento di materia [...] in un vuoto spazio. Questo vale anche per l'architettura poiché non ci può essere avvertimento ove la materia sia rarefatta e tutta diafana all'aria. [...] Vi è un'area di buona verità nel concetto comune che lega il senso di monumentale, di grandioso, alla quantità di materia. [...] Legge prima dell'arte è che operando sulla materia questa nettamente si avverta (come quantità e modul[azione])». ¹⁵⁸ Qui Moretti si fa fautore di un'importante relazione fra l'aspetto «grandioso» dell'oggetto di fruizione artistica e la densità della materia che lo intride, che sollecita sensualità tattile, il cui grado di ricezione è proporzionale alla intensità del sentimento della «maniera grande», ingenerato attraverso un'azione di vellicazione oculare e di percuotimen-

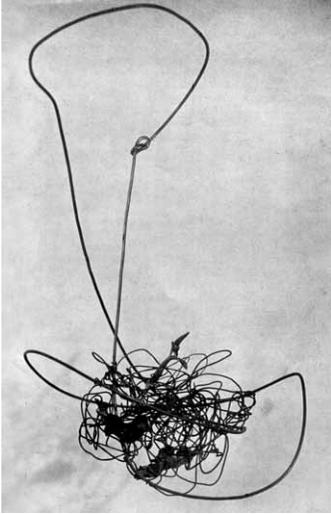


to dello sguardo investigante. Ma Wölfflin insegna che lo «stile grandioso» pertiene agli oggetti barocchi da cui promana il «sensazionale»: sbigottimento, sospensione del fiato, contemplazione, superamento del tempo, infine, «incantamento». Tutto questo accade dinanzi al prospetto della Saracena prospiciente la via Aurelia, che si staglia in un vuoto spazio, in un recinto che lo tiene a distanza dal mondo e che ci tiene a distanza, a disagio, in soggezione, perché l'immagine che si forma ai nostri occhi prende ad esalare «aura», una nozione che Benjamin introduce come «un singolare intreccio di spazio e tempo» e che Didi-Huberman così acutamente interpreta: «*uno spazio lavorato* – e anche operato, si potrebbe dire, tramato in tutti i sensi del termine, come un tessuto sottile o come un evento unico, strano [...], che ci avvolge, ci afferra, ci prende nella sua rete». Presenza materiale, potenza formale, distanza, estraneità, chiusura, attrazione:¹⁵⁹ ecco cosa produce la prima immagine straniante della Saracena, quella che ha significato nel ruolo di sineddoche l'intera opera e che ossessivamente Moretti fa fotografare. Come una figura «auratica» e alla stregua di un'icona sacra appare ritirata e desiderata, ermetica al nostro sguardo, ma capace di rivelare il suo interno, sfuggente sui fianchi, ma forte e assertiva nel materialismo del suo «sguardo» equivoco, ammantato di bianco – «il bianco è maestoso grande più del rosso. [...] Il grande che tutto comprende è bianco» pensava Moretti¹⁶⁰ –, col quale ci spia, trattenendoci sulla soglia del recinto sospesi fra la contemplazione del fronte modellato come una scultura e il desiderio di esplorazione spaziale dell'architettura.

Moretti senza dubbio procede in questo senso, per conferire «qualità emotive»¹⁶¹ ai muri, anche a quelli interni dove l'autore impiega doti di artista non-figurativo: nei disegni di studio del camino, su cui si raccomanda venga disteso un «intonaco poco più granoso di quello della galleria» in cui murare «9/10 maioliche di diverso diametro di forte colore, interessanti di disegno possibilmente rustiche»;¹⁶² o sulle alzate dei gradini della lunga promenade dove si disegnano quadri astratti, che si nutrono dell'accostamento delle sottili bande di lavagna alle piastrelle di «ceramica smaltata di Napoli»,¹⁶³ secondo le leggi ottiche dei pesi grafici che Moretti aveva sperimentato nella copertina del numero 5 di «Spazio». Il trattamento della superficie esterna della Saracena sollecita immagini stipate dentro repertori formali che la scienza e l'arte offrivano proprio negli anni della progettazione della villa. Se le concrezioni di materia puntiformi, talvolta ordinate per bande, rimandano alle figurazioni di fibre vegetali o di componenti ematiche osservate al microscopio dagli scienziati e poi divulgate sulle riviste che si occupavano di arte,¹⁶⁴ le vibrazioni della luce sui grani e i punti d'ombra sparsi sotto i rilievi si ancorano vividamente ad alcune sperimentazioni di Fontana, in particolare ad uno dei *Concetti spaziali* che appare sulla copertina di «Domus» del gennaio del 1955 e che l'autore replicherà come stoffa e come lampada, oggetti d'arredamento divulgati ossequiosamente dalla stessa rivista.¹⁶⁵

E Moretti muove alla ricerca di una *texture* anche quando si cimenta nel progetto dell'ultimo filtro all'immagine del mare: il cancello del grottone. Ne aveva già disegnato diverse di balaustre e cancelli, che prescriveva venissero realizzati in ferro battuto: un esempio è la chiusura dell'autorimessa della Palazzina del Girasole, conformata da tre strutture sovrapposte (un modo di procedere che ricorda quello di Serpan e di Michelangelo): l'ossatura portante composta da elementi vertica-

Veduta del cancello del grottone realizzato da C. Falkenstein in ferro battuto e inserti di vetro colorato di murano (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



C. Falkenstein,
Architecture Organique, 1951
 (da M. Tapié,
Un Art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel, Gabriel Giraud, Paris 1952).

Veduta della galleria Spazio durante la mostra *Caratteri della pittura d'oggi*, 1954; in primo piano C. Falkenstein, *Sign of Leda*, 1953 (AMMRo).

C. Falkenstein, scultura permanente realizzata per la Galleria Spazio, 1954 (AMMRo).

Veduta della Galleria Spazio durante la mostra *Caratteri della pittura d'oggi*, 1954; a sinistra C. Falkenstein, due sculture della serie *Sun IV* (AMMRo).

li e diagonali; sopra, una teoria di puntelli verticali dal passo regolare; infine qualche orpello fatto di segni curvi e lance ad uncino. Anche del cancello in questione Moretti produce diverse versioni, più semplificate, dove le stratificazioni si riducono a due gruppi. Quella finale è costituita da un sistema diagonale di barre di maggior diametro di color nero a cui è saldata la serie di puntelli “mossi”, in guisa di rampicanti ondulanti sul loro sostegno, di color marrone. In rosso l'unica voluta e la barra fratta che le pende sopra. Ad un certo punto Moretti si dovette convincere che solo Claire Falkenstein¹⁶⁶ avrebbe potuto tessere, con le sue sperimentazioni materiche, l'ultima sbalorditiva scena di un'opera sensuale: abbandona così i suoi disegni del cancello e ne affida la realizzazione alla scultrice.

Un «cancello magico»

La storia comincia così. L'artista californiana, trasferitasi a Parigi nel 1950 con pochi mezzi, fu invitata dallo scultore spagnolo Honorio Condoy ad utilizzare una parte del suo atelier dove, di tanto in tanto, capitava Tapié. I due si conobbero presto dal momento che il critico incluse nel suo testo *Un Art Autre* del 1952 anche un'opera della Falkenstein, la scultura *Architecture Organique* composta di due strutture di filo metallico: quella portante, consistente in curve libere nello spazio, filiformi, fatte di metallo di maggior diametro; e la struttura sorretta, un groviglio di ferro ritorto assimilabile ad un nido in cui appaiono rapprese chiazze di materia fusa. L'anno seguente, nel 1953, la Falkenstein espose al *Salon des Jeunes Sculptures* al Musée Bourdelle una delle sue sculture sperimentali, *Sign of Leda*, anch'essa forgiata con un intreccio di fili di metallo. Tapié ne fu attratto al punto da commissionarle una copia più piccola per la sua collezione ma fusa in bronzo. L'autrice si era formata producendo gioielli interamente realizzati dalle sue mani e, sebbene ad altra scala, continuava a trattare con la materia direttamente, ad eliminare tutto quanto si sarebbe interposto fra l'atto creativo e la realizzazione. D'altro canto non aveva neppure i mezzi economici per riprodurla mediante fusione, quindi provò a ritesserla con un reticolo di fili di ferro «stove-pipe», un materiale per nulla artistico ma resistente e sufficientemente duttile per essere lavorato. E il risultato fu soddisfacente per entrambi tanto che Tapié prese a sostenere con maggiore convinzione il carattere *autre* delle opere dell'artista con cui era entrato in amicizia. Il 1954 è l'anno della mostra romana “Caratteri della pittura d'oggi”, la prima della Galleria Spazio, dove la Falkenstein espone ancora *Sign of Leda*, da Moretti ribattezzata *Leda col cigno*.¹⁶⁷ Si racconta che Moretti, incantato da questa scultura, avesse chiesto all'autrice di pensare ad un'opera permanente per la sua galleria. E fu proprio una sala dello spazio espositivo percorso per tutta l'altezza da un oggetto assimilabile alla balaustra di una scala, fatta di ferri ritorti, la prima scena della proficua intesa professionale fra i due. Il proprietario le suggerì di incastonare vetri colorati nell'esuberante groviglio sistemato nella parte centrale dell'opera, affinché particelle di luce vivida si diffondessero lungo il pavimento, sopra il soffitto e nello spazio. Mentre negli *Envelopes* o in *Architecture Organique* il groviglio di fili metallici rimaneva allo sguardo trapassante – soprattutto nei grossi buchi di dispersione di materia, ma anche laddove la densificazione del reticolo affaticava l'occhio dentro una condizione di inestricabilità – quei campi colorati, ancora trasparenti, solleccarono la Falkenstein a tentare nuove sperimentazioni sui due materiali (il



C. Falkenstein,
opera della serie
Sun IV (AMMRo).

C. Falkenstein,
opera della serie
Involuting Zero
esposta alla mostra
*Structures et Styles
autres*, Torino 1962,
nella sezione
*Structures
Ensemblistes*
(da L. Moretti, M. Tapié,
F. Bayl,
Musée Manifeste,
*Structures et Styles
autres*, Fratelli Pozzo,
Torino 1964).

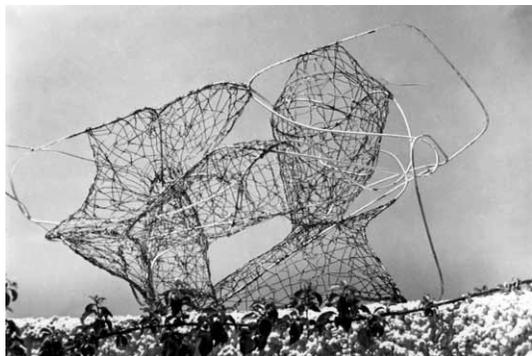
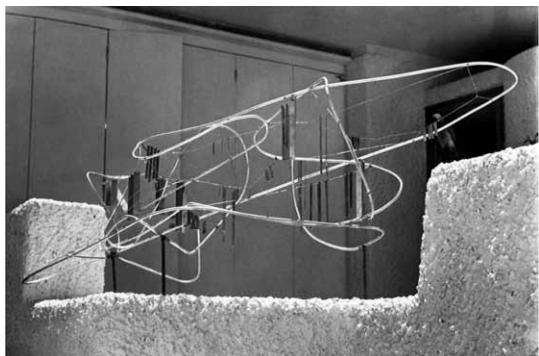
metallo e il vetro) volte a trasfigurarli in uno stato *autre*, dove si sarebbero determinati nuovi rapporti fra l'involucro reticolare e lo spazio contenuto. È proprio quest'opera, pensata in tandem con Moretti, che accese nell'artista la volontà di ricercare una tecnica di fusione del vetro incastrato nel metallo, usando diversi mezzi di surriscaldamento dei corpi, dalla fiamma viva al forno, sebbene dissuasa dagli ingegneri cui aveva chiesto consulenza. Ne discese un ciclo di opere sperimentali in ferro, ottone e vetro fuso, da titolo *Sun*, dove una materia spuria si trasforma in campo opaco di cui resta percettibile la superficie mentre affonda in cavità magmatiche.

Queste *œuvres plastiques* sono contenitori di spazio e a seconda della qualità dell'intreccio della rete, del colore e dello stato del vetro intermesso (se lo è), mutano radicalmente le condizioni di visibilità dell'interno e del mondo che si dispiega dietro l'opera stessa. È a tal proposito esplicativa la scultura che appare nel catalogo *Musée Manifeste*: un ovale deformato della serie di *Involuting Zero* è fotografato sopra uno sfondo di organismi osservati al microscopio. La forma di queste trappole reticolari di spazi e le complesse relazioni e tensioni fra il dentro e il fuori, fra contenitore, contenuto e sfondo sono riconducibili all'interesse dell'artista per le curve topologiche di cui queste opere suggeriscono una traduzione tridimensionale. L'oltre di Kline ammalia Rehmann, costruttore di «structures ensemblistes»; i nastri di Moebius, dai più semplici ai più intricati, suggestionano Max Bill¹⁶⁸ che ne scolpiva una versione semplice dal 1935 al 1953, cavata in un masso di granito, riproducendo la conformazione elementare di questi *unendliche schleife* (nastri senza fine) mentre la scultrice californiana si cimentava in complesse nervature reticolari, appartenenti alla stessa famiglia topologica, che rendeva con la tecnica dell'intreccio.

Pagina a fronte:
C. Falkenstein mentre
realizza una delle due
opere collocate sul
muro di confine ovest
della Villa La Saracena
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

Opera di
C. Falkenstein
collocata sul muro
di delimitazione del
giardino chiuso, di
fronte all'ingresso alla
galleria (ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

Opera di
C. Falkenstein
collocata sul muro di
confine ovest
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



Un'altra peculiarità delle strutture reticolari della Falkenstein è il mutamento radicale della forma secondo il punto di vista da cui la si guarda: questa trasformazione continua sotto gli occhi dell'osservatore si traduce nella difficoltà di attribuire le immagini fotografate alle opere: basta uno spostamento millimetrico dell'obiettivo a trasformare la scultura in qualcosa che non si riesce più a riconoscere. A complicare spesso le cose interveniva il gancio: la Falkenstein amava sospendere i suoi reticoli, assommando alla percezione laterale e dall'alto l'insieme delle viste dal basso, decretando così l'eclissi totale del punto di vista privilegiato. Si è parlato dell'insofferenza della pittura barocca e informale verso i limiti imposti dal perimetro della tela; delle sequenze «scorniciate» di Capogrossi «che non sono mai finite» e che attivano l'immaginario del fruitore nell'atto di figurarsene la possibile conclusione: a ragione si può ammettere che i reticoli della Falkenstein rappresentano al massimo grado la volontà di sfuggire al contenitore e, ancor di più, di rimanere associati ad un'unica immagine mnemonica. Cosa si potrà ricordare di un nugolo filamentoso “in movimento” per le continue mutazioni di contenuto e sfondo? L'analogo dello «scorniciamento» pittorico tipico di molte opere *autres* risiede proprio nello sconfinamento, nello spazio circostante, di questi trafori senza margine, produttori, inoltre, di innumerevoli figure associate. «Opera aperta», dunque, suscettibile di interpretazioni soggettive, di visioni e ricordi individuali, disponibile all'interazione col riguardante che le conferisce un'esistenza sempre diversa.

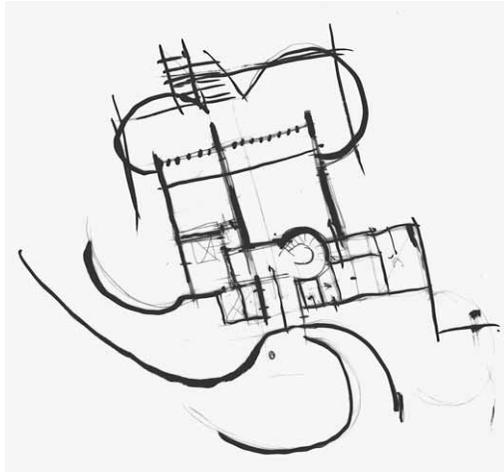
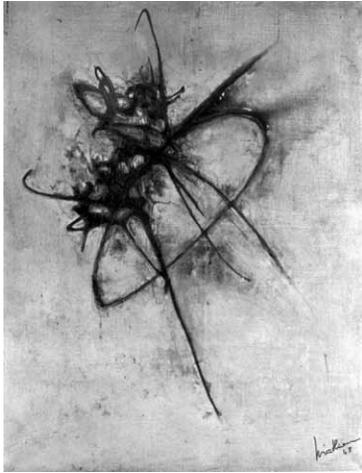
Veduta del cancello del grottone dal «pranzo all'aperto» (ACSRO, Fondo Luigi Moretti).



Alla malia dei modelli matematici si aggiungeva la suggestione delle forme organiche riconducibili ai bozzoli dei bachi, alle ragnatele, ai nidi degli uccelli, ai frattali che avrebbero interessato Moretti di lì a poco. Il quale dovette rimanere incantato dal mondo artistico della Falkenstein fatto di intersezioni di temi barocchi e informali – dalle «strutture con differenziali di materia» alle «strutture barocche a lettura musicale non ferreamente ordinata»,¹⁶⁹ si potrebbe dire – tanto che dopo la collaborazione per l'opera permanente della Galleria Spazio la coinvolse nell'avventura di Santa Marinella. È suo «l'artistico pomolo di inizio del corridoio della scala principale in argento, ottone e vetro colorato»¹⁷⁰ e una scultura reticolare posta sul muro di confine ad ovest che si approssima ad *Architecture Organique* per la doppia struttura di cui si compone: un articolato nastro di Möbius disegnato nello spazio fra le cui fluide evoluzioni viene tessuta una ragnatela di sottili fili metallici. Ma soprattutto fu l'autrice di quel «cancello magico», per lei la prima importante commessa che segnò l'inizio di un nuovo campo di intervento legato all'arte urbana. Subito dopo Peggy Guggenheim le affidò la realizzazione del cancello della fondazione veneziana di Palazzo Venier.

La chiusura del grottone fu eseguita di strisce di ferro battuto, assottigliato, appiattito e arrotondato alle estremità, forgiate in forma di U; che si ritorcono, si intrecciano, si stringono e premono intorno alle grosse gemme di vetro colorato, definendo una trama che, come quella delle ragnatele, non ha più un verso e un recto; alla stregua di una matassa di bave organiche serra l'accesso della villa alla marina; come una sineddoche basta da sola a significare una casa «gelosa», annidata sulla roccia; alla maniera di una struttura reticolare rimane isostatica e autoportante e rifiuta qualsiasi sistema di irrigidimento. «Racconto avventuroso», scriverà Moretti a proposito del carattere informale dell'arte di Serpan e Falkenstein, con «uno o più battiti fissi e inamovibili»: ¹⁷¹ e infatti il ridondare imprevedibile del ferro, lungo percorsi confusi e labirintici, aggrovigliati, è puntinato dal lucore del vetro che segna e salda i punti fissi dell'apprendimento. Anche nel cancello di Santa Marinella l'artista rende tangibile il concetto della continuità dello spazio che emerge vivido attraverso la traforatura di uno schermo che non impedisce allo spazio di fluire, insinuandosi anche negli interstizi fra le sovrapposizioni delle strisce, in quei meandri che l'artista definisce «moving points». ¹⁷² E rivela anche la preoccupazione di congegnare due immagini differenti dell'opera, a seconda della posizione che si occupa rispetto al filtro: dall'interno del grottone emerge la trama del groviglio di ferri che si staglia sul fondo luminoso del cielo e del mare; dalla marina, lo scuro della caverna cui si appone attutisce l'intreccio metallico, mentre la luce che inonda l'oggetto rende brillanti i vetri che riverberano vividamente i loro colori.

Nel 1958, sull'invito alla mostra personale della Falkenstein dal titolo *Object-Gravure* alla galleria romana Il Segno, il cancello troneggia in due grandi immagini del fotografo Savio. «Prima che forme inventa materie» commenta Moretti. ¹⁷³ Materia trasfigurata, *autre*, «contraddittoria e ambigua, ansiosa di mondi trasparenti, greve di scabra perdizione», ¹⁷⁴ che anela a disperdersi come gli involucri barocchi sotto l'azione di uno spazio debordante. Già *Leda col cigno* dovette colpire Moretti per la forza con cui era reso tangibile l'anelito della superficie a diventare volume, lo spettacolo della «materia che nega se stessa nell'atto di esistere [...] che mentre si



G. Mathieu,
Le Grand Scorpion,
1948 (da M. Tapié,
*Un Art Autre où il s'agit
de nouveaux
dévidages du Réel*,
Gabriel Giraud,
Paris 1952).

Progetto di villino per
il generale Graziano,
Genzano, Roma,
1961-1963,
studio della pianta
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

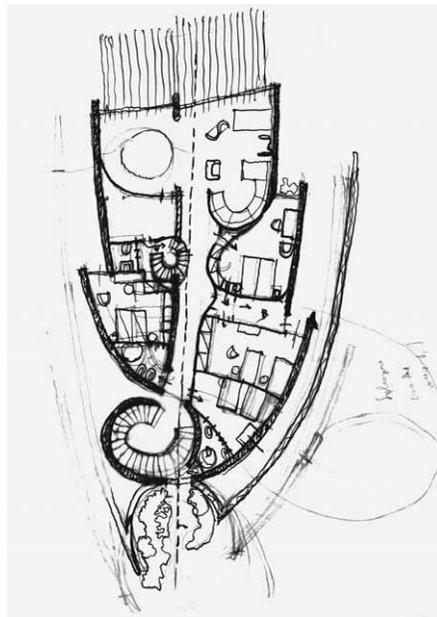
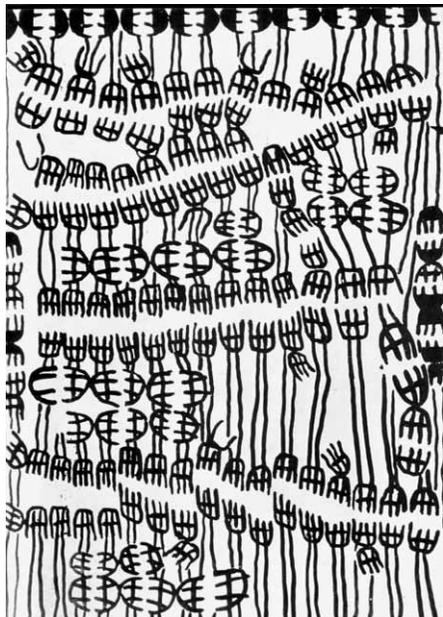
forma per chiudersi si nega».¹⁷⁵ In tal senso si può ammettere che le superfici fratte della Saracena, che non arrivano a chiudersi per completare i volumi, dove la densità di materia diventa rarefatta nelle abrasioni, arriva a disperdersi nell'assenza di corporeità dentro squarci e tagli, derivino dallo stesso alveo di riflessioni sulla nuova arte che lotta per l'affrancamento dai vincoli fisici della corporeità. Ne deriva, per concludere, che la rappresentazione sia della gestazione della forma che della sua consunzione temporale ridiventa soggetto d'arte; si afferma un gusto per la materia «in movimento», mentre si fa e si disfa, analogo a quello Barocco per le rovine, per la caducità delle cose, per il disfacimento e «la decadenza», uniche forme attraverso cui «l'accadere storico si contrae ed entra nella scena».¹⁷⁶ Ciò che interessa riprodurre agli artisti informali e a Moretti architetto è quindi la formazione della forma, le sue trasformazioni e conseguenti deformazioni, cioè tutta una sequela di atti temporali che sfocia nella figurazione simultanea, a tratti spettacolare, del processo formativo e del suo risultato.

«Signifiants de l'Informel» nelle opere successive

Gli anni della realizzazione della Saracena coincidono con quelli della progettazione del Complesso residenziale a Genova Nervi (1954-1958). La pianta degli edifici è organica, di un disegno vegetale assimilabile a foglie orientate con la punta verso il mare; gli alti volumi sono fratti e discontinui per le incisioni verticali a tutt'altezza da cui entrano lame di luce e strisce di paesaggio; gli involucri erano pensati simili a quelli della Saracena, bianchi, scabri, con l'aggiunta decrescente di grani di quarzo dall'alto verso il basso, in modo da renderli gradatamente rilucenti. E in segno di un'intesa artistica ormai consolidata con la Falkenstein, Moretti le avrebbe affidato la creazione delle balaustre dei balconi in ferro battuto e vetro, un ricamo organico rifrangente sopra un ordito, ancora una volta sperimentale, «di una materia viva cangiante». Nell'impianto planimetrico di questo progetto Moret-

G. Capogrossi,
Peinture, 1950
 (da M. Tapié,
*Un Art Autre où il s'agit
 de nouveaux
 dévidages du Réel*,
 Gabriel Giraud,
 Paris 1952).

Villa La Moresca,
 1967-1981,
 studio della pianta
 del pianterreno
 (ACSRo,
 Fondo Luigi Moretti).

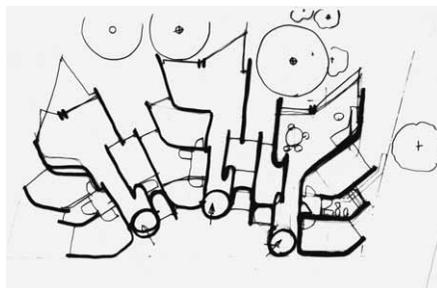
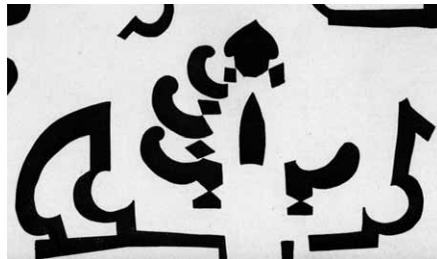
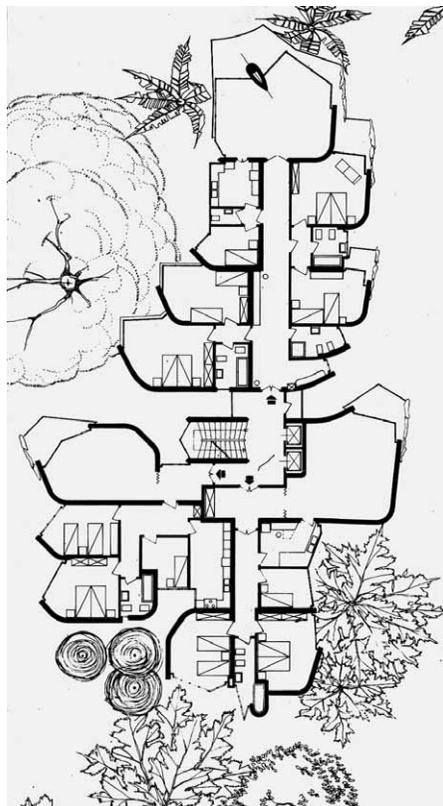


225

Progetto
 del Complesso
 residenziale
 a Genova Nervi,
 1954-1960,
 pianta del piano medio
 dell'edificio di ponente
 (ACSRo,
 Fondo Luigi Moretti).

Allievi di Zevi,
 rappresentazione delle
 fortificazioni disegnate
 da Michelangelo per la
 città di Firenze
 (da "L'Architettura.
 Cronache e storia",
 a. IV, gennaio 1964,
 n. 99, p. 674).

Villa Samaritani,
 Santa Severa (Roma),
 1970-1973,
 studio della pianta
 (ACSRo,
 Fondo Luigi Moretti).

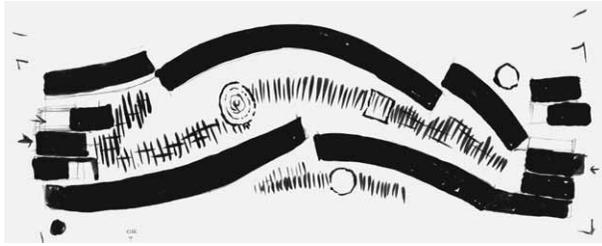




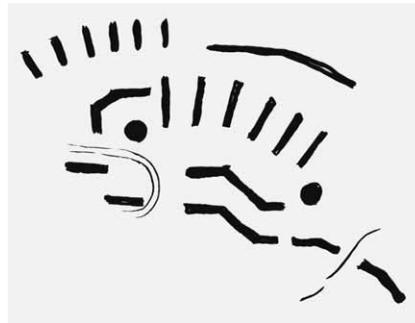
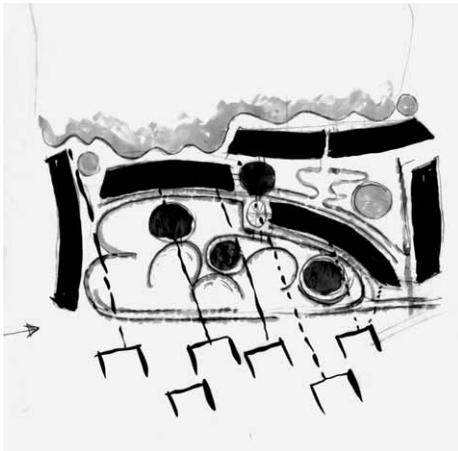
D. Insho,
logo dell'ICAR
(da L. Moretti, M. Tapié,
F. Bayl,
Musée Manifeste. Structures et Styles autres,
Fratelli Pozzo,
Torino 1964).

H. Michaux,
Hiéroglyphes, 1950
(da M. Tapié,
Un Art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel,
Gabriel Giraud,
Paris 1952).

L. Moretti con
P.L. Borlenghi, L.
Causa, G. Quadarella,
Centro residenziale
all'Olgiate, Roma,
1970-1973,
studio planimetrico
dell'insediamento
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



L. Moretti con
J. Dubuisson,
Progetto per un centro
residenziale a
Rocquencourt, Parigi,
1970-1973,
schizzo a margine
dello studio
planimetrico dei
balconi
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).



L. Moretti con
J. Dubuisson,
Progetto per un centro
residenziale a
Rocquencourt, Parigi,
1970-1973,
studio planimetrico
dell'insediamento
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

L. Moretti,
Progetto di un nuovo
quartiere coordinato
in località Decima,
Roma, 1964-1972,
studio planimetrico
degli insediamenti
(ACSRo,
Fondo Luigi Moretti).

ti torna a servirsi delle «strutture di ripetizione» ma in modo affatto differente dall'impiego nei prospetti dell'opera milanese. Nelle case-albergo, infatti, il segno-finestra, singola o binata, rimaneva invariato, mentre a subire modifiche erano soprattutto le sequenze e le regole aggregative. Nel progetto di Genova Nervi ci si accorge che il segno-camera mentre si itera si trasforma dimensionalmente, purtuttavia conservando le proprietà topologiche che lo rendono percettibile come membro della stessa famiglia di figure, quella dei lembi fogliari saldati lungo la nervatura-corridoio. Il segno che si ripete alterandosi e definendo strisce di vuoti all'interno del quadro appartiene anche al modo di comporre di Capogrossi: «strutture d'insieme iterate» come variazione continua di un tema che non arriva a ricevere una forma finale compiuta, dirà Moretti negli anni torinesi dell'ICAR che si sentono già nelle ripetizioni di superfici curve dell'allestimento del padiglione del Lazio all'Esposizione "Italia '61". In quest'opera, la curva iterata rinserta una sequenza di cavità in cui si manifesta la storia gloriosa dell'Urbe e del suo territorio, trattenuta dall'alto entro calotte sospese come coperchi che qua e là rendono lo spazio più intimo. Non è accaduta per caso la Palazzina San Maurizio (1961-1965), che è di quegli anni, e neppure il Complesso del Watergate (1960-1965) dove le lunghe lame dei balconi, disuguaglianze sovrapposte che avanzano fuori e si ritraggono disordinatamente, segni iterati al di fuori di una regola subito comprensibile, organizzati in «strutture di ripetizione» stranianti, rendono lo spettacolo dell'imperante entropia che domina il rapporto fra lo spazio interno e il mondo. Intanto, la riscoperta dei possenti segni organici delle fortificazioni per la città di Firenze disegnate da Michelangelo, celebrato nell'anniversario dei quattrocento anni dalla morte («un'enciclopedia di cavità "informali"»¹⁷⁷ restituite dagli allievi di Zevi in rappresentazioni critiche), l'assonanza con la girandola di volute segniche di Carla Accardi e con la sarabanda delle U di Claire Falkenstein, dovettero orientare Moretti verso l'apprezzamento del segno assoluto, di carattere prevalentemente zoomorfo. La pianta della Villa La Califfa (1964-1967) ha il sembiante della traduzione spaziale della cifra cava di Capogrossi; le ville La Moresca (1967-1981) e Samaritani (1970-1973), entrambe molto tarde, sono fossili levigati dal tempo; *Le grand scorpion* di Mathieu, una delle tante tracce di «gigantesques orthoptères»,¹⁷⁸ dove il segno scaturito da un gesto irruente definisce una forma animale, si ripete nello schizzo planimetrico del progetto di villa per Domenico Modugno sull'Appia (1959-1960) e in quello per il generale Graziano (1961-1963). Infine, non passa senza lasciar traccia la corrente del Lettrismo a cui l'ICAR, proprio nel fortunato 1964 dedica la mostra *Hypergraphies*,¹⁷⁹ ancora una declinazione della «Morphologie autre»,¹⁸⁰ quest'ultima vessillo dell'avventura torinese sintetizzata, significativamente, in un *kakemono* ideato da Insho. Già anticipato nei *Hiéroglyphes* di Michaux¹⁸¹ – impresse da Tapié nella retrocopertina di *Un Art Autre* – il potere visivo della lettera muta sostanza la nuova poesia di parole, una poesia dipinta, auscultata mediante le crittografiche relazioni spaziali impresse sulla tela. Megasegni provenienti da alfabeti di tutte le lingue, quando non sono di fantasia, si affiancano alle microlettere incatenate a figurare altre scene, dove ogni minuscolo elemento, di per sé muto, acquista eloquenza solo quando si rivela indizio di una realtà altra, totalmente differente dalle consuete associazioni. Dapprima repute manifestazioni della categoria d'insieme «Intuizioni spaziali»¹⁸²

– in compagnia delle “strutture di ripetizione” e delle calligrafie orientali – dal 1965 le opere dei letteristi Isou, Spacagna, Lemaître, Jessemin, Altman, Giò Minola entreranno nella collezione permanente del «nostro museo privato sul Barocco d’Insieme (o Barocco Generalizzato)»¹⁸³ come una delle declinazioni più pregnanti. E pregni di grafismo sono gli schizzi per l’irrealizzato quartiere parigino di Roquencourt (1970-1973) dove i campi di inchiostro nero che significano l’ingombro degli edifici sono opere calligrafiche, dove la cifra orientale suggerisce la composizione, o, meglio, l’«Intuizione spaziale», mentre le notazioni musicali e metriche degli accenti si riproducono nelle cinque variazioni della struttura ripetuta dei balconi: «lungo, medio, rovescio, semibreve, breve».¹⁸⁴ Così, in un annientamento tutto letterista del significato abituale di spazio esterno annesso all’appartamento, i balconi significano estroflessione dello spazio interno, violento e contenuto, nonché spartito musicale: battono un ritmo, scandiscono un tempo di lettura.

– 1. D. Formaggio, *Il Barocco in Italia*, Mondadori, Milano 1960, p. 7.

– 2. La radice etimologica del termine “barocco” è stata questione molto dibattuta in sede critica. Le ipotesi ancora oggi invalse sono due: la prima attribuisce al vocabolo la discendenza dal sostantivo spagnolo *berrueca*, perla di forma irregolare (Weisbach, Anceschi); la seconda da un tipo di sillogismo formulato in seno alla logica medievale. Di quale figura sillogistica si trattasse, neppure si dà per certo, essendo state avanzate diverse formulazioni. Ne ricordiamo qui due: quella di Croce, che chiama «modo baroco» il sillogismo composto dalla tesi affermativa universale, dall’antitesi negativa particolare e dalla sintesi anch’essa negativa particolare – «Ogni ostinato è imbecille; ma alcuni uomini non sono ostinati; dunque, alcuni uomini non sono imbecilli» (B. Croce, *Il concetto del Barocco*, “La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia”, 1925, vol. XXIII, p. 130). L’altra formulazione è esposta da Carlo Calcaterra che allude ad un sillogismo «ridondante e sfuggente», «che sembrava giocare nel vuoto come un ghiribizzo, cioè appariva ingegnoso formalmente, ma in sostanza fuor della realtà» e che secondo l’autore ben esprimeva quel particolare stato d’animo proprio delle «anime in barocco»; un esempio è: «Gli uomini sono esseri ragionevoli; il bambino non è un essere ragionevole; dunque il bambino non è un uomo». Questo costrutto appare strano, a metà fra il vero e il non vero perché la seconda preposizione, suonando falsa, fa saltare la figura fuori dal rigido formalismo aristotelico (C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Il Mulino, Bologna 1961, pp. 129-130; I ed. 1940).

– 3. F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, II vol., Stamperia Reale, Parma 1781, p. 157.

– 4. B. Croce, *Interpretazione negativa e interpretazione positiva del Barocco*, “La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia”, 1929, vol. XXVII, pp. 77-80. La postilla è un estratto dal testo *Storia dell’età barocca in Italia* (Laterza, Bari 1929), allora in corso di pubblicazione, che Croce anticipa sulla sua rivista.

– 5. *Ibidem*, p. 77. Come è noto Croce fu uno dei detrattori del Barocco che ebbe a definire come «quella deformazione artistica, dominata dal bisogno dello stupefacente, che si osserva in Europa a un dipresso, dagli ultimi decenni del cinquecento alla fine del seicento» e si adoperò per riportare la nozione al primitivo significato deterioro che aveva assunto presso gli illuministi. Certa produzione artistica nata in seno alla temperie barocca sarebbe consistita nella sostituzione della «verità poetica» che sostanzia «l’unico ed eterno stile, che è la bellezza o l’arte e la poesia stessa» con la meraviglia, la commozione, la curiosità che scaturiscono dall’inaspettato e dal sorprendente (B. Croce, recensione a *Werner Weisbach – Barock als Stilphänomen* (“Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, a. II, 1924, II fasc., pp. 225-256), “La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia”, 1925, vol. XXIII, p. 367). Croce appunta la sua critica sulla superficialità di

uno scuotimento finto e apparente che, a differenza della profonda e sincera agitazione romantica, nel Barocco «riesce, in ultimo, freddo [...] e lascia un senso di vuoto, nonostante la folla delle immagini e delle combinazioni di immagini che mette in opera [...]». Anche il comico e il riso ha nel barocco questo carattere di sforzo per offrire un comico ultracomico e un riso più ridente del consueto; e perciò riesce non meno frigido dell’eroico e del passionale». A sostegno di questa tesi, Croce richiama le parole che l’imperatore Carlo VI ebbe a proferire al famoso soprano Farinello durante una delle esibizioni al suo cospetto secondo l’educazione musicale secentesca: «Questi vostri tratti giganteschi, questi vostri lunghi passaggi, che non hanno mai termine, questi vostri ardimenti producono lo sbalordimento e l’ammirazione, ma non giungono al cuore. A voi sarebbe ben facile destare la commozione, se voleste qualche volta essere più semplice e più espressivo» (B. Croce, *Il concetto del Barocco*, cit., pp. 129-143. Il testo è la trascrizione di una conferenza tenuta al Politecnico di Zurigo il 2 febbraio del 1925; le citazioni sono a pp. 134, 135, 136). Tuttavia, molto costruttiva è stata l’opera del filosofo napoletano di registrazione e critica di tutte le teorie, encomiastiche e detrattatrici, formulate sul Barocco; nonché il lavoro di analisi da una corretta prospettiva storico-critica finalizzata a discernere il Barocco autentico, che si inverte nella tendenza «sensuale» – una sorta di «pittorresco romantico» *ante litteram* – dalla versione «ingegnosa» che, come detto, suscita la meraviglia senza trasmettere sentimenti profondi né conoscenza, lasciando l’intelletto prostrato in un «vuoto teoretico» (B. Croce, prefazione ai *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1931, ripubblicato a cura di A. Fabrizi, Bibliopolis, Napoli 2003). A quest’atto di revisione si ascrive la formulazione dei tre modi di rivalutazione della nozione che Croce arriverà a riabilitare per la sua funzione di male necessario – «[...] Sarebbe ingiusto scorgere nella moda barocca diffusa dall’Italia solamente il cattivo gusto, e non anche quell’addestramento stilistico, quel corso rettorico, quell’iniziazione ai segreti dell’arte, quel raffinamento, di cui gran parte dell’Europa aveva allora bisogno per uscire da talune pratiche ancora medievali e per avviare la poesia, la prosa, l’arte moderna in tutte le sue forme» – e di momento di palinogenesi delle manifestazioni artistiche che, dopo la fiacchezza delle forme capricciose e rigonfie, si orientano verso le espressioni contenute dell’Arcadia (B. Croce, *Il concetto del Barocco*, cit., p. 142). Inoltre, Croce si rivela moderatamente favorevole alla formulazione «spirituale» e «psicologica» del Barocco che, al pari del Romanticismo, risuonerebbe in certe produzioni *ante litteram* come quelle degli scrittori latini del periodo della decadenza (Stazio, Marziale, Giovenale, ecc.), o posteriori come nelle liriche di D’Annunzio sospese tra marinismo e decadentismo letterario (*ibidem*, pp. 137-138).

– 6. B. Croce, *Interpretazione negativa...*, cit., p. 79.

– 7. F. Milizia, *Memorie degli architetti...*, cit., p. 157.

– 8. H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersu-*

chung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien, Ackermann, München 1888 (I ed. it. 1928). Segnali che lasciavano presagire un'attenzione verso il Barocco erano già rinvenibili negli studi di Kugler, Burckhardt, nel pensiero di Nietzsche. Un'analisi dei contributi che hanno indotto la conversione della "Disputa del Laocoonte" nella "Disputa del Barocco" è in L. Anceschi, *Rapporto sull'idea del Barocco*, saggio conclusivo dell'edizione italiana di E. D'Ors, *Del Barocco*, SE, Milano 1999, pp. 151-174 (I ed. it. 1945).

– 9. S. Viani, *Alla ricerca del Barocco*, saggio introduttivo all'edizione critica di H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1988, p. 14 (I ed. 1888; I ed. it. 1928).

– 10. H. Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Schwabe, Basel-Stuttgart 1984, ora in S. Viani, *Alla ricerca del Barocco*, cit., p. 99.

– 11. S. Viani, *Alla ricerca del Barocco*, cit., p. 14.

– 12. Si confronti E. D'Ors, *Del Barocco*, cit., p. 73.

– 13. La tesi di Muñoz «continuatore di Wölfflin e del suo *Renaissance und Barock*» è sostenuta da G. De Angelis D'Ossat, *Alla scoperta del barocco*, "L'Urbe", a. XXIII, 1960, n. 2-3, pp. 25-26. Sul contributo dello storico in relazione alle ricerche sul Barocco condotte in Italia e in Germania si consulti C. Bellanca, *Antonio Muñoz storico dell'architettura e docente*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, Gangemi, Roma 2001, pp. 133-139. Anche Adolfo Venturi, collega di Corrado Ricci – quest'ultimo autore di *Architettura barocca in Italia* edito nel 1912 (Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo), anno in cui appare *Baukunst und decorative Skulptur der Barockzeit in Italien* a Stoccarda, luogo di edizione di molti suoi testi – conosceva e si confrontava sia con Wölfflin che con Schmarsow (G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'Università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 161 e 169). Dal suo canto Giulio Magni, autore dell'opera in tre volumi *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, Crudo, Torino 1911-1913, di importata influenza nell'ambiente romano e sulla futura Scuola Superiore di Architettura, nella prefazione individua «almeno tre dei caposaldi metodologici ai quali si sentiva debitore e in particolare ai volumi recentemente pubblicati quello di Konrad Escher, intitolato *Barock und Klassizismus*, quello di Alois Riegl intitolato *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, e quello di Heinrich Wölfflin intitolato *Renaissance und Barock*» (G. Muratore, *Giulio Magni: un maestro "moderno" tra la vecchiaia e la nuova "scuola romana"*, prefazione a M. Artibani, *Giulio Magni 1859-1930. Opere e progetti*, Kappa, Roma 1999, p. 7).

– 14. Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999 (I ed. 1915; I ed. it. 1984).

– 15. Le delimitazioni geografiche e cronologiche sono quelle espresse da Wölfflin in *Rinascimento e Barocco...*, cit. Ammessa l'inesistenza di uno «stile barocco italiano genera-

le ed omogeneo», l'autore assegna alla declinazione romana valore «tipico» tanto che «non si sbaglierebbe, se non si parlasse che di un Barocco romano» (H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 108). La delimitazione cronologica è così formulata: «Anteriormente, il Barocco è limitato dal Rinascimento, posteriormente dal nuovo Classicismo che comincia a dar segno di sé dopo la metà del secolo XVIII. Esso comprende in tutto un periodo di duecento anni» (*ibidem*, p. 109).

– 16. «[...] Il Barocco non riguarda soltanto questa o quella particolare forma d'arte, un particolare stile artistico ben definibile formalmente [...]; ma non riguarda neppure il capriccioso volo di un eterno *eone*, di un eterno principio che a tratti s'incarna nella storia, il quale, secondo i favoreggiamenti pseudo-teorici e niente affatto teoretici dei vari D'Ors, svolazzando qua e là per le epoche si sarebbe ingoiato nientedimeno che il Romanticismo tutto intero; esso riguarda, infatti, non già l'avventura di una categoria, ma lo stile, nel suo senso più alto, di un'epoca: di tutta un'epoca, storicamente ben precisata, in tutte le sue manifestazioni d'arte, di pensiero, di società» (D. Formaggio, *Il Barocco in Italia*, cit., p. 18).

– 17. J.A. Maravall, *Teoria española del Estrado en el siglo XVII*, [s.n.], Madrid 1944 e *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, il Mulino, Bologna 1985 (I ed. 1975). Di quest'ultimo testo si consulti, in particolare, il capitolo introduttivo "La cultura del Barocco come concetto di epoca", *ibidem*, pp. 13-36.

– 18. Per chiarire il concetto di «Eone», D'Ors propone il seguente esempio: «Cristo è un "Eone"; essendo realmente Dio, Cristo partecipa dell'eternità che è l'attributo di Dio, ma, senza contraddire a questa eternità, che gli appartiene, egli è iscritto nella vita terrestre, egli ha vissuto nel tempo, ha una storia, una biografia, consegnata nei Vangeli» (E. D'Ors, *Del Barocco*, cit. p. 63).

– 19. *Ibidem*, p. 71.

– 20. *Ibidem*, p. 85.

– 21. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 112.

– 22. Qui inteso in senso dorsiano come carattere «in opposizione al culto della bellezza regolare e classica» (E. D'Ors, *Del Barocco*, cit., p. 97).

– 23. P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Einaudi, Torino 1979, p. 154 (I ed. 1959).

– 24. Raggianti narra della «insofferenza rabelaisiana» che il suo maestro Marangoni nutrive verso le indagini «parafilosofiche» sul Barocco, in particolare quelle di D'Ors, tutte definite «non complimentosamente «*begriffi*»» (C.L. Raggianti, *Marangoni e il Seicento*, introduzione a M. Marangoni, *Arte Barocca*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. VII-XXV; la citazione è a p. XIV). Croce, che ebbe modo di conoscere D'Ors in Germania nel 1911, ne criticò aspramente la costruzione teorica che conduce l'autore a valutare ogni opera, e ogni umana azione, sull'esclusivo metro fornito dall'opposi-

zione Classico-Barocco: «la mia mente si fa vuota di raziocinio e di pensiero, ma piena di ansia, per modo che mi accade di domandare: – Ma questa penna con la quale scrivo è classica o barocca? Ed è classica o barocca questa tazza di caffè che la cameriera mi apporta? E questa voglia che mi viene di levarmi dalla sedia e di spalancare il balcone? Ed io stesso non sono, per avventura, senza avvedermene, Barocco, come Pelagio, come San Francesco, come Harvey, come Carnot?». Giudizio positivo merita solo la considerazione di D'Ors che il Barocco, in quanto stato d'animo, incarna «la nécessité de l'irrationnel, le recours à la nature, ou, si l'on veut, à la folie», una sorta di «Carnevale» che libera l'uomo dai legacci della ragione e delle convenzioni (B. Croce, *Teorie e fantasie moderne sul Barocco*, "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia", 1939, vol. XXXVII, p. 229). Anche Dorfles proferisce un giudizio critico nei confronti della teoria orsiana del Barocco come «Eone»: «Mentre, cioè, potremo ammettere l'alternarsi più o meno regolare, non però necessario, di periodi classici e romantici, statici e dinamici, non ci sembra invece ammissibile di considerare il barocco come un fenomeno la cui ripetizione sia stata multipla e la cui costante si sia venuta ripetendo, né secondo il bizzarro e irrazionale analogismo dorsiano, né secondo il più concreto formalismo focilliano» (G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1951, ripubblicato in *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo, Bari 1984 e in *Scritti di architettura 1930-1998*, a cura di L. Tedeschi, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2000, pp. 32-56; la citazione è a p. 34).

– 25. E. D'Ors, *Del Barocco*, cit., p. 118.

– 26. C. Calcaterra, *Controriforma e Seicento*, in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936)*, saggi raccolti a cura della Società filologica romana, Sansoni, Firenze 1937, citato in E. Raimondi, *Introduzione al Parnaso in rivolta*, in C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, il Mulino, Bologna 1961 (I ed. 1940), p. XXVI.

– 27. C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta...*, cit., pp. 83-124.

– 28. G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, cit., p. 34. La sua posizione nel dibattito critico intorno al Barocco era stata già chiarita in *Attualità del barocco*, "Domus", marzo 1946, n. 207, pp. 32-35, ora ripubblicato in *Scritti di architettura...*, cit., pp. 17-20.

– 29. È questo uno degli argomenti della critica che Musatti muove a Dorfles nella recensione del volume apparsa su "Metron", settembre-dicembre 1951, n. 43, p. 71.

– 30. G. Dorfles, *Movimenti preparatori dell'architettura "neobarocca"*, in Id., *Architetture ambigue...*, cit., p. 44.

– 31. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 8, lettera di Moretti a Pica, 18 novembre 1969.

– 32. «Lo spirito barocco è lo spirito di Roma, è una generazione spontanea, una creatura del luogo, autoctona. È usare, nell'ordine di cui è fatta l'architettura, il disordine vitale della vita di Roma, è usare l'aria, il sole le nuvole e la luce come elementi di composizione, come materiali da costruzione; è

sfruttare al massimo le emozioni di cui è capace un uomo che cammina lungo la strada, ed eccitarle col contrasto, col movimento, col mistero, svilupparne le tensioni in un'armonia drammatica di equilibri azzardati, di prospettive mobili e forzate, di verticalismo spezzato, di una continuità ottenuta a forza di soluzioni, di spazio modulato ed articolato secondo una gamma nervosa [...]. E tutto questo in quello spirito irrazionale che accetta il conformismo per permettersi il lusso delle libertà più gratuite, almeno all'apparenza, che fa sua la retorica per disprezzare poi meglio gli oggetti dell'esaltazione» (L. Quaroni, *Carattere di Roma*, 1954, citato in M. Tafuri, *Ludovico Quaroni...*, cit., p. 190).

– 33. *Ibidem*, p. 16.

– 34. E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 4-5.

– 35. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio", a. I, ottobre 1950, n. 3, p. 20.

– 36. «L'usura di un linguaggio, è una legge di aspetto biologico, e potrebbe dirsi tutta una col destino non divino dell'uomo. Nel momento stesso in cui un linguaggio raggiunge la sua pienezza espressiva si versa nelle sue opere e in esse vive perenne. Ma di esse svuotato sembra esaurire il suo fine e sotto il procedere implacabile del mondo, più ampio e diverso, anche per le stesse sue opere, inizia a disfarsi» (L. Moretti, *Ecclettismo e unità di linguaggio*, "Spazio", a. I, luglio 1950, n. 1, p. 6). Su questo tema cfr. anche L. Moretti, *Strutture di insieme*, "Spazio", estratti, aprile 1963, ripubblicato col titolo di *Strutture di insieme*, in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl (a cura di), *Musée Manifeste. Structures et Styles autres*, Fratelli Pozzo editori, Torino 1964, in "Opera Aperta", a. I, maggio-ottobre 1965, n. 3-4, pp. 100-104 e, recentemente in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 191-192.

– 37. L. Moretti, *Ultime testimonianze di Giuseppe Vaccaro: chiesa di San Gregorio Barbarigo a Roma*, "L'Architettura. Cronache e storia", luglio 1972, n. 201, pp. 147-161. Evaristo Galois (1811-1832) è citato da Moretti anche in *Ecclettismo e unità di linguaggio* ("Spazio", a. I, luglio 1950, n. 1, p. 7) e in "Capogrossi" (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 4, pp. 5-6, pubblicato in "Spazio", estratti, luglio 1968) dove riporta in esergo un passo della lettera che, il giorno prima del duello, presentando l'imminenza della sua morte, Galois scrisse al suo amico Chevalier riguardante «l'application à l'analyse transcendante de la théorie de l'ambigüité».

– 38. Cfr. *Travaux mathématiques d'Evariste Galois*, "Revue Encyclopédique", vol. LV, luglio-settembre 1832, p. 576.

– 39. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Luigi Moretti a Marisa Cerruti, lettera del 10 agosto 1968. Secondo Moretti, infatti, le cose del mondo non esistono di per sé, in valore assoluto, ma in relazione al contesto in cui sono inserite. Proprio in *Forma come struttura* l'autore formula il suo postulato sulla natura binaria dell'atto conoscitivo: «[...] il mondo delle forme si rivela a noi mediante le differenze che scattano fra forma e forma» e «le differenze sono i bagliori ineluttabili inderogabili della realtà e delle forme; sono esse

stesse le forme» (L. Moretti, *Structure comme forme*, “United States Lines Paris Review”, luglio 1954, ripubblicato col titolo di *Forma come struttura*, “Spazio”, estratti, giugno-luglio 1957, ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 182-184). Per questo motivo le analisi spaziali che Moretti presenta in *Strutture e sequenze di spazi* sono sempre di carattere comparativo, volte a cogliere i valori differenziali che si instaurano fra le unità spaziali delle sequenze.

– 40. La formulazione teorica delle strutture barocche e non barocche è pubblicata in L. Moretti, *Strutture di insiemi*, cit.

– 41. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura...*, cit., p. 20.

– 42. L. Moretti, *Strutture di insiemi*, cit., p. 191.

– 43. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

– 44. Cfr. L. Moretti, *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, “Spazio”, estratti, febbraio 1965 e in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, (Firenze-Roma 1964), edizioni dell’Ateneo, Roma 1966, pp. 444-454, ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 192-195. Cfr. anche *Canovaccio per un saggio sull’architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell’architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, manoscritto in AMMRo, pubblicato in “Casabella”, giugno 2006, n. 745, pp. 70-80.

– 45. L. Moretti, *Annotazioni sul Barocco*, in L. Moretti, M. Tapié, *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, Torino 1965, punto 14.

– 46. L. Moretti, *Eclettismo e unità...*, cit., p. 5.

– 47. E. D’Ors, *Del Barocco*, cit., p. 112.

– 48. L. Moretti, *Annotazioni sul Barocco*, cit., punto 9.

– 49. L. Moretti, *Strutture di insiemi*, cit., p. 192.

– 50. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 4, “Vita di un congegno”, p. 14.

– 51. Per Moretti all’introduzione del tempo nell’architettura e nella scultura ad opera di Michelangelo è seguita «quella lettura nervosa, inquieta, profetica del temperamento biologico dell’uomo moderno, della sua inquietudine, soprattutto della sua ansia nell’intera sfera del suo dintorno» (L. Moretti, *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo...*, cit., p. 453).

– 52. L. Moretti, *Coincidenze e relazioni delle espressioni culturali*, tavola rotonda pubblicata in “Civiltà delle Macchine”, luglio-agosto 1965, n. 4, p. 43.

– 53. Cfr. F.F. Frugoni, *Del Cane di Diogene*, Bosio, Venezia 1687-1689.

– 54. «Nello svigorirsi del vecchio mondo intellettuale, tra una logica che spesso più non stringeva le conclusioni, perché il sillogismo apriva le branche “a sbadiglio”, e un’immaginazione poetica resa stracca dalla convenzione, era venuta prevalendo, a poco a poco, quasi inevitabilmente, una general “svogliatura”, ed era “pregio singolare all’humano ingegno il saper dar sapore al discorso per farlo gustare alla svogliatezza del palato intellettuale”»: così Calcaterra aderisce alle tesi del Frugoni, sopra citato, sulla «svogliatura» come uno dei movimenti che ha indotto l’arte barocca ad accentuare l’«empiria sensoria» (C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta...*, cit., p. 139).

– 55. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 116.

– 56. «Noi giudichiamo ogni oggetto in analogia col nostro corpo. Non solo esso per noi si muta – anche se di forma diversissima – subito in un essere con capo, piede, fronte e tergo; non solo abbiamo la convinzione che esso non possa trovarsi bene se è inclinato o minaccia di cadere, ma, con un’incredibile finezza di sensi, abbiamo anche la sensazione della gioia o del malessere nell’esistenza di qualsiasi configurazione o di qualsiasi immagine, per quanto questa sia da noi lontana. [...] A tutto noi attribuiamo una vita corporea conforme alla nostra; secondo i principî espressivi, che conosciamo nel nostro corpo, noi interpretiamo tutto il mondo esteriore» (*ibidem*, p. 180).

– 57. L. Moretti, *Genesi di forme dalla figura umana*, “Spazio”, a. I, agosto 1950, n. 2, p. 5. Qui l’autore arriva a dichiarare: «Sembra che la vita segreta di un qualunque pezzo plastico, la possibilità di canto della sua superficie, sia ripetibile quasi soltanto da trasposizioni e analogie che partano dalla figura umana», adottando dunque il “sentimento corporeo” come metro di valutazione.

– 58. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 159.

– 59. Il termine “pittorresco” è imputabile all’erronea traduzione di Luigi Filippi – che ne ha curato la prima edizione italiana nel 1928 – del tedesco *Malerisch*, cioè “pittorico”, travisamento che ebbe fortuna e diffusione in molti studi sul Barocco (S. Viani, *Alla ricerca del Barocco...*, cit., p. 29). La costruzione teorica wölffliniana intorno al *Malerisch* è stata oggetto di dissenso da parte di Schmarsow per il quale l’architettura è essenzialmente *Raumgestaltung*. In quanto tale può ancora contenere un senso plastico ma le è estranea una visione pittorica, sinestesia che gli appare come un errore logico in quanto esclusivo della terza dimensione che ne costituisce invece la specificità. Un altro passaggio contestato è quello che conduce dal rinascimentale «formato» all’«informe» che venne a determinarsi con l’avvento del nuovo stile (*ibidem*, p. 43).

– 60. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 127.

L’autore ritorna sul rapporto di fuori relazione fra cornice e contenuto nella dissertazione su «forma chiusa e forma aperta» nei *Concetti fondamentali...*, cit., pp. 165-199.

– 61. L. Moretti, *Capogrossi*, cit., p. 5.

– 62. *Ibidem*.

– 63. «[...] que dans la composition de ces grands ouvrages il ne faut faire que des masses, il a dit ‘delle macchie’ comme qui ferait des figures sur une feuille de papier et les couperait avec des ciseaux et placerait ces diverses masses, comme faisant la composition informe d’un tout [...]». La citazione è riportata dal Frey a proposito della parentela fra il modo di disegnare di Michelangelo e quello del Bernini del quale: «i tratti sono larghi, [...] il contorno è sciolto e disperso». È evidente il debito che anche il Frey, ben studiato da Moretti e continuamente citato nel suo *Canovaccio*, contrae verso Wölfflin (D. Frey, *Architettura Barocca*, Società editrice d’Arte illustrata, Roma-Milano, 1928, p. 34).

– 64. L. Moretti, *Spazi-luce nell’architettura religiosa*, confe-

- renza presentata alla "IX Settimana di Arte Sacra", Roma, Palazzo della Cancelleria, 23-28 ottobre 1961, pubblicata in "Fede e Arte", gennaio-giugno 1962, n. 1-2, pp. 168-198 e in "Spazio", estratti, 30 aprile 1962; ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 185-190 (la citazione è a p. 185). Il testo della conferenza omonima riproposta all'Accademia Nazionale di San Luca il 28 marzo 1962 è ora in G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, edizioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010, pp. 21-39.
- 65. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 8.
- 66. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali...*, cit., p. 254.
- 67. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio...*, cit., p. 7.
- 68. *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduzione di G. Ungaretti; con un disegno di G. Capogrossi, De Luca, Roma 1968.
- 69. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio...*, cit., p. 91.
- 70. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., pp. 129-130, nota 5.
- 71. P. Bayard, *Come parlare di un libro senza averlo mai letto*, Excelsior 1881, Milano 2007.
- 72. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 130.
- 73. *Ibidem*, p. 165.
- 74. A proposito dello scollamento fra il convento e la facciata dell'Oratorio dei Filippini, cui Borromini fu costretto per ragioni funzionali, Portoghesi afferma: «Nel caso della facciata dei Filippini apparenza e sostanza sono messe a confronto solo nella memoria dell'osservatore [...]. Entrando dalla porta centrale l'osservatore penetra sì in uno spazio simmetrico che non è più però il vano dell'oratorio, ma una loggia adiacente disposta ortogonalmente. Nella sequenza degli spazi posti su direttrici diverse la non corrispondenza appare solo a chi vi rifletta, riorganizzando le varie immagini nella memoria e, a questo punto, la scoperta dell'inganno coincide con la constatazione del sottile mascheramento e della nuova organicità mnemonica nata dalle immagini degli ambienti in successione, che costituisce la organicità geometrica» (P. Portoghesi, *Roma barocca*, Laterza, Bari 2001, p. 9; I ed. 1966).
- 75. Cfr. L. Moretti, *Le strutture ideali...*, cit.
- 76. Nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Wölfflin sostiene che l'arte barocca depona la «veduta principale» a favore di una molteplicità di vedute in sé compiute, che obbligano l'osservatore a cambiare continuamente il suo punto di vista, quindi a muovere gli occhi e a spostarsi nello spazio (H. Wölfflin, *Concetti fondamentali...*, cit., p. 152). Il passaggio che Wölfflin omette è quello che conduce dalla percezione sensoria in movimento al formarsi dell'immagine «noetica» dell'oggetto della fruizione. Moretti costruisce proprio questo anello di congiunzione
- 77. L. Moretti, *Strutture di insieme*, cit., p. 191.
- 78. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura...*, cit., p. 20.
- 79. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 190.
- 80. C. Ricci, *Il Palestrina*, discorso tenuto da Corrado Ricci alla Reale Accademia di Santa Cecilia il 6 febbraio 1925, Glinger, Roma 1925 (edizione numerata di 25 copie).
- 81. C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008, p. 10.
- 82. Luigi Rolland aveva una formazione scientifica e si dedicò pervicacemente alla soluzione di alcuni problemi matematici, soprattutto alla questione della trisezione dell'angolo (cfr. T. Magnifico, *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo MAXXI e Accademia Nazionale di San Luca, 30 maggio-28 novembre 2011), Electa, Milano 2010, pp. 61-75). Riguardo al legame fra musica e architettura si consulti la testimonianza di Padre Ambrogio Fumagalli in C. Severati (a cura di), *Lettere. Precisazioni su Luigi Moretti*, "Parametro", ottobre 1987, n. 160, pp. 52-53 in cui è riportata la seguente asserzione di Moretti: «Non conosco la musica, ma oggi sono ancora più convinto che la mia architettura è anche musica e che io sono un musicista perché amo la matematica» (la citazione è a p. 53).
- 83. «[...] come Michelangelo va coscientemente verso le strutture a lungo consumo, puramente musicali, Palestrina cerca a sua volta la liberazione verso la musica pura, sciogliendola completamente dai vincoli determinati dalle parole [...]» dove queste ultime, per Moretti, rimangono residui di figuratività (L. Moretti, *Coincidenze e relazioni...*, cit., p. 40).
- 84. L. Moretti, *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, conferenza tenuta al convegno di Studi borrominiani promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca il 30 settembre 1967, pubblicata in "Spazio", estratti, gennaio 1968 e presso De Luca, Roma 1969. Il testo originale della conferenza è in G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca...*, cit., pp. 53-84 (la citazione è a p. 60).
- 85. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 96.
- 86. Qui Wölfflin riprende la distinzione operata da Vasari fra «maniera grande» e «maniera gentile» (H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 136).
- 87. *Ibidem*, p. 143.
- 88. *Ibidem*, p. 184.
- 89. *Ibidem*, p. 145.
- 90. G. Neri, *Ardimenti architettonici milanesi. Il "palazzo volante" preoccupa i meneghini*, "Il Giornale", domenica 4 marzo 1956, p. 8.
- 91. F. Borromini, *Opus architectonicum*, citato in L. Moretti, *Le serie di strutture generalizzate...*, citato in G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca...*, cit., p. 67.
- 92. *Ibidem*.
- 93. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 164.
- 94. L'ascendenza della Palazzina San Maurizio dall'architettura barocca è sostenuta da Moretti stesso nel testo che elabora per la pubblicazione dell'opera su "Domus". Vi si legge: «Questa architettura è il tentativo di dare forma a un

sentimento di violenta espansione che dallo interno delle strutture vuole riversarsi verso l'esterno; una carica di energia che dall'interno vuole esplodere verso l'esterno, e le sue forze contrarie e contraddittorie. Alcune delle architetture barocche più intense (Borromini, S. Ivo) hanno questo strano senso di esplosione costretta nelle sue forme finali dalle forze avverse del mondo; senso che è poi al fondo di ogni fatto, non remissivo, di architettura, che, in quanto tale, si attua sempre forzando, conquistando e rompendo il mondo esterno» (L. Moretti, *Un movimento erompente, dall'interno all'esterno*, "Domus", luglio 1965, n. 428, pp. III-VIII. La citazione è a p. III).

_ 95. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 50, lettera di Luigi Moretti all'ingegner Alberto Ginobbi della San Maurizio s.p.a. del 13 maggio 1963. Vi si legge: «Caro Ingegnere, La prego vivamente di voler attendere ancora qualche giorno [...] per dare il via ai balconi. I disegni approntati vorrei verificarli in un sopralluogo al vero. D'altra parte l'edificio viene veramente interessante e sarebbe un delitto sciuparlo». Il carteggio fra lo studio Moretti e la società San Maurizio attesta la cura di Moretti nel controllo delle scelte progettuali in cantiere che spesso subivano modifiche ad opera finita.

_ 96. «Lei bene comprenderà come i lavori di rifacimento e riprese comportino notevoli aggravii economici e da ciò nasce la mia opposizione ad eseguirli. Rendendomi però conto di quanto Lei tenga alle suindicate modifiche, Le comunico di avere dato disposizioni in cantiere per l'esecuzione di quanto da Lei richiesto» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 50, lettera di Alberto Ginobbi a Luigi Moretti del 13 novembre 1963).

_ 97. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco...*, cit., p. 145.

_ 98. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura...*, cit., p. 9.

_ 99. S. Viani, *Alla ricerca del Barocco*, cit., p. 93.

_ 100. U. Eco, *Opera aperta*, cit. Dello stesso autore si consulti anche *L'informale come opera aperta*, in "Il Verri" n. 3, giugno 1961, pp. 98-127.

_ 101. L. Moretti, *Capogrossi*, cit., pp. 4-5.

_ 102. Cfr. A. Greco, *Moretti dipinto in forma di Faraone. Il gioco delle parti nel Foro del Duce*, "Parametro", marzo 1987, n. 154, p. 22.

_ 103. G. Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Juillard, Paris 1963.

_ 104. Cfr. R. Pasini, *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, CLUEB, Bologna 1997, p. 30 (I ed. 1995).

_ 105. Cfr. *Turinese Baroque*, "Interiors", luglio 1948, n. 12, pp. 93-95; *Turinese Baroque*, "Domus", vol. IV, 1948, n. 229, pp. 23-27; *The Baroque Spirit in a Modern House*, "Interiors", dicembre 1952, n. 112, pp. 88-91; G. Brino, *Carlo Mollino. Turinese Baroque*, "Lotus international", settembre 1977, n. 16, pp. 122-128.

_ 106. Sulla fondazione e sulle attività dell'ICAR cfr. R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *L'informale in Italia*, Mazzotta editore, Milano 1983; A. Balzola et alii (a cura di), *Figure d'Arte. Artisti a Torino dagli anni '50*, Edizioni Alberti, Pescara 1991; A. Minola, *Michel Tapié e l'International Center of*

Aesthetic Research, in G. Celant, P. Fossati, I. Giannelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, edizioni Charta, Milano-Firenze, 1993, p. 180; M. Bourel, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, *ibidem*, pp. 122-127; M. Fagiolo dell'Arco, *Luoghi, persone e tempi della ricerca artistica*, *ibidem*, pp. 128-147; la scheda *International Center of Aesthetic Research (ICAR)*, *ibidem*, p. 357; S. Groom, *An Art Autre. Michel Tapié and the informal adventure in France, Japan and Italy*, PhD diss., Courtauld Institute of Art, University of London, 1999; F. Poli (a cura di), *Arte in Piemonte. Il Novecento*, Priuli e Verlucca editori, Torino 2007; L.M. Barbero, *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino 2010. Il contributo più esaustivo sulla ricostruzione delle attività del Centro e sulla collezione del "Museo del Barocco d'insiemi" è in M. Bandini (a cura di), *Tapié. Un art autre. Torino, Parigi, New York, Osaka*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 13 marzo-1 giugno 1997), Edizioni GAM, Torino 1997.

_ 107. La galleria conserva il nome della rivista e anche la sede che era stata della redazione fino alla pubblicazione del numero 5 e cioè via Cadore 23. Per gli ultimi due numeri la redazione romana risulta allocata in piazza Augusto Imperatore 22 presso lo studio dell'architetto.

_ 108. Moretti ospita nella sua rivista un commento di Tapié alla mostra in oggetto che ebbe luogo nel 1951 alla Galerie Nina Dausset. Nove artisti internazionali furono chiamati ad esporre una sola opera, quella ritenuta più significativa della propria ricerca artistica informale. Come unico italiano figura Capogrossi, per la prima volta a Parigi; seguono gli americani Pollock e De Kooning, l'angloamericano Russell, i francesi Mathieu e Bryen, il canadese Riopelle, il renano Wols, il tedesco Hartung (M. Tapié, *Vébémenes confrontées*, "Spazio", a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 87).

_ 109. L. Moretti, *Caratteri della pittura d'oggi*, introduzione al catalogo di presentazione della mostra allestita presso la Galleria di Spazio, 26 giugno-31 luglio 1954.

_ 110. L. Moretti, *Punto dell'arte non obiettiva*, "Spazio", a. II, gennaio-febbraio 1951, n. 4, p. 17.

_ 111. *Ibidem*, pp. 16-17.

_ 112. «Da un secolo almeno sappiamo che il valore di un'opera d'arte non dipende dalla cosa rappresentata ma dal modo della rappresentazione. [...] Il problema non considera il *quod significatur*, si attiene rigorosamente al *quod significat*» (G.C. Argan, *Arte e realtà*, *ibidem*, pp. 19-20).

_ 113. L. Moretti, *Coincidenze e relazioni...*, cit., p. 39.

_ 114. *Ibidem*.

_ 115. M. Tapié, *Capogrossi (1954)*, ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti di estetica 1946-1969 di Michel Tapié de Céleyran*, Nike, Segrate 2000, p. 119. L'allusione a Luigi Moretti è evidente.

_ 116. «Nel 1940-42 l'Architetto Luigi Moretti, avvertita questa grave frizione fra il mondo dell'architettura e dell'urbanistica e il pensiero scientifico moderno, impostava l'ana-

- lisi spaziale di alcuni caratteristici problemi [...] seguendo metodi logico matematici e coniva per indicare questo particolare modo operativo e per i risultati del metodo la dizione ARCHITETTURA PARAMETRICA» (L. Moretti, *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'urbanistica*, catalogo della XII Triennale di Milano (Milano, Palazzo dell'Arte, settembre-ottobre 1960), Tip. Arti Grafiche Crespi, Milano 1960, p. 8; ripubblicato in "Spazio", estratti, luglio 1961). Alla fine degli anni Sessanta, Moretti insisterà ancora sull'importanza della formulazione di una siffatta architettura tanto da chiedere a Portoghesi che nel *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica* (Istituto editoriale romano, Roma 1968-1969), di cui curava la pubblicazione, venisse menzionata la «Mostra di Architettura Parametrica della quale ancora oggi sono convinto: l'architettura parametrica sarà certamente l'architettura di domani» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 96, Luigi Moretti a Paolo Portoghesi, lettera del 21 aprile 1969).
- _117. Severini contestava l'ingerenza della pittura nel mosaico e rivendicava a quest'ultimo un proprio statuto, quello che Moretti chiamerà «algoritmo». Secondo Severini, il mosaico non deve essere realizzato mediante «cartoni», con procedimenti analoghi a quelli della pittura, ma mediante schemi compositivi che guidano nella messa a punto delle proporzioni; andrebbe, dunque, concepito come arte autonoma e praticato all'interno di scuole, botteghe, laboratori tutti da fondare (Cfr. Gino Severini a Benito Mussolini, lettera di 18 marzo del 1938, parzialmente riportata in A. Greco, *Moretti dipinto...*, cit., pp. 21-22 e G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano 1936). La collaborazione fra Moretti e Severini si estenderà alla rivista "Spazio". Sarà il pittore a consigliare quali critici parigini coinvolgere, «se vuole tenere il tono e il piano della Rivista più alto di quello di Vogue o Life, o anche Art d'aujourd'hui» (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 39, Gino Severini a Luigi Moretti, lettera del 12 dicembre 1950), e a partecipare alla redazione del numero 4 della rivista, consacrato all'arte astratta.
- _118. G. Severini, *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, J. Povolozky & Co., Paris 1921, ripubblicato in E. Pontiggia (a cura di), *Gino Severini. Dal cubismo al classicismo*, Abscondita, Milano 2001. Le citazioni sono alle pp. 17 e 21.
- _119. Cfr. L. Moretti, *Strutture di insiemi*, cit. e *Annotazioni sul Barocco*, cit.
- _120. L. Moretti, "Structures. Mathématiques. Architecture contemporaine", dibattito della serie "I lunedì dell'Architettura" tenutosi a Palazzo Taverna, Roma, 23 novembre 1964. La citazione è tratta dal dattiloscritto in ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 9, p. 3.
- _121. M. Tapié, *Devenir d'un Art Autre*, "United States Lines Paris Review", luglio 1954, ripubblicato col titolo *Il Divenire dell'Art Autre*, in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti di estetica...*, cit., p. 123.
- _122. M. Tapié, *Un Art Autre où il s'agit de nouveaux déviances du Réel*, Gabriel Giraud, Paris 1952. Le citazioni in italiano sono tratte da M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 87.
- _123. L. Moretti, *Coincidenze e relazioni...*, cit., p. 40.
- _124. Cfr. L. Moretti, "Structures. Mathématiques...", cit.
- _125. Cfr. M. Tapié, *Un Art Autre...*, cit., ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 83.
- _126. La rivista "United States Lines Paris Review" è fondata da Georges Mathieu nella primavera del 1953 con l'intento di creare un rapporto culturale privilegiato fra i due mondi artistici, americano ed europeo. La rivista è bilingue e propone uno spaccato dello stato delle nuove elaborazioni del pensiero e della scienza applicate a tutte le forme dell'arte, dalla musica al teatro, alla poesia, fino alle nuove frontiere della cibernetica e del nucleare. Nel primo numero viene divulgata la produzione pittorica di Tobey, artista americano ancora sconosciuto, che Tapié contestualizza nell'ambito dell'«Informale generalizzato» in *Incidences et devenirs de l'art de maintenant*, pubblicato nello stesso numero (ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 103-106).
- _127. M. Tapié, *Estetica in divenire (1956)*, ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 140.
- _128. N. Schöffer, G. Habasque, J. Bureau, *Electronique-Optique nouvelle*, in *Arts, science et technique*, "Aujourd'hui. Art et Architecture", a. I, marzo-aprile 1955, n. 2, p. 32-33.
- _129. M. Tapié, *Estetica in divenire...*, cit., p. 135.
- _130. Tapié stigmatizza i gruppi che affrontano ricerche collettive poiché ritiene che la nuova arte si debba manifestare attraverso l'opera di ciascun artista-Individuo (cfr. M. Tapié, *Un Art Autre...*, cit.).
- _131. *Ibidem*, p. 87.
- _132. Cfr. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura...*, cit.
- _133. «L'architetto Luigi Moretti ha enunciato un assioma, che spesso ho citato e commentato come una delle due basi – l'altra è la magia della struttura artistica – biunivoche del problema che qui ci interessa: "l'incantamento", che nella traduzione italiana presuppone più implicitamente l'incantesimo. Egli dice: "L'arte come l'amore, è un problema di incantamento". [...] l'incantamento è il risultato della comunicazione di un'opera d'arte con un amatore d'arte, ed è un valore assoluto» (M. Tapié, *Estetica (1969)*, ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 244).
- _134. *Ibidem*, p. 243.
- _135. L. Moretti, *Mostra del pittore Serpan*, introduzione al catalogo della mostra allestita alla Galleria Spazio, settembre 1955.
- _136. M. Tapié, *Jeroslav Serpan (1953)*, ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 107.
- _137. L. Moretti, *Strutture di insiemi*, cit., p. 192.
- _138. Il primo manifesto è redatto in occasione della mostra *Strutture e Stili. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America, e Giappone* allestita alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1962 con la collaborazione dell'ICAR e della parigina galleria Stadler e ne costituisce il catalogo delle opere esposte preceduto dai tre saggi critici di Moret-

ti, Bayl e Tapié (cfr. M. Tapié, *Intuizioni e strutture formali*, 1964, ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., p. 213). Il secondo manifesto che Moretti e Tapié firmano è redatto in occasione della mostra *Museo del Barocco d'insiemi*, inaugurata l'8 marzo del 1965 all'ICAR (via Basilica 6, Torino).

_139. Y.A. Bois, *No... all'Informale*, in Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Mondadori, Milano 2003, p. 141 (I ed. 1997). Qui l'autore stigmatizza come confuse e inconsistenti le analisi critiche dei sostenitori dell'Informale e dei loro esegeti: «La letteratura critica dell'epoca su quella che è stata chiamata *arte informale* è in generale deplorabile, piena di generalizzazioni ampollose e di svolinate metafisiche, appiccicosa con i suoi aggettivi e metafore superflui, gonfia di ritornelli e fragori retorici, e soprattutto senza neppure il minimo sforzo di analisi storica» (*ibidem*, p. 140).

_140. M. Tapié, *D'un Baroque Ensembliste. Pour un haut devenir du comportement artistique*, éditions de la Galerie Stadler, Paris 1964, ripubblicato in L. Moretti, M. Tapié, *Le Baroque Généralisé...*, cit.

_141. Tapié ha difficoltà a definire il termine “barocco” – al contrario di Moretti che ne ha cognizione precisa e lo associa alla comprensione temporale lunga dell'opera – come si evince da questa non-definizione: «il termine “barocco” è molto difficile da condensare in una definizione essenziale. In un aforisma ho detto che il Barocco era una porta di uscita dal periodo classico e una porta di entrata in un periodo *autre*, cioè insiemista sul piano strutturale» (M. Tapié, *Intuizioni e strutture formali...*, cit., p. 216).

_142. M. Tapié, *Aphorisme et Propos Asymptotiques*, in L. Moretti, M. Tapié, *Le Baroque Généralisé...*, cit., punto 3.

_143. M. Tapié, *Musée-Manifeste. Structures et Styles Autres*, cit., ora in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 196-201.

_144. M. Tapié, *D'un Baroque Ensembliste...*, cit.

_145. M. Tapié, *Del Barocco d'Insiemi*, “D'Art agency”, 1965, n. 1, p. 11.

_146. *Ibidem*.

_147. *Ibidem*. Tapié cita le pitture Zen e quelle tantriche tibetane, prodotti artistici della società orientale, dove l'«Arte di Vivere» contiene già i presupposti dell'«Art Autre» essendo imperniata su una tradizione «che ha in sé i succhi stregati della religiosità e della filosofia, che perfino sottintende il pensiero nicciano. L'astrazione fa parte quasi naturalmente del pensiero orientale, come anche la ‘nozione della contraddizione’ sconosciuta all'occidentale»: così Maurizio Fagiolo dell'Arco commenta l'attrazione di Tapié per l'Oriente (M. Fagiolo dell'Arco, *Luoghi, persone e tempi...*, cit., p. 137). A questo proposito si consulti anche M. Tapié, *Continuité et avant-garde au Japon*, Fratelli Pozzo editori, Torino 1961, ripubblicato in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 191-195.

_148. G. Giani, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, edizioni Conchiglia, Milano 1956.

_149. L. Moretti, *Capogrossi*, cit., p. 1.

_150. Cfr. G. Giani, *Spazialismo. Origini e sviluppi...*, cit.

_151. Si allude al titolo della mostra a cura di G. Cortenova *Lucio Fontana metafore barocche*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona, Palazzo Forti, 26 ottobre 2002-9 marzo 2003.

_152. Si consulti G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, Paris 1988, dove si sostiene che il Barocco procede operando mediante la «piega», sia essa fatta di luce o di materia.

_153. Le fotografie del modello di una precedente versione del complesso sono pubblicate in “Spazio”, a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, pp. 43-44.

_154. F. Tedeschi, *Lo spazio come spazio*, in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana metafore barocche*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre 2002-9 marzo 2003), Marsilio, Venezia 2002, p. 58.

_155. L'opera *Studio per Lo strappo* fu esposta da Burri alla Biennale di Venezia del 1952, acquistato da Fontana in quell'occasione e poi esposta come opera spazialista nella galleria Blu di Milano nel 1957 (F. Tedeschi, *Sul “magistero” di Fontana. Fontana nell'avanguardia milanese degli anni Cinquanta-Sessanta*, in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana metafore barocche*, cit., p. 147 e F. Tedeschi, *Lo spazio come spazio*, cit., pp. 48-50).

_156. L. Moretti, *Ultime testimonianze di Giuseppe Vaccaro...*, cit., p. 148. La suggestione potrebbe derivare anche dal modo in cui Mantegna dipingeva i volti: «Mi sembra che in Mantegna le labbra gli occhi siano proprio stati tagliati sulla chiusa pelle con una lama, diamante divino» (L. Moretti, *Appunti raccolti da taccuini foglietti ecc. (anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali*, cit., pensiero n. 46).

_157. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, “S. Marinella”, p. 2.

_158. L. Moretti, *Appunti raccolti da taccuini...*, cit., pensiero n. 85 (in AMMRo).

_159. Cfr. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, in Id., *Opere complete. IV. Scritti 1930-1931*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, p. 485. Il concetto viene sviluppato, interpretato e acutamente applicato alla esegesi di opere di Minimal Art da Georges Didi-Huberman in *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi editore, Roma 2008 (I ed. 1992).

_160. L. Moretti, *Appunti raccolti da taccuini...*, cit., pensiero n. 100 (in AMMRo).

_161. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 8, “Architetto Luigi Moretti. Casa al mare in Santa Marinella (Roma)”, dattiloscritto con correzioni autografe, p. 2.

_162. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, note a margine dell'elaborato grafico 54/161/23or.

_163. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 12, “Villa Malgeri in Santa Marinella. Relazione tecnica”, p. 2.

_164. Cfr. N. Schöffer, G. Habasque, J. Bureau, *Electronique-Optique nouvelle*, cit., pp. 30-33.

- _165. L'immagine in copertina di "Domus", gennaio 1955, n. 302 rappresenta un «tessuto d'arredamento della manifattura Isa di Busto Arsizio, disegno di Lucio Fontana: Concetto spaziale». La stessa immagine è riproposta nella rubrica "Rassegna domus" dedicata a «nuovi tessuti italiani per arredamento» in "Domus", maggio 1955 n. 306; e ancora nella stessa rubrica, dedicata a "lampade disegnate da artisti" in "Domus", ottobre 1955, n. 311, dove rappresenta una «decorazione luminosa».
- _166. Su Claire Falkenstein cfr. M. Tapié, *Claire Falkenstein*, De Luca, Roma 1958; *Claire Falkenstein*, Fratelli Pozzo editori, Torino 1962; N. Larinde, *Claire Falkenstein*, "Woman's Art Journal", primavera-estate 1980, n. 1, pp. 50-55; O. Lerman, *Claire Falkenstein invites us to "complete the circle"*, "Arts Magazine", gennaio 1982, n. 5, pp. 64-67; S. Moore, *Yesterday and Tomorrow. California women artists*, Midmarch Art Press, New York 1989; M.H. Henderson *Claire Falkenstein. Problems in sculpture and its redefinition in the mid-20th century* (PhD diss., University of California, Los Angeles, 1991); M. Plante, *Falkenstein's Direct Metal Sculpture and Art Autre Aesthetic*, "Art Journal", inverno 1994, n. 4, pp. 66-72; *Claire Falkenstein: Structure and Flow: Works from 1950-1980*, con un testo di M.H. Henderson, catalogo della mostra (West Hollywood, Louis Stern Fine Arts, 20 maggio-26 agosto 2006), Louis Stern Fine Arts, West Hollywood 2006.
- _167. L. Moretti, *Object-Gravure*, introduzione alla mostra di Claire Falkenstein tenutasi alla Galleria Il Segno, Roma, dal 25 febbraio al 15 marzo 1958.
- _168. M. Emmer, *Il nastro di Moebius dall'arte al cinema*, in M. Emmer (a cura di), *Matematica e cultura*, Springer, Milano 2001.
- _169. L. Moretti, *Annotazioni sul Barocco*, cit., punti 23 e 24.
- _170. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 12, "Villa Malgeri in Santa Marinella. Relazione tecnica", p. 6.
- _171. L. Moretti, *Strutture di insieme*, cit., p. 192.
- _172. N. Larinde, *Claire Falkenstein*, cit., pp. 52-53.
- _173. L. Moretti, *Object-Gravure*, cit.
- _174. *Ibidem*.
- _175. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 1, Luigi Moretti, presentazione di Claire Falkenstein alla galleria Il Segno, 1958, dattiloscritto con correzioni autografe, p. 1.
- _176. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 153 (I ed. 1974).
- _177. *L'opera architettonica di Michelangelo nel quarto centenario della morte. Modelli, fotografie, commenti degli studenti dell'Istituto di Architettura di Venezia*, "L'Architettura. Cronache e storia", a. IX, gennaio 1964, n. 9, pp. 670-675.
- _178. M. Tapié, *Un Art Autre...*, cit.
- _179. Il catalogo della mostra inaugurata all'ICAR il 25 marzo è a cura di M. Tapié, I. Isou, *Douze hypergraphies: Polylogues*, edizioni del Dioscuro, Torino 1964.
- _180. M. Tapié, *Morphologie autre*, Fratelli Pozzo editori, Torino 1960, ripubblicato in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 176-179.
- _181. Moretti ne possedeva alcuni esemplari (ora in AMMRo).
- _182. M. Tapié, *Intuiciones y realizaciones formales*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Centro de Artes Visuales, Istituto Torcuato di Tella, 14 agosto-4 settembre 1964), ora *Intuizioni e strutture formali*, in M. Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti...*, cit., pp. 211-216.
- _183. M. Tapié, *Del Barocco d'Insieme*, "D'Ars agency", 1965, n. 1, p. 11.
- _184. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, Luigi Moretti, note a margine dell'elaborato grafico 71/281/29or.



Il rapporto dialogico fra Barocco e Spazio

Premessa

239

La riflessione intorno all'architettura come «conformazione spaziale» nasce dall'interesse che i critici d'arte cominciano ad avvertire verso il Barocco. Spenti i lumi detrattori che, nel laboratorio illuminista di storicizzazione e riduzione in sistema dei saperi, erano balenati sopra l'arte del Seicento, e animati dalla curiosità che un giudizio severo e senza appello aveva generato, i teorici di fine Ottocento tentarono di accostarsi allo «stile bizzarro» con la disposizione imparziale dell'entomologo, prendendo a sezionare le opere nelle componenti primarie, a studiarne le relazioni fra le parti e il contesto, ad analizzare con gran perizia quel retroterra culturale che ne aveva determinato la genesi. A questo nuovo atteggiamento critico fa riscontro la messa a punto di nuovi elementi valutativi dell'opera, di ordine percettivo e cognitivo, tali da prendere in considerazione l'atto della fruizione ed esaminare quanto si produce nella sfera sentimentale del riguardante.¹ E sotto la lente dei critici, soprattutto degli storici dell'arte che ebbero il merito di fare vibrare per primi il diapason della rivalutazione del Barocco, l'architettura barocca appariva la più *touchante* delle espressioni artistiche, la più curiosa e distante dai modelli che l'avevano preceduta. Ad essa fu subito riconosciuta la preponderanza dell'aspetto spaziale.

La cultura dello spazio aveva cominciato a farsi largo in aree esterne all'architettura:² ne prepararono l'avvento i trattati sul giardino paesaggistico, la critica alla città ottocentesca, operata con mano ferma da Camillo Sitte, l'evoluzione della pittura promossa dalle avanguardie – che, affidando alle arti la missione di rappresentare i modi secondo cui l'intelletto percepisce, decostruivano il tradizionale spazio prospettico suggerendo la tridimensionalità mediante tutt'altri mezzi (le campiture di colore, la disposizione ingegnosa dei piani, le figure ritratte contemporaneamente di fronte e di profilo, ecc.) – e, ancora, le nuove riflessioni elaborate dalla filosofia estetica, soprattutto attorno al concetto di *Einfühlung*.

Si innescò, dunque, un fenomeno affatto singolare, dal quale tutto il Novecento sarà percorso: l'interesse per lo spazio generava curiosità verso il Barocco e, vice-

Veduta del prospetto est della galleria e degli effetti delle soglie spaziali sulla sua conformazione (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

versa, la rilettura della cultura barocca conduceva al riconoscimento di un'architettura dinamica, a forte valenza spaziale, dove il nuovo parametro interpretativo – lo spazio per l'appunto – si dispiegava al massimo grado. Basti considerare che Schmarsow, il teorico della *Raumgestaltung*, colui che impose lo spazio come criterio interpretativo principe del fatto architettonico, da indagare nelle pieghe fisiche, metafisiche e figurative, fu uno studioso del Barocco³ e come lui molti storici tedeschi e italiani a lui contemporanei.

A Roma, nel frattempo, alla Scuola Superiore di Architettura i primi docenti si occupavano di fondare una didattica della disciplina, di individuare gli strumenti critici per redigere una storia settoriale dell'architettura, finalmente affrancata dai criteri di lettura applicati senza distinzione ad ogni arte, come Croce invece predicava. Si imponeva, pertanto, la necessità di incernierare la nuova storia sulla descrizione delle componenti dell'«organismo» architettonico e sulla rappresentazione del contenuto spaziale che ne costituiva la specificità. *L'Architettura barocca* di Frey, la cui lettura era consigliata ai giovani allievi, parla di facciate che cessano di esistere come prospetti e diventano formazione spaziale,⁴ considerazione ripresa, nel 1941, da Giedion, allievo di Wölfflin, che intende il muro un elemento di dialogo e di compenetrazione fra interno ed esterno.⁵ Anche Portoghesi, nel 1966 a proposito del Barocco romano, definirà prospetti e aperture «il nodo cruciale dell'architettura» proprio perché investiti del compito di significare la confluenza e l'osmosi fra lo spazio interno ed esterno: spazio che nel Barocco era assunto a chiave di volta della rivoluzione artistica, a «specifico parametro rispetto al quale il processo di ideazione si ordina».⁶

Le molteplici riletture del Barocco reputano la ricerca spaziale il volano del nuovo stile; e che lo spazio moderno proceda da quello Barocco è un sospetto che non tarda a farsi largo nelle lezioni di Fasolo – «Una concezione che interessa l'architettura moderna è quella che ricerca effetti plastici di massa, con artifici di “compenetrazione” e “intersezione”. È un modo che ha le sue origini, anche in alcune risoluzioni romane, e poi nel tardo Gotico, ma che si svolgerà propriamente nella intuizione organica di un settore del “barocco” (vedi Borromini-Guarini)»⁷ – e che condurrà alla coraggiosa determinazione di Roisecco il quale, nell'introduzione alla sua storia dell'architettura, ammetterà: «L'aver d'altronde visto le vicende architettoniche sotto la speciale angolazione di storia dello spazio, giustifica anche il voluto salto espositivo avvertibile fra il barocco e l'architettura moderna».⁸

Come arrivi questa cultura in Italia, quali effetti produce e quale sia stato il contributo di Moretti alla costruzione dello spazio inteso come categoria critica è argomento di questo capitolo, premessa non dispensabile all'indagine su come lo spazio diventi parametro formativo e protagonista della Saracena.

Gustavo Giovannoni, un nuovo architetto, un nuovo modo di fare storia

Fu Gustavo Giovannoni (1873-1947), fondatore della “Scuola romana” di storia dell'architettura, fautore di nuovi programmi didattici, il responsabile della «formazione integrale» di diverse generazioni di architetti suoi discepoli, egli stesso al punto di confluenza fra la cultura positivista – proveniente dalla formazione di

ingegnere che lo sospingeva verso lo studio degli aspetti strutturali e tecnici dell'architettura (con Choisy e Rivoira era anche stato in corrispondenza)¹⁰ – e di quella artistica concentrata sull'espressione formale dell'opera che aveva assimilato dal massimo storico dell'arte italiano, eletto a maestro, e cioè Adolfo Venturi.¹¹ Disgiunte, entrambe le matrici gli dovettero sembrare insufficienti per comprendere il fatto architettonico, in virtù di quella complessità che ad esso pertiene e per questo prese a polemizzare contro quelle «vedute unilaterali, quali il positivismo dello Choisy e l'estetismo del Venturi».¹² Proprio la pratica del progetto e l'esercizio della professione lo condussero a superare le aporie di un tale atteggiamento e a sostenere che l'opera di architettura non è scindibile in «Arte» e «costruzione», come Venturi affermava, o in «Utile» e «Bello» come asserito dalle teorie estetiche ottocentesche avversate da Croce¹³ – e a causa delle quali l'architettura era rimasta incagliata fra le *Unfreie Künste* di derivazione kantiana. Liberata e richiamata in onore, quest'arte, amalgama di componenti eterogenee, così è pensata dall'artefice e così va compresa, cercando di «ricostruirne nella nostra mente il procedimento creativo» che suona poi come il corrispettivo dell'asserzione crociana «quel che preme è di rivivere, per così dire, l'emozione architettonica originaria; processo di riproduzione ideale, che è sempre possibile, posto che si abbia, con la necessaria preparazione, spirito di simpatia».¹⁴ Era dunque passato il messaggio di Vischer, di Lipps, di Worringer, latori della cultura dell'*Einfühlung*, se la storia dell'architettura si configurerà come «un problema psicologico, o meglio, un problema spirituale» e se, dietro ai complessi e variegati epifenomeni, la disciplina dovrà esplorare «l'efficacia sentimentale di queste o quelle forme architettoniche».¹⁵ Le convinzioni di Giovannoni trovano applicazione, come vedremo, nell'opera di Vincenzo Fasolo che nelle sue lezioni tratterà l'«espressione» come il piano ove si condensano le aspirazioni spirituali dell'artista che rendono la materia animata ed espressiva:¹⁶ il primo passo verso l'attribuzione di una «carica energetica»¹⁷ che preme sul fruitore distendendo o tormentando la sua psiche.

Dunque, la storia dell'architettura – come Giovannoni la chiama depurandola dall'aggettivo, pleonastico, di «artistica» che Croce le aveva aggiunto – è una scienza che va fondata e a cui attiene un metodo di analisi specifico, anch'esso da elaborare, che «non potrà essere che *integralistico*, sì da esaminare il complesso fenomeno dai vari lati e da tener conto di tutti i varissimi elementi che lo producono e lo modificano: costruttivi ed estetici, di pratiche esigenze spaziali e finanziarie e di espressioni nella rappresentazione esterna, di rapporti con la civiltà e le condizioni sociali».¹⁸ Un metodo fra l'altro estensibile, e di cui prevede l'applicazione alla pittura e alla scultura, che all'inverso, vanno rilette «in funzione architettonica», come la sua *longa manus*, Vincenzo Fasolo, praticherà in alcuni studi.¹⁹ Protagoniste della nuova storia saranno le opere, smembrate nelle componenti costituenti, misurate mediante il rilievo, rappresentate mediante il disegno, rilette mediante il processo creativo dell'artista, per giungere, attraverso la loro comprensione, induttivamente, a definire i caratteri dello stile cui appartengono.

Giovannoni era romano. A Roma vi nasce e vi lavora ininterrottamente, avverte i dominanti segni della Storia in ogni angolo del tessuto urbano: la città, l'architettura sono considerati spazi vitali e per questo complessi – e Zevi ne raccoglierà la lezione nonostante il polemico rigetto della pedagogia romana – in cui può opera-

re un «architetto integrale» al contempo storico, costruttore e artista,²⁰ «[...] colui che non pure studia l'apparenza esterna e la decorazione di un edificio, ma ne cura la costruzione e procura che di esso le forme architettoniche siano la rispondenza più diretta e sincera».²¹ Giovannoni aveva poi «una conoscenza delle lingue insolita rispetto agli architetti “normali”, del suo tempo»: ²² tedesco, inglese e francese gli consentivano di leggere testi non ancora tradotti, di partecipare attivamente alla vita culturale europea – dove era considerato il massimo esperto italiano del Restauro e il rappresentante della più importante scuola italiana di architettura – e, infine, di restituire nelle sue lezioni e nei suoi scritti un patrimonio di conoscenze veramente ampio che aveva sistematizzato nelle discipline del Rilievo, del Restauro dei monumenti, di cui deteneva la cattedra, dell'Urbanistica, della Storia dove l'architettura era esaminata anche come «espressione spaziale»²³ e così insegnata: «Vi sono inoltre altri aspetti più specifici dell'insegnamento di Giovannoni [...]; anzitutto, l'accento posto, in prima istanza, sulla spazialità generale dell'organismo architettonico».²⁴ Quest'attenzione derivò dalla frequentazione dei suoi modelli più cari, Charles Buls e Camillo Sitte, ai quali rivolge il plauso e la critica encomiastica per l'introduzione di una nuova spazialità urbanistica²⁵ condensata negli esplicativi schizzi che egli trascoglie per illustrare *Vecchie città ed edilizia nuova*, un trattato afferente allo stesso filone di studi europei sull'«arte di costruire le città». Buls è a Roma nel 1902 invitato in Campidoglio dall'Associazione artistica tra i cultori di architettura come relatore sui problemi urbanistici della capitale²⁶ e sebbene a quel tempo Giovannoni non risultasse ancora iscritto all'Associazione,²⁷ in diverse occasioni mostra di possedere conoscenza approfondita dei contenuti di quella conferenza.²⁸ Verso Sitte l'ammirazione è totale, costante e nostalgica – «Ancora, dopo tanta letteratura apparsa in tale campo, il Sitte, col suo piccolo volume, rimane come il più geniale propulsore di idee e il più sapiente fondatore di leggi estetiche».²⁹ E temendo a ragione i rischi delle ricostruzioni post-belliche, nel 1944 così esclamava: «Ah, se tornasse il Sitte coi suoi scritti, ora dimenticati, a combattere la geometrica banalità inumana che ora risorge!».³⁰ Ad essi si aggiunge lo Stübgen, anch'egli invitato a Roma dalla medesima Associazione quando Giovannoni ne era già presidente e con il quale intrattenne delle collaborazioni.³¹

Ma anche Schmarsow – collega di Adolfo Venturi e suo consigliere quando quest'ultimo ottiene la libera docenza – era spesso in Italia, soprattutto a Firenze dove nel 1889 aveva promosso un seminario con pochi allievi, fra i quali Aby Warburg e Max Friedländer, anticipando nella formula del “cenacolo di studio” il futuro Kunsthistorisches Institut che sarà inaugurato otto anni più tardi, nel 1897.³² Non è da trascurare l'influente presenza delle Accademie straniere a Roma, in particolare della Bibliotheca Hertziana, fondata nel 1913, dove convergevano i migliori borsisti di cultura tedesca che, per affinità di temi di indagine e di interessi – il rilievo delle architetture romane, soprattutto michelangelolesche, rinascimentali e barocche, lo studio delle proporzioni, l'analisi delle tipologie, la riflessione sulla rappresentazione dell'architettura, ecc. – interagivano con il Centro di Studi di Storia dell'Architettura presieduto da Giovannoni e frequentato attivamente da Fasolo.³³ Dunque, la storia narrata episodicamente da Giovannoni, basata su un approccio multidisciplinare e su un metodo induttivo («risalendo dall'opera singola a quella

di una generazione»³⁴ e volta alla ricerca delle «leggi intime e profonde di un periodo architettonico», trova in quella di Fasolo un riscontro grafico e strumentale alla comprensione dei molteplici valori di cui si conforma l'opera di architettura nonché un carattere "operativo" proprio perché forniva agli allievi quell'attrezzatura intellettuale e tecnica con la quale rileggere la tradizione ponendola a fondamento del nuovo stile.

Cenni sull'influsso delle dottrine estetiche nella formazione del concetto di spazio

Alfredo Gargiulo e l'interpretazione dell'Einfühlung

Uno dei canali attraverso cui filtrano in Italia i nuovi orientamenti di filosofia estetica elaborati in Germania è la rivista di Croce, in cui è riservato ampio spazio alle recensioni dei contributi critici sull'interpretazione delle opere artistiche e sulle metodologie dell'ermeneutica applicata all'arte. Alfredo Gargiulo³⁵ (1876-1949), traduttore della *Critica del Giudizio* di Kant, studioso di Lessing e dell'estetica tedesca, ne firma molte, e con inconfondibile *vis polemica* si scaglia contro il metodo deduttivo adottato dagli elaboratori delle dottrine estetiche, che li conduce a trascurare l'analisi dei prodotti artistici e ad attardarsi su costruzioni teoretiche avulse dalla realtà. Sono poche le lodi che dispensa, e una è resa alle intenzioni del Volkelt, espresse in prefazione al *System der Aesthetik*, di fare discendere le sue riflessioni dalla «contemplazione e fruizione delle opere d'arte» e non soltanto «da meditazioni psicologiche o, in generale, filosofiche».³⁶ Della estetica del Volkelt, Gargiulo riporta le considerazioni sul rapporto di unità fra la forma, cui afferisce l'intuizione e l'apparenza esterna, e il contenuto cioè la sostanza che, in genere, è nascosta dietro la vernice e investe la sfera dei sentimenti: «sia ricco o povero, il contenuto deve apparire; altrimenti non ne sappiamo nulla»,³⁷ commenta Gargiulo. Trasposta nel campo dell'architettura, l'idea che gli involucri debbano essere espressione dello spazio interno, superfici di intersezione e tangenza pregne della logica di conformazione dell'oggetto, viene poi mutuata da Vitale e fornisce fondamento teorico all'avversione di Giovannoni verso la gratuità della decorazione. Non solo: una tale idea si accorda anche con la ricerca di Giovannoni di un metodo di costruzione della storia dell'architettura che proceda verso la ricomposizione della dicotomia fra «metodo positivo» e «estetica di superficie» per giungere ad una comprensione totale che coinvolga i sensi, l'intelligenza e il sentimento.

In quest'alveo si situano le riflessioni di Moretti sulla «struttura come forma» e sulla fenomenologia del fatto architettonico chiamato ad essere, in ogni punto, «realtà e rappresentazione». L'esame del rapporto fra forma e contenuto, che Croce fa risalire alle teorie estetiche di Herbart e dei suoi proseliti,³⁸ è all'attenzione degli storici dell'arte che in Italia ebbero grande autorità: Berenson la assorbe nel suo sistema critico imperniato sulla separazione fra il valore decorativo immutabile – perché legato al tono, al colore, agli aspetti formali che rientrano nella «pura visibilità» – e il valore illustrativo che attiene alla sostanza del rappresentato e al sentimento che trasmette, cangiante come il «gusto» (qui inteso nell'accezione di Lionello Venturi alla stregua di disposizione spirituale, modo di sentire, *esprit du temps*) e la cultura visuale delle società. E non sono fuori luogo le preoc-



cupazioni del Volkelt sulle modalità di riproduzione del sentimento³⁹ e sulla ricreazione dello stesso attraverso la sua rappresentazione che l'arte propone nei linguaggi specifici attinenti a ciascuna delle forme particolari in cui si inverte (la tragedia, la lirica, la musica, ecc.). E a questo proposito il recensore si pone diversi quesiti: è sufficiente la rappresentazione del sentimento per innescare nel riguardante la riproduzione? E ancora, i sentimenti che veicola l'arte sono «altro» da quelli indotti dalla vita reale, e quindi l'arte dispensa «illusioni», oppure esiste una coincidenza fra «i sentimenti reali» e quelli trasmessi «per rappresentazione»?⁴⁰ Al di là di come vengono risolti (o lasciati insoluti) dai singoli pensatori tali interrogativi, qui interessa piuttosto individuare i temi di dissertazione che trapassano in Italia, e che investono anche la speculazione di Moretti sulle qualità dello spazio, condotta al fine di tenere la regia dei sentimenti del fruitore, graduando la pressione emotiva esercitata su questi dall'architettura.

La teoria dell'*Einfühlung* è divulgata da Gargiulo in tutte le sue declinazioni e da questi tradotta con la dizione di «consenso». «*Consenso* a che cosa?»,⁴¹ cosa suscita «simpatia» nei percipienti le opere d'arte? Nelle estetiche passate in rassegna, il recensore ricerca le differenti repliche. Per Lipps a procurare piacere estetico è tutto ciò che sentiamo «antropomorficamente», in cui siano riconoscibili quei valori ai quali l'uomo tende: «ciò che ha valore per noi è non altro che la nostra attività individuale, come sentimento di forza, di ricchezza, di libertà; [...]. Quando questa attività la ritroviamo negli oggetti, allora essi hanno il contenuto estetico, hanno valore e son belli. La nostra attività negli oggetti la scorgiamo per mezzo del consenso (*Einfühlung*) [...]. Quando lo stato che vediamo negli altri si accorda col nostro complesso spirituale, il consenso è propriamente simpatia, e l'oggetto contemplato è bello; il consenso negativo è antipatia».⁴² Dalle riflessioni di Lipps sullo spazio, dove si precisa che le figure geometriche vengono avvertite come «espressioni di forze in movimento», prende avvio la teoria del Dahmen secondo cui il principio fondamentale dell'estetica sarebbe proprio il movimento capace di assorbire completamente l'attenzione dell'uomo che consente non solo verso i movimenti reali ma anche verso quelli che proietta nei corpi immobili. In questo senso, una forma geometrica che presenta una dimensione prevalente sulle altre sarebbe sentita dall'uomo come generata da una forza applicata in quella stessa direzione. Così vengono spiegate anche le forme spaziali, i cui movimenti virtuali che l'uomo traspone in esse sono poi avvertiti «coi muscoli di tutto il corpo, e specialmente, con quelli del braccio destro»⁴³ e trasmettono piacere se possono essere seguiti naturalmente dal nostro corpo. Ed è significativo che nelle teorie estetiche il movimento veniva eletto come determinante dell'adesione o repulsione di un prodotto artistico in quello stesso torno di anni in cui i critici prendevano a riconoscerlo e apprezzarlo nelle espressioni barocche dell'architettura.

Passano al vaglio critico di Gargiulo anche i *Grundbegriffe* di Schmarsow, una «delle teorie psicologiche che hanno pretese estetiche e vengono applicate alla storia».⁴⁴ Motivo di apprezzamento è la costruzione della teoria su una ragguardevole base storica, vale a dire il periodo artistico di transizione dall'antichità al medioevo. È ancora nelle pieghe dell'*Einfühlung* che, secondo Gargiulo, Schmarsow si muove, essendo rimasto il «consenso» il mezzo attraverso cui l'uomo entra in comunione con il mondo esterno. In questo caso l'adesione è «al sentimento cor-

poreo» che trasponiamo negli oggetti offerti ai nostri sensi⁴⁵ e da cui derivano anche le leggi che regolano ogni attività umana, condensate da Schmarsow nella «simmetria», in analogia con quella del nostro corpo, nella «proporzionalità» delle parti che lo conformano, sistemate lungo l'asse verticale (quello principale) e nel «ritmo» che regola le funzioni organiche vitali. A differenza di Lipps, fermo sulla soglia dell'architettura, a Schmarsow è attribuito il merito di portare la riflessione proprio sull'aspetto connotante il fatto architettonico, cioè lo spazio, spiegando «che noi già sentiamo il nostro corpo come un *edificio che si muove*, e così sentiamo anche spazialmente i corpi esterni».⁴⁶ E asserisce con risolutezza che anche nell'arte antica c'è percezione spaziale, laddove Riegl, facendo «un'applicazione psicologica del metodo matematico, che va dal punto alla linea, alla superficie, allo spazio»⁴⁷ riconosceva solo l'intuizione del piano.⁴⁸ Dunque, per Schmarsow fin dall'antichità il contenuto dell'architettura e della scultura risiederebbe nel «sentimento della spazialità» che più tardi avrebbe investito anche la pittura quando questa prenderà ad incedere verso la corporeità delle figure (come nella “Battaglia di Isso” dove si condensano i caratteri del rilievo) e quando assorbirà i modi architettonici di disporre i personaggi secondo differenti piani come nei mosaici delle chiese ravennati di San Vitale e Sant'Apollinare.

246

Attraverso l'attributo che da solo le pertiene, cioè lo spazio, l'architettura comincia ad emanciparsi fino ad essere riletta come fonte e modello delle arti che ne avevano oscurato la sua propria luce. La teoria estetica formulata da Salvatore Vitale, e applicata all'architettura, è l'anello successivo: appartiene al capitolo di rivalutazione dell'architettura in Italia che investe i primi anni del Novecento e che impegna i docenti nella formulazione di nuovi modi di trasmissione della disciplina.

L'Estetica di Salvatore Vitale

Competente in materia di giurisprudenza ma affascinato dal mondo dell'arte, «acuto e sensibile teorico di storia dell'architettura a forte intonazione speculativa; più filosofo che storico d'arte»,⁴⁹ questo «siciliano sordo, cocciuto e iettatore, ma colto e intelligente dilettante di storia dell'architettura»,⁵⁰ dalla prospettiva fortemente umanistica⁵¹ dell'estetica si interroga sulla condizione di inattualità dell'architettura, cagione di esclusione della disciplina dal mondo dell'arte. La sua *Estetica*,⁵² l'anno stesso in cui viene data alle stampe, quello della prima esposizione del MIAR, è accolta con grande plauso tanto che Piacentini la segnala sulle pagine di “Architettura e arti decorative”, la rivista della scuola romana di architettura, poi del Sindacato nazionale fascista, come «un libro che bisogna conoscere».⁵³ Citato da tutti coloro che si occupano di rifondare la disciplina architettonica, da Fasolo a Zevi, il testo incontra anche il plauso di Croce che ne segnala la pubblicazione su “La Critica”, accordando il suo consenso verso la necessità di riportare in auge l'architettura, arte che include l'aspetto decorativo come consustanziale e non additivo – «l'opera nasce di un sol getto nella fantasia dell'artista, e tale architettura, tale decorazione: cioè, anche quella che si suol chiamare decorazione è, e dev'essere, intrinsecamente architettura» – e che altre arti dovrebbero prendere a modello, soprattutto la poesia, ormai carente di quell'«energia architettonica» rimasta impigliata nella lirica carducciana.⁵⁴ Il testo, molto poco illustrato, dove la speculazione filosofica prevale sull'analisi del dato materiale – pochi gli edifici e i monumenti

citati –, si interroga sulla mancanza di uno stile architettonico moderno, portando all'attenzione della comunità artistica alcune motivazioni. A esse non consegue una risolutiva panacea, ma piuttosto l'invito a costruire il nuovo stile sulle possibilità offerte dalle tecnologie associate ai nuovi materiali.

La prima ragione di inadeguatezza dell'architettura risiederebbe nel mutamento dell'oggetto della soddisfazione estetica dei moderni. Il piacere, infatti, non si annida più nella contemplazione di un'opera compiuta ma, sull'onda delle ultime frange del romanticismo, è suscitato dalle forme di non-finito, di appena accennato o solo sbizzato, dalle espressioni informi e dal «tentativo tuttora informe»⁵⁵ dell'artista. Se dunque «la sensibilità moderna soffre di vedere lo Spirito già prigioniero in qualche modo della materia, unito indissolubilmente con essa»,⁵⁶ mentre si esalta nell'attesa delle mille possibilità in cui l'attività creatrice può dispiegarsi, l'architettura, che è opera conclusa, statica, concreta, viene rifiutata, proprio perché impedisce al fruitore «di ricreare nuovamente, con nuovi motivi ed elementi intellettuali, l'opera d'arte già realizzata».⁵⁷ Vitale critica una tale disposizione dell'animo umano imputabile alla «crisi spirituale che travaglia il mondo contemporaneo»⁵⁸ e confida che il processo di palingenesi possa avviarsi proprio dal rinnovamento dell'architettura, dalla formulazione di un nuovo stile inteso come «comprensione, cioè, superamento dell'antico, e non semplice reazione ad una forma d'arte invecchiata».⁵⁹ La seconda ragione di inattualità è imputabile alla prevalenza, nell'arte come nella vita moderna, di una sensibilità musicale, legata cioè alla percezione del fluire del tempo. L'uomo moderno comprende ogni azione come una serie di accadimenti che si svolgono nel tempo e così concepisce il mondo, un divenire senza posa. In un momento storico in cui sia la filosofia («Vivere nella durata» era l'assunto, ormai condiviso, di Bergson) che la scienza moderna si soffermano sul tempo, lo indagano e lo introducono in ogni campo del sapere, le forme artistiche d'elezione, che riescono di gradimento alla sensibilità estetica moderna, diventano quelle incorporanti la durata temporale. Ma l'architettura «sciaguratissima delle arti, appunto perché è la più confinata e costretta a rimanersi tal quale»,⁶⁰ in quanto pura estensione spaziale, «arte dello spazio» – e «lo spazio è l'anti-Spirito [...] mentre lo Spirito è pura e continua tensione, divenire perenne»⁶¹ – non trova cittadinanza nel mondo dell'arte. È evidente che Vitale risenta delle elaborazioni filosofiche sulla separazione fra arti dello spazio e del tempo che Lessing aveva esposto con chiarezza nel *Laocoonte* e che abbia recepito le riflessioni dei teorici tedeschi dell'*Einfühlung* dove è il fruitore, quindi, a qualificare l'opera come «dinamica», qualora persistano certi fattori stimolanti il senso del movimento. Come fare allora perché l'architettura susciti questa impressione? Secondo Vitale si rende necessario ripartire dai fatti fondamentali che la costituiscono e cioè dallo spazio interno e dal ritmo.

Il primo, lo spazio interno, è considerato l'essenza dell'architettura, definito come «vuoto» che tende ad «acquistare una parvenza corporea ed a solidificarsi»⁶² e che si imprime sulla facciata, non più avvertita come «una semplice risorsa scenografica» ma come proiezione «della vita profonda e complessa» dell'oggetto. La seconda componente, il ritmo, si manifesta nei rapporti di giustapposizione fra gli elementi (vuoto-pieno, superficie-massa, luce-buio, ecc.) e crea una *liaison* con la musica – cui l'architettura si apparenta anche per l'essenza di arte non imitativa e non espressiva, bensì evocatrice⁶³ – dove il ritmo sussiste sottoforma di antinomia, cioè di movimen-

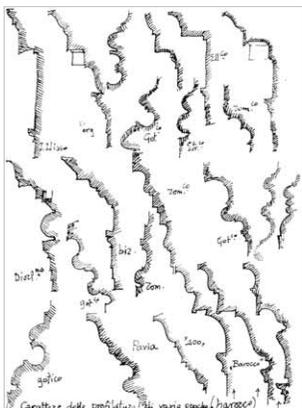
to alternante suoni a pause. Sebbene il problema del ritmo in architettura non venga affrontato in modo esaustivo da Vitale, ma individuato come uno dei magneti intorno a cui la riflessione dell'architetto moderno debba gravitare, è tuttavia significativamente registrare questa sintonia che, attraverso Vitale, comincia a stabilirsi sulle frequenze delle ricerche di punta europee. Solo cinque anni prima veniva dato alle stampe il contributo di Ginzburg sul tema, dove fra i numerosi epifenomeni del ritmo, quello che si manifesta come alternanza di intervalli e battute, secondo la formulazione di Vitale, viene riconosciuta negli esempi rinascimentali, soprattutto nella «travata ritmica» di Bramante.⁶⁴ Oltre a Schmarsow, che lo considera una delle tre leggi fondamentali che favoriscono il «consenso», ne parla Lipps,⁶⁵ Pinder che avvicina l'architettura all'esecuzione di una partitura,⁶⁶ mentre Helmholtz, teorico noto a Moretti, affianca ai suoi studi di ottica fisiologica quelli sulla teoria musicale.⁶⁷

A proposito dello spazio, è innegabile l'influenza esercitata da Vitale sui teorici a venire, soprattutto su Zevi che si cimenterà in una storia dell'architettura come evoluzione spaziale, sviluppando, con la competenza che gli derivava dalla sua formazione di architetto, la narrazione talvolta incerta e malferma, in cui Vitale si prova nella seconda parte dell'*Estetica*.

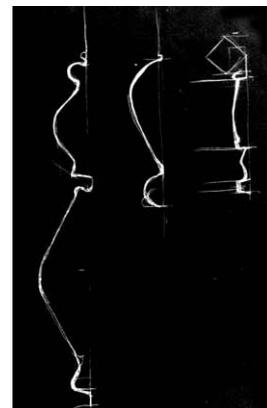
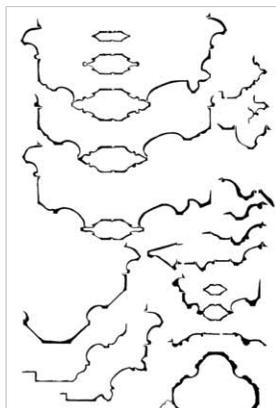
Qui si racconta dell'evoluzione dello «Spirito costruttivo» che in lotta con il tempo, quindi con il divenire, tende ad affermare l'Essere mediante le diverse formulazioni del rapporto tra spazio e materia, la più estrema delle quali consiste nell'annullamento dello spazio e nella conseguente spiritualizzazione dello stesso operata dalle avanguardie artistiche. Così, durante il processo di evoluzione dal Barocco al contemporaneo, lo spazio avrebbe allentato sempre più il legame con la materia assumendo la configurazione di realtà astratta dove «il concetto dello spazio tende a risolversi in quello del tempo, la materia si volatilizza nella forza, e l'estensione si trasfigura nella velocità» con il risultato che si è portati ad attribuire valenza di monumento architettonico a ciò che è assimilabile ad un «organismo pulsante, ruotante e fragoroso [...] che cammina sui flutti»:⁶⁸ quindi ai transatlantici, alle grandi navi da guerra – i «super-dreadnought» – dove la funzione è genitrice di struttura e forma. Son questi gli oggetti architettonici «belli [...] in quanto esprimono il loro fine»,⁶⁹ secondo l'Estetica crociana a cui Vitale si allinea.

Il prologo è un invito a fare, a procedere verso la costruzione della nuova architettura che nascerà dall'accoglimento delle nuove tecniche costruttive, legate in particolare all'impiego del cemento armato, da cui possa originarsi la moderna architettura, quella che riceve il mandato di includere la temporalità fra le sue dimensioni. Architetti come Perret, i fratelli Luckhardt, Mendelsohn e Le Corbusier, fautore di un «razionalismo costruttivo» identificato come primo stadio del processo di formazione dell'architettura moderna, sono additati come pionieri da seguire nella costruzione del nuovo stile, assestando un fragoroso colpo d'ariete alla resistenza strenua dei fautori della tradizione nazionale. E nel secondo dopoguerra, Vitale osserverà un evidente consentimento fra architettura contemporanea e barocca «per la concezione volumetrica dello spazio, il suo carattere dinamico ed il senso della mobilità»,⁷⁰ intravedendo, nell'impiego delle nuove tecnologie, ancora una volta coraggiosamente propugnato, la possibilità di raggiungere il movimento con maggiore agevolezza, rinunciando all'apparato decorativo apposto (e non consustanziale) e utilizzando nella doppia funzione, strutturale ed estetica, gli stessi elementi portanti.

Profili di modanature di diverse epoche (da V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura. Lezioni del Prof. Vincenzo Fasolo*, Istituto di storia dell'architettura, Roma 1959, p. 36).

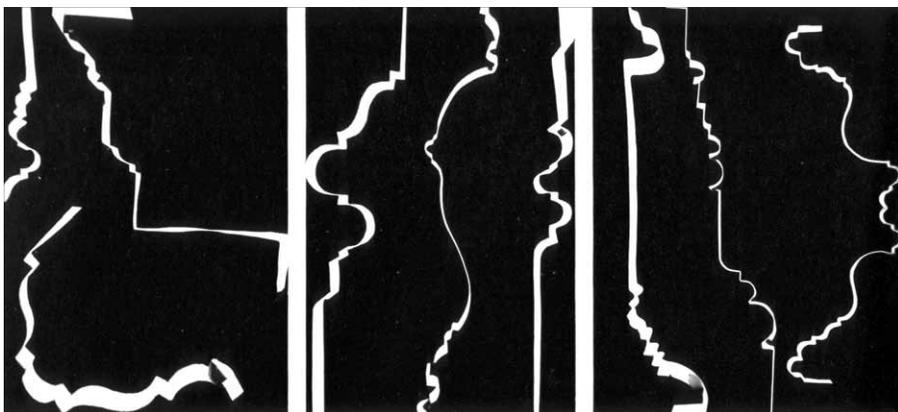


L. Moretti, profili delle modanature della chiesa monastica di Edington, 1352-1361 (da "Spazio", a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 10).



Villa La Saracena, studio della modanatura della balaustra della terrazza (AMMRo).

Allievi di Zevi, rappresentazione delle modanature michelangioliche (da "L'Architettura. Cronache e storia", a. IV, gennaio 1964, n. 99, p. 712).



Dunque un contributo non irrilevante, quello del Vitale, per aver tracciato «le linee di un'estetica dell'architettura capace di arricchire di nuovi originali punti di vista la nostra visione del monumento architettonico». ⁷¹ E nello stesso momento storico, pochi mesi prima che l'*Estetica* venisse data alle stampe, Moretti rifletteva sul «sentimento costruttivo», considerato l'incarnazione dello Spirito nel mondo sublunare e definito infatti «natura particolare dello "animus" dell'architetto in quanto tale», di cui l'architettura è espressione, mentre la decorazione «accento e marcatura». ⁷² Ma il «sentimento costruttivo» attiene ancora al mondo delle idee, cioè al pensiero progettante che concepisce lo «schema ideale», raramente tradotto alla perfezione nella «costruzione reale». ⁷³ Fu Michelangelo, erede degli abili costruttori della Roma imperiale, a fornire un esempio di perfetta coincidenza e identità fra il processo ideale della progettazione e quello costruttivo di cantiere: il Palazzo dei Conservatori, proprio perché eretto in pochissimo tempo, pare abbia costretto l'architetto a progettare costruendo.

Più tardi gli aspetti formali, come già Vitale presagiva e Venturi precisava, ⁷⁴ procederanno da quel «contenuto» che è spazio e struttura, detentore di una posizione

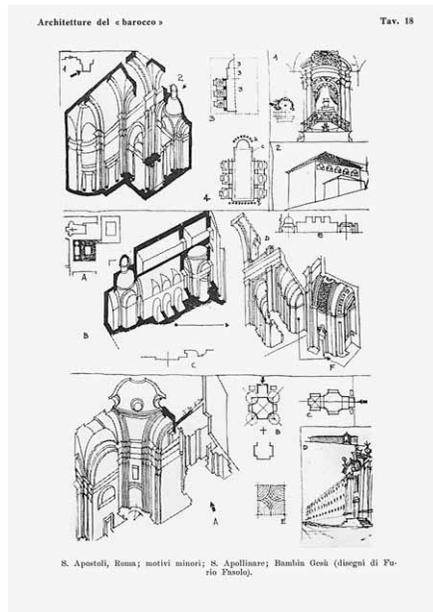
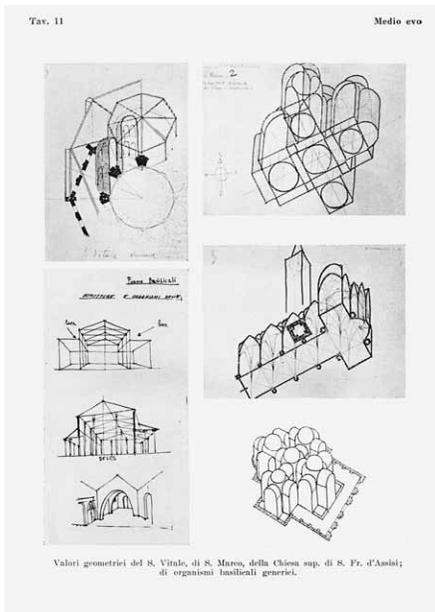
di supremazia sulla forma. Così anche la rivista che per Moretti avrebbe segnato l'avvento di una nuova critica, quella fondata sull'«architettura come espressione del sentimento costruttivo»,⁷⁵ già auspicata nel giovanile *Canovaccio*, all'atto della scelta definitiva tramutò il suo nome, e l'oggetto del suo discettare, da “Morfofis” (Forma) in “Spazio”.⁷⁶

I contributi di Vincenzo Fasolo, Bruno Zevi, Luigi Moretti

Vincenzo Fasolo

«[...] credo che tutti noi fummo travolti da Vincenzo Fasolo, un grandissimo professore, che faceva delle lezioni straordinarie, disegnando, in grandi lavagne, piante di templi, fin quelle di Diocleziano a Spalato, che poi trasformava in assonometrie dal basso, ritmando i segni quasi danzasse, con suoni simili a quelli di un metronomo. Portava ampi vestiti neri permanentemente coperti da una sottile polvere bianca di gesso. Noi per lui dovevamo disegnare prospetti di templi greci, in gran quantità, schematici ma esatti nelle proporzioni, per evidenziare le differenze fra il dorico, lo ionico, il corinzio». ⁷⁷ Ingegnere di origine dalmata, esperto in sistemi costruttivi, abilissimo disegnatore, Vincenzo Fasolo (1885-1969) prese parte al progetto didattico di Giovanni che, nel concorso per la cattedra di Storia, lo predilesse allo storico dell'arte crociano Michele Guerrisi⁷⁸ uomo di lettere e al contempo scultore. Condizione, secondo Croce, favorevole «per il reale avanzamento della critica e storiografia artistica» grazie all'«unione della conoscenza pratica dell'arte con la cultura generale e filosofica». ⁷⁹ Anche Giovanni la pensava così, ma gli contestava la tesi della complanarità fra le arti alla quale con-

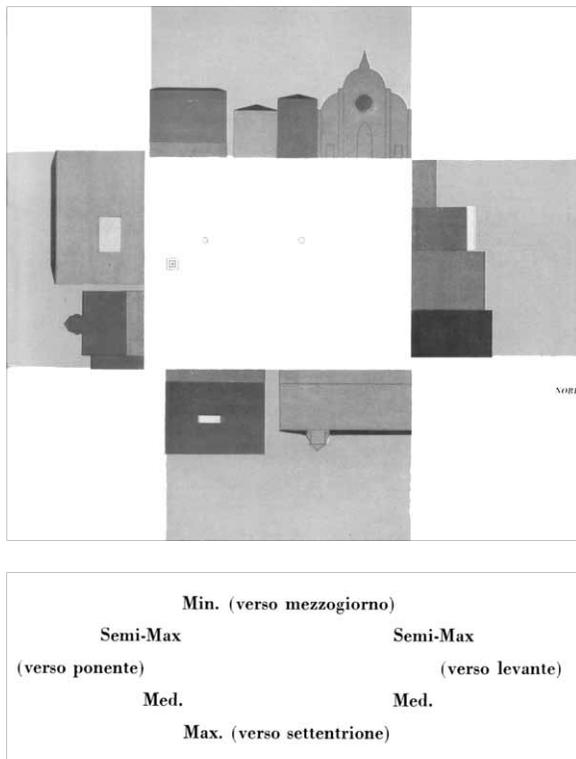
250



Rappresentazione dei valori geometrici di alcuni edifici medievali (da V. Fasolo, *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1954, tav. 11).

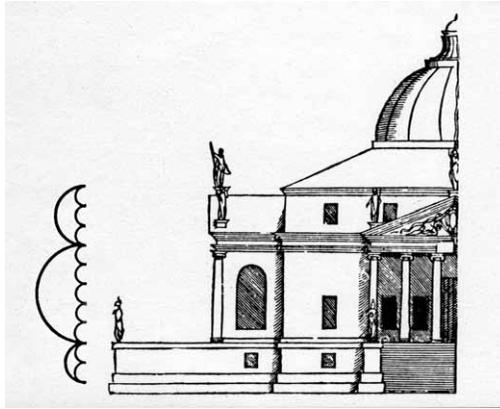
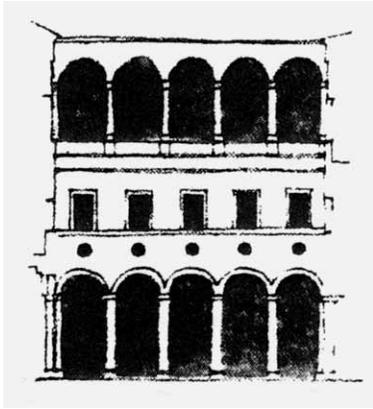
Rappresentazione tematica di alcune architetture barocche (*ibidem*, tav. 18).

L. Moretti, analisi grafica del colore degli edifici che chiudono i Campi Bandiera e Moro e schema distributivo dell'intensità dei colori (da "Spazio", a. II, ottobre 1950, n. 3, pp. 35, 39).



seguiva l'intercambiabilità degli strumenti interpretativi.⁸⁰ E soprattutto, rivendicava l'indipendenza della storia dell'architettura dalla storia dell'arte e la necessità che l'insegnamento venisse impartito solo da specialisti del settore, cioè da architetti che esercitassero il mestiere, abili nel disegno, esperti di questioni costruttive.⁸¹ Infine, sosteneva che la disciplina andasse impartita nei primi anni della Scuola, affinché sedimentasse nella formazione degli allievi e contribuisse a formare una coscienza della tradizione necessaria all'atto progettuale. Una storia operativa, dunque, e non uno sterile coacervo di nozioni.

Fasolo assommava in sé una salda preparazione tecnica e i requisiti di un buon docente: la sua aspirazione a dare corso ad «una storia dell'architettura [...] disegnata, anziché parlata»⁸² che si comprende graficizzando tutti i valori che si stratificano nell'architettura, era sorretta dalla capacità di ammaliare il suo uditorio di giovani allievi, rapito dalle spettacolari maniere di raccontare l'architettura, disegnandola con entrambe le mani: «I nostri professori sono tutti personaggi importanti, alcuni sono anche "eccellenze", alcuni compaiono anche in "orbace". Ne incontriamo, lungo il percorso, uno che canta per raccontare la storia dell'architettura e la disegna in sbalorditive prospettive alla lavagna; questi è V. Fasolo, ci affascina e ci trascina, e ci fa capire non solo la storia, ma proprio l'essenza dell'architettura».⁸³ La sua storia cita poche date, offre poco spazio agli artefici, propone dei quadri cronologici in cui le vicende storiche, politiche, artistiche delle



Rappresentazione del rapporto pieno-vuoto di un cortile di un palazzo romano (da V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura. Lezioni del Prof. Vincenzo Fasolo*, Istituto di storia dell'architettura, Roma 1959, p. 25).

A. Palladio, rappresentazione dei rapporti lineari del prospetto della Rotonda tratta dai *Quattro Libri* e ripubblicata da Moretti in *Strutture e sequenze di spazi* (da "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, p. 14).

regioni italiane, riportate in parallelo, mancano di interpretazione. Eppure il risultato è stato quello di formare sia architetti che per le loro opere si imporranno all'attenzione dell'Europa negli anni Trenta e Cinquanta sia i futuri storici dell'architettura, da Leonardo Benevolo a Roberto Pane, Renato Bonelli, Guglielmo De Angelis D'Ossat fino al polemico Bruno Zevi che ne aveva seguito il corso prima di lasciare l'Italia. Fasolo insegnava che la comprensione delle opere avviene alla maniera antica, mediante l'osservazione diretta e l'annotazione grafica interpretativa dei seguenti aspetti:

_ L'organizzazione planimetrica, ridisegnata schematicamente al fine di far sortire ragioni di ordine funzionale e regole geometriche compositive (simmetria-dissimmetria, assialità, ecc.) che presidono alla conformazione degli involucri e degli invasi. Fra gli innumerevoli esempi, Fasolo propone la *domus* pompeiana che, impostata «su uno schema teoricamente simmetrico, ammette varianti dissimmetriche»,⁸⁴ accanto alla Robin House di Wright, esempio di «spazi modernamente e liberamente composti».⁸⁵

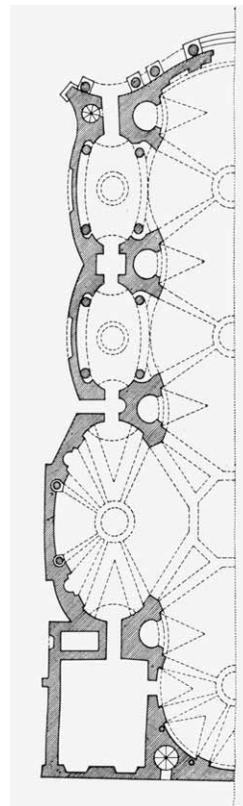
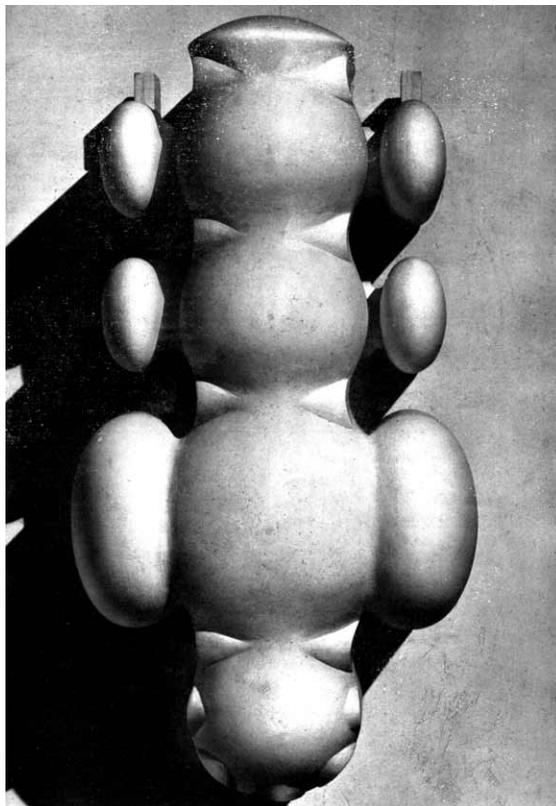
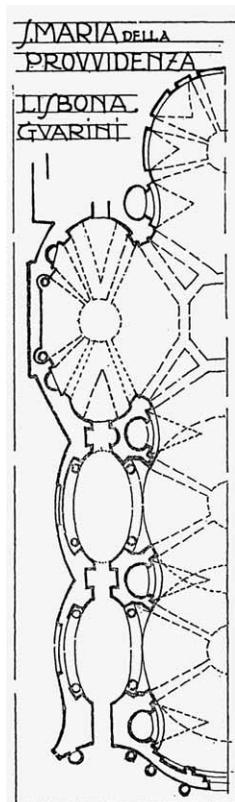
_ L'intelaiatura costruttiva che conforma l'«organismo», di cui vanno rilevati gli elementi portanti e portati e le loro relazioni. A questo proposito Fasolo consiglia di guardare le rappresentazioni assonometriche di Auguste Choisy e di Jean Ebersolt, studioso di arte e architettura bizantina, ma di semplificarle per lasciare emergere solo le linee-forza, sintesi dei rapporti statici delle orditure murarie e degli elementi di copertura.⁸⁶ Le smilze e ossute rappresentazioni tridimensionali sono spesso correate da modelli costruiti «materialmente con fil di ferro» dove «le [...] linee riassumono la sostanza costruttiva e geometrica dell'ipotetico edificio».⁸⁷ Queste immagini non possono non configurarsi come antesignane degli esperimenti condotti nel 1964 dagli allievi di Zevi sulle architetture di Michelangelo.⁸⁸

_ La «Forma e l'Espressione» alla cui definizione concorrono, oltre alla qualità dei materiali impiegati (tessitura, policromia, reazione alla luce), quegli «artifici» che inducono effetti chiaroscurali e di movimento delle masse (rientranze, sporgenze, aggetti, andamenti delle modanature) cui è affidato il ruolo di commento esegetico della concezione dell'opera.⁸⁹ Anche il colore, contribuendo ad esaltare taluni piani e a condannarne sullo sfondo tal'altri, interviene nel racconto vivido dell'o-

pera, trasmettendo altresì suggestioni psichiche all'osservatore, conferendo all'espressione architettonica un «fluido aspetto» difficilmente traducibile in annotazioni grafiche.⁹⁰ Ma qui Moretti supera il maestro, elaborando efficaci schemi di distribuzione del colore che chiariscono le sue analisi cromatiche riguardanti le architetture veneziane condotte su una scala tonale che l'autore desume dai modi di rappresentazione della musica. All'esame delle «masse secondarie» in cui consiste la decorazione, che pure attiene alla «Forma», è accostata quella delle alternanze ritmiche fra il vuoto e il pieno quale si evince analizzando i partiti orizzontali e verticali dei prospetti. È significativo che il vuoto non sia genericamente considerato come interruzione di continuità muraria ma nella doppia accezione di vuoto «sfinestrato», cioè foro nella parete con valore superficiale, e vuoto «riflessato», quello dei porticati, carico di valenze spaziali,⁹¹ come il Frey aveva già indicato a proposito di alcune opere di Pietro da Cortona.⁹² Fasolo si raccomanda di utilizzare un metodo di rappresentazione «nettamente preciso nel segno misurante» il rapporto fra vuoti e pieni che nell'architettura moderna, a causa dell'impiego delle nuove tecnologie, può essere sbilanciato a favore del primo termine del binomio. Dunque, i vuoti vengono colorati in nero perché abbiano un peso ottico importante rispetto alle leggere superfici murarie rese in bianco, e agli «spazi areati», cioè «riflessati», colorati in «mezza tinta».⁹³

V. Fasolo, schema planimetrico della Chiesa di Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona di Guarini (da "Architettura e arti decorative", a. X, marzo 1931, fasc. VII, p. 321).

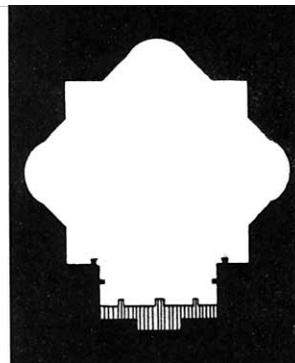
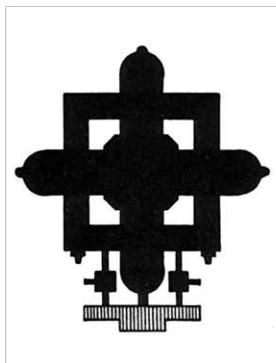
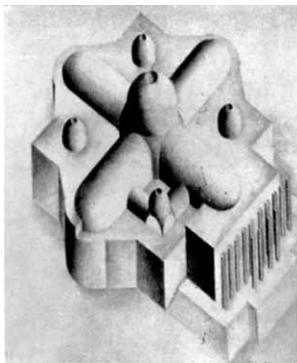
L. Moretti, modello e schema planimetrico di interpretazione spaziale della Chiesa di Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona di Guarini (da "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, p. 19).



_ I «Fattori armonici geometrici», che sono invece colti agevolmente, mediante volumetrie scarnificate ed essenziali dove emergono le figure elementari e i rapporti geometrici che fra di esse si instaurano (associazione, intersezione, compenetrazione, ecc.). Pure le tradizionali proiezioni ortogonali sono considerate d'ausilio, anch'esse semplificate fino a manifestare l'applicazione dei sistemi di proporzionamento che Fasolo illustra richiamando trattatisti anche recenti.⁹⁴

A questi aspetti parziali in cui l'opera di architettura deve essere scomposta e analizzata per una completa comprensione, Fasolo affianca i «valori spaziali» precisando che si tratta di un nuovo elemento di valutazione architettonica che si deve a Schmarsow, al «metodo critico» di Brinkmann, alla «moderna esposizione dello Zaloziechy, del Bettini, del Vitale» e che consiste nel considerare i rapporti che si stabiliscono fra l'involucro murario contenitore e il vuoto che esso contiene.⁹⁵

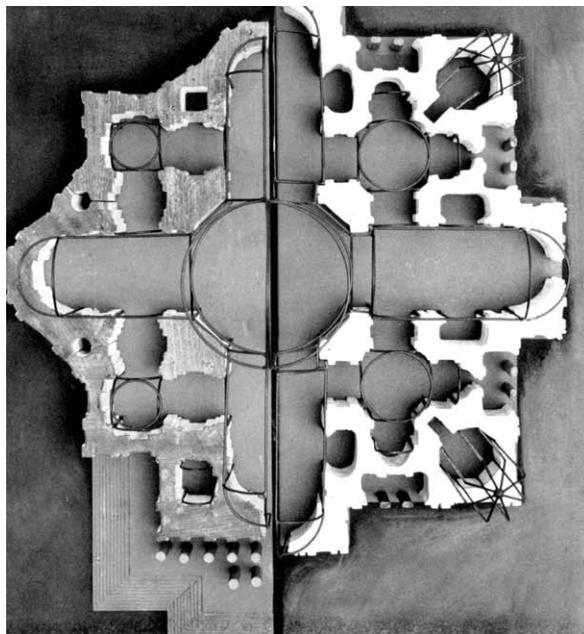
L'uno modella l'altro; l'uno contribuisce a rendere l'altro, lo spazio, fluido o consistente, luminoso o scuro, a seconda della quantità di radiazioni luminose immerse; vivo o spento grazie alle interferenze fra la qualità dei materiali costruttivi e decorativi di cui sono fatte le pareti, il loro colore, le superfici vetrate, e il vuoto stesso che da questi fattori riceve vita sensibile; così, se l'involucro è un dato permanente (in caso di assenza di modifiche), lo spazio partecipa della «mobilità degli aspetti degli interni» e viene fissato mediante una successione di visuali prospettiche (costruite a partire «da vari punti di vista, sempre però accessibili e commisurati all'uomo»)⁹⁶ che rendano conto sia del processo di creazione percorso dall'artista che pre-vede «interiormente in prospettiva» che del coefficiente temporale che di fatto governa l'esperienza cognitiva. Alcune affermazioni sulla comprensione dell'opera in movimento manifestano una evidente prossimità alle tesi di Zevi e di Moretti, delle quali è difficile attribuire la paternità proprio perché Fasolo pubblica la raccolta delle sue lezioni nella metà degli anni cinquanta, forse dopo aver assorbito dalle generazioni successive i nuovi orientamenti: «Lo studio dell'edificio compiuto sulle due dimensioni del piano (proiezioni orizzontali e verticali), e sulle tre dimensioni (volumetrie, masse, organismi rappresentati in assonometria) non offre ancora una compiuta conoscenza dell'edificio stesso nella sua vitalità. Perché l'edificio vive dinanzi alla nostra visione per un integrale intendimento, per una successione di punti di vista. È un percorso che noi compiamo, sia nel girare attorno al monumento, sia nel penetrarlo in una serie di soste e corrispondenti



Rappresentazione assonometrica del progetto di Michelangelo per la Basilica di San Pietro (da V. Fasolo, *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1954, tav. 22).

B. Zevi, interpretazioni spaziali del progetto di Michelangelo per la Basilica di San Pietro (da B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1993, p. 38).

Allievi di Zevi, modello della Basilica di San Pietro secondo il progetto di Bramante e di Michelangelo (da "L'Architettura. Cronache e storia", a. IV, gennaio 1964, n. 99, p. 686).



visuali. Si forma quindi una successione di immagini, che si fissano nella nostra mente, e che mentalmente si ricompongono, dandoci così una più completa coscienza dell'edificio». ⁹⁷ Così come i rimandi alle suggestioni psichiche indotte dai colori e dalle forme provengono dalla lezione di Lurçat, come Fasolo ammette, ⁹⁸ aggiornando i suoi studi e la sua offerta didattica nel dopoguerra.

Il taglio delle sue lezioni rimane invece lo stesso prima e dopo la guerra e analogamente il fine, che è quello di trasmettere un metodo per costruire la storia dell'architettura. La *Guida metodica* è un manuale sussidiario che per ciascun periodo storico (dalle origini fino al ritorno al classico verificatosi nella seconda metà del Settecento) enumera tipologie, organismi, espressioni stilistiche e relativi valori architettonici, sforzandosi di fornire modi chiari e pertinenti di rappresentazione degli stessi, esplicativi della loro essenza, a discapito degli artefici, relegati dentro rapide citazioni. Per Fasolo fanno eccezione Michelangelo ⁹⁹ e Borromini ¹⁰⁰ che predilige – a differenza di Giovannoni piuttosto orientato verso l'opera di Bramante, del giovane Sangallo, di Palladio e Vignola –, trasmettendo questa sua passione all'allievo Moretti che proprio nell'ambito del corso di Storia e Stili elaborerà il *Canovaccio* per lo studio dell'architettura di Michelangelo e Borromini che gli valse la promozione al rango di assistente, l'unico, «negli anni Venti e Trenta, condiviso con Giovannoni». ¹⁰¹

Donde Moretti deriva l'interesse per gli sfondi del Mantegna che egli studiava insieme ai suoi colleghi, tutti ancora studenti, nel primo «studio volante sui tetti dell'antica via Panisperna» ¹⁰² o per le architetture dipinte ¹⁰³ che esamina nelle tele di Giotto, architetto *in pectore*, se non da questo maestro che li ridisegnava – completandoli – col suo prodigioso quanto leggendario talento? E proprio il rapporto

corporeo e materiale con le architetture romane,¹⁰⁴ esplorate attraverso il rilievo e poi ridisegnate schematicamente nelle loro articolazioni spazio-strutturali, secondo gli insegnamenti di Fasolo, gli valse una conoscenza dimensionale e metrica approfondita e precisa, un'attitudine visiva a sentire con gli occhi le dissonanze, anche le più impercettibili disarmonie: ecco perché riprogettava in cantiere, mentre il suo «schema ideale» prendeva forma sotto l'ultimo impietoso sguardo dell'artista primo fruitore.

Bruno Zevi

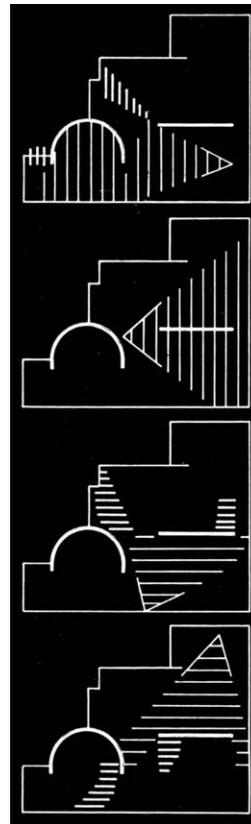
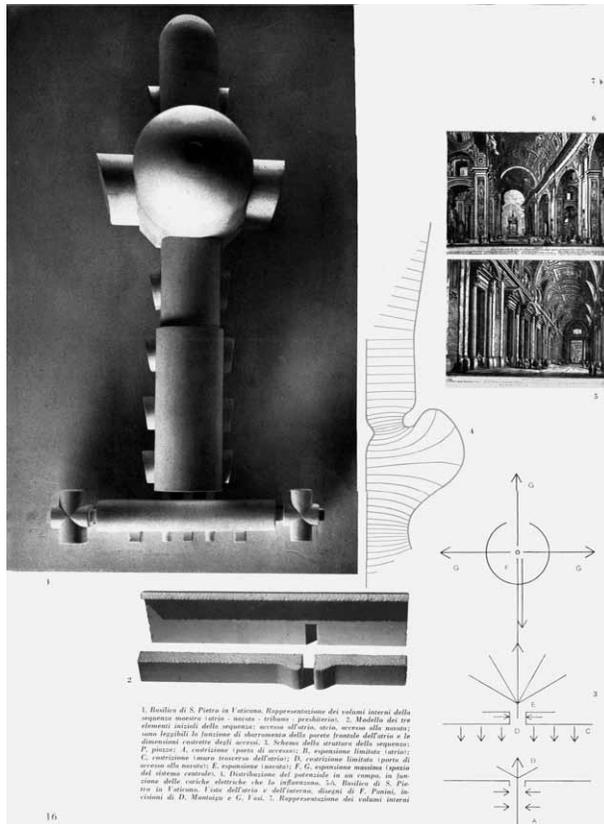
Nel fondamentale contributo alla costruzione di una «soddisfacente storia dell'architettura» Bruno Zevi (1918-2000) asserisce con risolutezza che il vero protagonista dell'architettura è il vuoto in essa contenuto, cioè lo spazio interno, e che nella valutazione di un edificio la concezione spaziale è da adottare come criterio fondamentale di giudizio. Pur permanendo valori secondari che sollecitano l'elaborazione di storie parziali (della tecnica, dell'estetica, degli aspetti funzionali, economico-sociali, tipologici, ecc.), la storia dell'architettura la si scrive solo passando in rassegna le concezioni spaziali che si sono susseguite nell'arco dei secoli, analizzando il modo di sentire e vivere gli spazi interni: «Impossessarsi dello spazio, saperlo “vedere”, costituisce la chiave d'ingresso alla comprensione degli edifici».¹⁰⁵ In quest'attività di apprendimento, la dimensione temporale è assunta da Zevi come determinante perché è solo in moto, scattando con gli occhi fotogrammi consecutivi da punti di vista sempre cangianti, che si arriva ad acquisire la totale conformazione di ciò che si configura come la realtà dell'architettura.¹⁰⁶ Per quanto Zevi stigmatizzi il retrico mondo accademico romano, l'aver posto l'attenzione sulla carenza degli studi specifici di architettura (che non siano frutto delle parziali o addirittura fallaci prospettive interpretative «contenutistiche», «fisiopsicologiche», e «formalistiche»)¹⁰⁷ lo pone nel filone che si era dipanato fin dall'apertura della Scuola Superiore di Architettura e dalla fondazione della disciplina cui avevano contribuito Giovannoni e Fasolo, in disputa con Croce e Venturi, al fine di renderla «operante», cioè irrinunciabile strumento di progettazione. Anche questa connotazione fattuale dell'approccio storiografico passa nelle elaborazioni di Zevi, che prenderà a parlare di «critica operativa»,¹⁰⁸ su cui insisterà successivamente anche Tafuri confermando: «un carattere primario è tuttavia emerso per la critica e la storiografia *operative*: la loro didatticità».¹⁰⁹ Anche Zevi come Fasolo, di cui ha seguito i corsi nel biennio 1937-1938,¹¹⁰ va alla ricerca di efficaci strumenti di comunicazione visiva delle elaborazioni critiche, e per questo passa in rassegna tutte le tecniche disponibili, dalle tradizionali proiezioni ortogonali agli spaccati, alla fotografia, alle riprese cinematografiche, evidenziando i punti deboli di ciascuno di essi, la fallacia della rappresentazione sempre incompleta e parziale. Ogni interpretazione, infatti, esalta un aspetto reale ma neppure la più ricca di dettagli arriva a descrivere nella sua completezza l'aspetto spaziale: le proiezioni ortogonali tacciono sui materiali di rivestimento, sulla cromia, sul grado di assorbimento e di riflessione della luce, su quei parametri che si apprendono per via anche emotiva; allo stesso modo la fotografia e la cinematografia escludono dati geometrici e dimensionali, sebbene forniscano un ventaglio più ampio di informazioni e per questo sono tenuti in considerazione come strumenti di grande efficacia.¹¹¹

La «notevole utilità» dell'apporto critico del Vitale alla costruzione della nozione di spazialità è confermata dalla continua polemica che Zevi dispiega nelle note del suo testo, dove sono riportati interi passi redatti dal bibliotecario catanese nella sua estetica, oggetto di ferma confutazione.¹¹²

Partiamo dalla nozione di «spazio». Vitale aveva parlato dell'apprezzamento della sensibilità moderna per le forme di arte protese verso un'accentuazione della dimensione temporale (come la musica) e per quelle che si manifestano sotto le forme dell'incompiuto e del non-finito, da cui già la spiritualità romantica rimaneva sedotta; siffatte predilezioni giustificavano il disinteresse per l'architettura, opera compiuta, immanente, pura estensione spaziale. Ma lo «spazio», ribatte Zevi, è la dizione ridotta di «spazio-tempo»: «Anzi sarà bene avvisare il lettore fin da ora che ogni volta che ci riferiamo allo spazio in architettura, alludiamo a quella nozione di spazio-tempo, ormai acquisita dalla scienza moderna [...]. Solo per brevità adoperiamo la parola spazio invece che spazio-tempo».¹¹³

Un'aspra critica è poi rivolta all'opera di Vitale sul carattere «antitragico» dell'architettura, incapace di esprimere e trasmettere stati d'animo che non siano di serenità, di liberazione, di elevazione verso un mondo depurato dalle passioni e governato dall'armonia. Zevi vi oppone le tensioni delle architetture di Michelangelo e degli architetti barocchi, l'umanità del filone organico che rende gli spazi profondamente dinamici e drammatici. La convinzione di ascendenza platonica secondo cui l'«idea» dello spazio, cioè l'estensione pura priva di connotazioni reali così come vive nel mondo del trascendente, diventi concetto nella mente dell'architetto e poi spazio concreto ed empirico (processo che, all'inverso porta a pensare ogni spazio concreto come incarnazione della sua idea e per questo capace di ingenerare solo sentimenti di elevazione) è accettata da Zevi con riserva solo per alcuni periodi storici come il classicismo e il Rinascimento. Questa posizione è facilmente giustificabile: nell'atmosfera esistenzialista, che ha indotto un'accentuata sensibilità verso la condizione umana, Zevi individua una nuova formulazione di «critica moderna» più attenta alle risposdenze biologiche e psicologiche fra uomo e spazio, «in grado ormai di studiare lo spazio organico, cioè lo spazio creato per l'uomo, rispondente alle sue varie esigenze materiali, spirituali, e psicologiche integralmente intese. Che è poi lo spazio che tutti vedono e vivono nell'architettura, e di cui va data una coscienza, non filosofico-concettuale ma diretta e concreta».¹¹⁴ Per questo la storia dell'architettura come evoluzione delle concezioni spaziali, che Vitale affronta nel suo saggio con i limiti propri di una disciplina che ha solo ormezzi teorici¹¹⁵ e che Zevi stesso aveva proposto nel 1948, non può prescindere dai singoli contributi,¹¹⁶ cui Moretti darà grande risalto nelle sue analisi delle opere di Michelangelo, Borromini, Caravaggio, ecc.

Tuttavia, la definizione zeviana di «spazio» rimane appuntata sul generico «vuoto», formulata in negativo elencando ciò che non è, quasi a voler racchiudere un significato primo, un assioma architettonico: «lo spazio non è solo cavità vuota, “negazione di solidità”: è vivo e positivo. Non è solo un fatto visivo: è, in tutti i sensi, e segnatamente in un senso umano e integrato, una realtà vissuta».¹¹⁷ Uno spazio, dunque, coincidente con la scena ove si rappresenta la vita¹¹⁸ e originato dalle necessità sociali fa la nuova storia dell'architettura. Ma quali siano gli elementi strutturanti lo spazio, definiti i quali si giunga alla loro rappresentazione, rimane



L. Moretti, studi spaziali della Basilica di San Pietro (da "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, p. 16).

L. Moretti, analisi dei campi visivi della zona giorno di Casa Tugendhat di Mies van der Rohe (da "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, p. 20).

un fatto non chiarito. A questo quesito darà una risposta esaustiva e convincente Moretti, impostando sulla sua definizione di spazio non solo l'analisi critica delle architetture storiche e contemporanee, ma tutta la sua attività progettuale. Certamente la riflessione sulla specificità della disciplina, la certezza che non si dà una storia dell'architettura che non sia cadenzata sul metro dello spazio e la ricerca di modi di espressione grafica e di rappresentazione chiari e incisivi dell'essenza dell'architettura, costituiscono forti affinità intellettuali fra due personaggi altrimenti in apparente contrasto fra loro.¹¹⁹

Luigi Moretti

Fra *Saper vedere l'architettura* e il tentativo di Zevi di riprodurre la spazialità delle opere di Michelangelo per rendere tangibile la sostanza precipua dell'architettura,¹²⁰ si inseriscono le elaborazioni teoriche di Moretti e la sua rivista, "Spazio", che in gran numero le raccoglie.¹²¹ A buon diritto si può inserire Moretti nella tradizione critica che ha individuato nello spazio interno l'*arché* dell'architettura, ovvero la sua origine, il suo motore, la sua essenza. Nel saggio fondamentale per chi voglia approssimarsi alla declinazione morettiana della nozione, *Strutture e sequenze di spazi*, pubblicato sull'ultimo numero della rivista,¹²² vengono citati Ostendorf, Sch-

marsow, «il limpido Brinkmann», e Zevi in qualità di assertori della «spazialità interiore come aspetto determinante, riassuntivo, addirittura unico» – «e questo è un errore dell'architettura» aggiungerà in parentesi, mostrando conoscenza delle loro teorie ma criticando l'assolutezza del valore conferito allo spazio. E lamenta anche l'assenza di traduzioni esegetiche delle enunciazioni teoriche in analisi spaziali delle opere che mirino ad individuare criteri e strumenti di indagine, a partire dall'ancora fumosa definizione del termine, «sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne»,¹²³ la cui essenza si precisa mediante quattro qualità costitutive. Le prime due, la «forma geometrica» e la «dimensione» sono di ordine geometrico, dunque oggettive e razionali; le altre sono avvertite «per un ordine intellettuale e psicologico» e cioè la «densità», legata alla quantità e alla distribuzione della luce che si effonde nei volumi e la «pressione o carica energetica» che dipende dalla conformazione dell'involucro, dagli elementi che si frappongono nella «sostanza rarefatta» dove ci si muove, da quanto le pareti «premono» contro la sfera emozionale del fruitore che, alternativamente, si sentirà in uno stato di disagio, di tensione, di ansia, oppure, se la pressione si fa minima, di grande distensione. Proprio come si comporta il moto di un fluido, disuniforme se tale è la conformazione del suo contenitore, paragone che Moretti porta come illustrazione di questa curiosa quanto inedita proprietà dello spazio. Le analisi spaziali sono perseguite scomponendo l'oggetto in unità, riunite poi in sequenze dalle molteplici qualità evidenziate per comparazione, attraverso cioè le differenze che fra di esse emergono così come riconosciute dalla ragione o sentite nella sfera emotiva. Fra gli innumerevoli esempi di architetture storiche all'esame di Moretti, emerge il caso della Basilica di San Pietro in Vaticano. Si tratta di un oggetto dalla complessa spazialità su cui si sono soffermati anche Fasolo e Zevi dalle loro differenti angolazioni critiche, adducendo contributi non privi di uno sforzo grafico di comunicazione della rispettiva lettura. Ambedue si sono incentrati solo sul progetto michelangiolesco, «opera complessa come la *Divina Commedia*».¹²⁴ Mentre Fasolo mette in mostra un solo aspetto che ritiene riassuntivo dell'idea michelangiolesca, e cioè lo spazio interno reso in guisa di massa modellata da un involucro leggibile sotto forma di impressione, Zevi gioca invece con la pianta tante volte rappresentata quante sono le interpretazioni critiche che ne orientano la raffigurazione e il disegno. Per Moretti, alla complessità spaziale riconosciuta dai critici precedenti si aggiunge l'unicità di un'opera che, grazie alla storia della costruzione, consente di perseguire un'analisi comparativa fra l'intervento rinascimentale e quello barocco. Sotto la lente di Moretti si ritrova tutta la sequenza spaziale principale, dall'atrio alla cupola, dove Raffaello, Antonio da Sangallo, Bramante, Michelangelo, Carlo Maderno hanno conferito un volto a ciascun anello della *concatenatio*. L'analisi spaziale per la prima volta lascia emergere la stretta interazione fra la composizione degli spazi e gli andamenti emotivi ed è condotta con i mezzi grafici utilizzati sia da Fasolo che da Zevi, nell'intento di giungere alla comprensione dell'«oscura legge [...] che così spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come commuove anche i più semplici spiriti che le guardano».¹²⁵ Chi si appresta a percorrere l'interno del San Pietro si ritrova dinanzi a cinque porte ricavate nello spessore della massa muraria, che Moretti paragona a strettoie, alle quali segue una limitata espansione dello spazio dell'atrio. L'accesso alla navata principale, ritagliato nello spesso muro che si frappono come un fermo

sbarramento, costituisce ancora una costrizione cui tiene dietro l'espansione della navata che erompe immensa, tanto che Moretti non accenna neppure all'involucro, nemmeno un segno per raccontare delle pareti laterali di contenimento. A questo punto, la tensione verso uno spazio che si percepisce ancora più ampio lungo il cammino della navata, pervaso di luce, si allenta, fino all'espansione massima che si avverte dentro l'unità spaziale della cupola, esaltata dall'allargarsi ulteriore dello spazio lungo i bracci del transetto. Si tratta di una sequenza composta da un estremo barocco e uno classico nel suo svolgersi fra un massimo di emotività – che il fruitore avverte all'inizio, cioè all'ingresso alla basilica, per il susseguirsi delle due costrizioni – e una progressiva conquista di uno stato di contemplazione, di distensione, di pace che è dato raggiungere nel sistema centrale. E questo susseguirsi di stati d'animo si spiega con la particolare condizione di rapporto inverso fra il percorso che conduce alla cupola e l'iter temporale della sua costruzione, essendo posto in testa l'intervento di Bernini e Maderno e con essi, la drammaticità del Seicento, mentre i «cristalli bramanteschi» si trovano raggruppati intorno alla cupola. Questa, l'esegesi morettiana dell'opera. Se «tutto quanto investe il campo della visibilità è energia di radiazione»¹²⁶ certuni paragoni tratti direttamente dal campo della fisica acquistano giustificazione e sussistono per il valore di evidenza metaforica, rendendo subito comprensibili le ripercussioni emotive di certi valori spaziali: ecco, dunque, prorompere nella composizione della pagina 16, fra le interpretazioni morettiane di San Pietro e le storiche prospettive dell'interno disegnate dal Panini, tutte sui toni del grigio e del nero, la rappresentazione, in rosso, della «distribuzione del potenziale in un campo, in funzione delle cariche elettriche che lo influenzano»,¹²⁷ cioè del valore espressivo della carica energetica. Allo stesso modo, dalla matematica e dalla geometria sono prese in prestito le convenzioni grafiche espressive della variazione dimensionale dei volumi,¹²⁸ come più tardi, dall'insiemistica, i modi di rappresentazione in classi delle unità barocche e non. Nonostante il dissenso espresso verso i moderni, rei di trascurare le potenzialità dello spazio nelle fattezze di «elemento sensibile, vivo» e di considerarlo appiattito «sui suoi simboli bidimensionali, disegno e fotografia»¹²⁹ – distorsione che la riscoperta e il fascino delle architetture dipinte di Giotto avevano contribuito ad ingenerare¹³⁰ –, Moretti mostra simpatia per alcuni architetti, per Wright di cui Zevi ne diffondeva il messaggio organico, ma soprattutto per Mies che nella Casa Tugendhat avrebbe operato una compartimentazione dello spazio fluido della sala mediante schermi, diaframmi, elementi perturbatori della visione, inserendo così quei «settori spaziali imprevedibili» che si connettono lungo una sequenza elusiva, non direttamente visibile nel suo sviluppo. Questa lettura dello spazio interno come una catena di campi messi a fuoco, di percezione chiara ed incontrovertibile, e di aree nascoste, «sfocate», rivelate per frammenti, la cui percezione soffre di «un margine equivoco nel quale ciascuno immette gli accordi e le risonanze che dalle forme principali crede di trarre»,¹³¹ e a cui Moretti arride, ci conduce a rilevare analogie fra la spazialità moderna e quella barocca. Stando all'analisi del pensiero di Moretti, esse si disporrebbero intorno a due magneti.

Il primo è costituito dalla compenetrazione spaziale che il «limpido Brinckmann» per primo definisce e Fasolo recupera nelle analisi didattiche. Essa oppone allo spazio rinascimentale di carattere paratattico, costituito da una sommatoria di unità

spaziali ben definite e concatenate, lo spazio barocco continuo, quale si era configurato nella teoria matematica di Leibniz. La continuità e la compenetrazione che ne discende come effetto, cioè l'interazione fra volumi che si innestano l'uno nell'altro, talvolta come escrescenze organiche, sono qualità connotanti la spazialità moderna, quella rinvenibile in alcune opere di Mies, di Wright, e in numerosi esempi orchestrati da Moretti, dove lo spazio fluisce lungo le *promenades architecturales*, sequenze spaziali ricche di reazioni psicologiche.¹³²

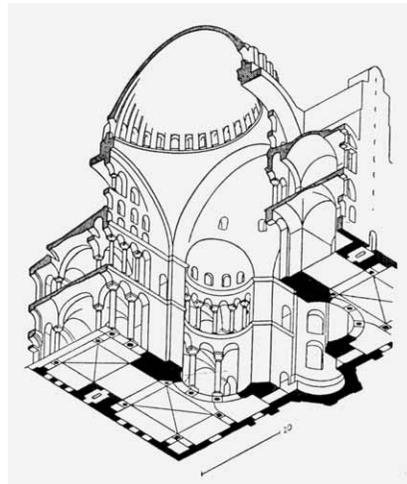
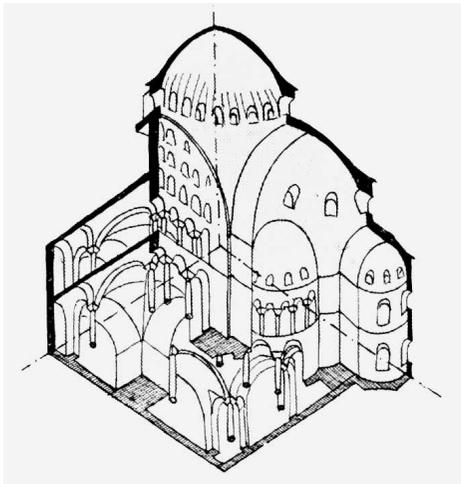
Il secondo elemento che le due spazialità condividono è il senso del tempo, che, iniettato per la prima volta nella scultura barocca ad opera di Michelangelo sotto forma di «temporalità plastica»,¹³³ passa a connotare tutte le espressioni culturali di questo stile che, nella rivalutazione morettiana, come vedremo, assume valenza metastorica. L'immissione della dimensione temporale è per Moretti gravida di modifiche sulla tradizionale modalità di apprendimento di un'opera congegnata alla maniera barocca. La percezione immediata, infatti – intendendo con essa la prima immagine che di un oggetto si coglie – non è esaustiva, come accade negli esempi dell'architettura umanistica e rinascimentale, dove l'iterazione identica di una struttura rende subito partecipi della logica compositiva. Non più con gli occhi si comprende, con chiarezza, la struttura degli spazi, ma con l'intelletto che interviene a ricostruire i dati che gli occhi forniscono e la memoria relaziona. Dunque, la comprensione avviene esplorando nel tempo quei «fuochi compositivi», altrove nomati «sottoinsiemi»¹³⁴ in cui l'artista dissocia l'oggetto, occupandosi di sottendere regole che soddisfano le necessità della comprensione intellettuale, come Moretti sottolinea. Le letture parziali si ricostituiscono in immagine unitaria e complessiva attraverso l'azione di connessione e sintesi operata dall'intelletto. Un'opera che si ascrive a questa categoria stilistica gode di due piani di lettura: una immediata, cioè l'immagine affiorante e seducente gli spiriti semplici, che consiste in quel «mondo labile di fantasmi (di cartocci, di festoni, di drappi, di figure)»,¹³⁵ l'altra, mediata dalla memoria e dall'intelletto, che ne è il tessuto segreto adagiato sotto l'increspatissima superficie, si ricostruisce nel tempo e porta alla comprensione profonda della struttura, dei «fuochi» su cui cresce,¹³⁶ delle differenze fra le unità delle catene spaziali. Comprensione non immune da coinvolgimenti emotivi e reazioni psicologiche, che l'accentuazione della dimensione temporale dell'arte (e dell'architettura) induce, favorendo «quella lettura nervosa, inquieta, profetica del temperamento biologico dell'uomo moderno, della sua inquietudine, soprattutto della sua ansia nell'intera sfera del suo dintorno».¹³⁷ Come accadeva nel Barocco, anche in alcuni esempi di architettura moderna – e in molti progetti di Moretti – si ritrovano espedienti tali da richiedere all'uomo, fruitore dell'opera, partecipazione emotiva e intellettuale se si intende addivenire alla comprensione della sua essenza. Soprattutto nelle architetture che si ascrivono alla categoria del barocco è sempre immessa dall'artefice una quota di non-percepito che va acquisita muovendosi nello spazio e collegando fra di loro tutti gli episodi attraversati in sequenza temporale. Come detto, insieme alle informazioni fisiche, relative alla conformazione spaziale, il fruitore riceve percuotimenti emotivi, fino a raggiungere, dinanzi alle più alte espressioni artistiche, quella sorta di stato di grazia che Moretti chiama «incantamento».¹³⁸

Da quali orizzonti culturali Moretti drena gli elementi della sua teoria estranei all'in-

fluenza diretta dei suoi maestri (Fasolo e Giovannoni) e dei suoi colleghi italiani che condividevano riflessioni su analoghi temi (Zevi e Anceschi,¹³⁹ ad esempio)? Venti che spirano dalla Francia portano in Italia le teorie dell'architetto serbo Borissavliévitch, l'«enfant terrible de l'Einfühlung»¹⁴⁰ il cui importante contributo alla ricostruzione di una storia delle teorie dell'architettura viene tacciata di disattenzione verso gli studi italiani di estetica da un giovanissimo Moretti.¹⁴¹ Più tardi, nel breve commento dedicato al secondo *Convegno internazionale di studi sulle proporzioni nelle arti* che ebbe luogo a New York nel 1952, Moretti segnalava «il contributo concreto di M. Borissavliévitch» contenuto nel testo *Le nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture* del 1952 (con prefazione di Louis Hautecœur), estensione e approfondimento dei *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture* del 1923 e di cui è annunciata un'ulteriore articolazione nel *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture* «di prossima pubblicazione» (sarà infatti edito a Parigi nel 1954),¹⁴² dimostrando interesse per le riflessioni dell'autore e per l'evoluzione della sua estetica scientifica. L'illustre critico francese Louis Hautecœur rilevava come punto di forza della dottrina del teorico serbo, oltre alla pionieristica analisi e comparazione delle teorie estetiche che contemplano all'interno del proprio campo di indagine l'architettura, quello di aver dato i natali ad «un'estetica [...] che considera il monumento nello spazio [...] e che analizza le sensazioni dello spettatore»¹⁴³ ovvero quelle reazioni fisiologiche dell'organismo umano sollecitate dalla realtà esterna, accogliendo così nella sua teoria le elaborazioni maturate soprattutto in area francese nel campo della fisiologia,¹⁴⁴ poi sistematizzate da Valentin Feldman. Questi, infatti, ribadisce che «la fisiologia dovrà spiegarci la natura del piacere estetico, mostrarci, secondo la formula di Delacroix, che la “percezione piacevole corrisponde ad un certo gioco degli organi, ad un certo modo di funzionare”»;¹⁴⁵ asserisce che non esiste contemplazione estetica che non si svolga nel tempo, secondo successione e non simultaneità; che non sia, cioè, conformata «da una serie di immagini successive raccordate»¹⁴⁶ da un osservatore «vivo e in movimento».¹⁴⁷ Anche Feldman si sofferma sul valore del ritmo, come elemento determinante il senti-

Spaccato assonometrico della Chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli (da V. Fasolo, *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1954, tav. 10).

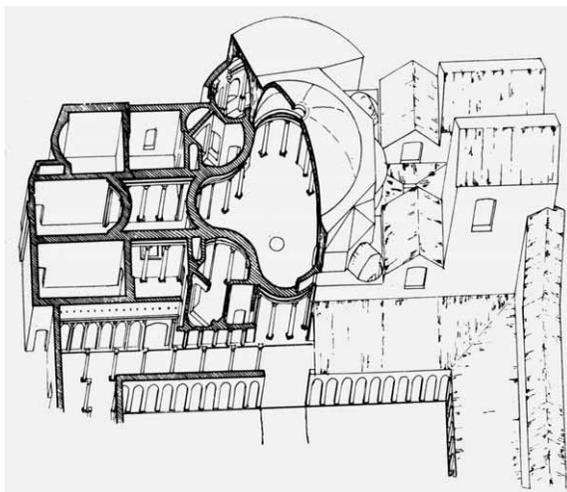
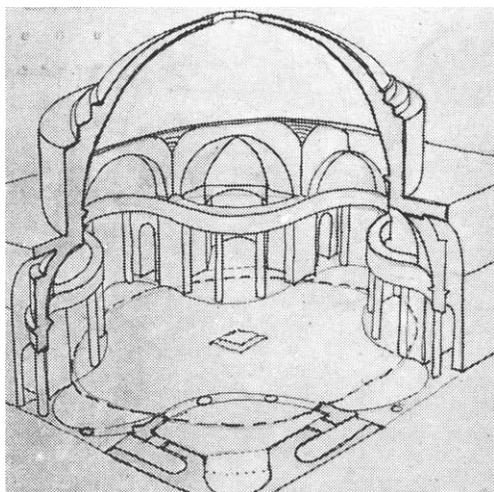
Spaccato assonometrico della Chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli (da G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto in architettura*, Bulzoni, Roma 1970, p. 90).



mento del piacevole e dello sgradevole e sulla sua natura, ancora una volta, fisiologica.¹⁴⁸ Il ritmo ci riporta alle leggi formulate da Schmarsow che, secondo il loro autore, possono essere esperite solo percorrendo tattilmente e otticamente lo spazio interno e chiamando a raccolta le impressioni collazionate durante le diverse fasi di lettura e quella sequela di atti che conduce alla pienezza della comprensione.¹⁴⁹ Tornando agli studi di estetica scientifica di Borissavliévitch, la verifica della sua costruzione teorica nell'architettura lo conduce all'elaborazione di alcune leggi compositive: «1) la legge del bilanciamento delle masse, 2) la legge del contrasto, 3) la legge di dominazione o subordinazione, 4) la legge dell'espressione dell'idea. Le prime tre sono regole esclusivamente formali – equilibrio rispetto all'asse di simmetria o di asimmetria; contrapposizione alto-basso, grande-piccolo (contrasto di grandezza), verticale-orizzontale (contrasto di direzione), pieno-vuoto (contrasto di massa); predominio di una parte sull'altra in rapporto di "giusta misura"». ¹⁵⁰ Queste norme sono riportate da Zevi come principi dell'interpretazione formalista dell'architettura. In particolare la *balance* che consiste in una sorta di simmetria a-formale, in cui l'identità speculare delle forme attraversate da un asse cade a favore degli equilibri di masse dello stesso peso ottico, disposte rispetto ad un piano, «sia pure invisibile». ¹⁵¹ Proprio il principio del bilanciamento delle masse sarà applicato nella Saracena, soprattutto nel prospetto verso strada dove Moretti compone servendosi, come vedremo, del portato della prospettiva ottico-fisiologica. ¹⁵² L'attribuzione allo spazio di una dimensione temporale è mutuata anche dal mondo dell'arte, in particolare dal pensiero di Klee, le cui lezioni tenute al Bauhaus, e segnalate sulla rivista "Spazio", ¹⁵³ lo consacrano precursore della visione dinamica – cui fornirà un supporto tecnico Weyl con le sue riflessioni sulle molteplici forme di simmetria ¹⁵⁴ e D'Arcy W. Thompson traducendo in espressioni matematiche la crescita organica degli elementi naturali ¹⁵⁵ – che, negli anni quaranta, troverà il suo punto di approdo negli studi sull'arte visuale di Kepes. ¹⁵⁶ Moretti rivelerà l'influenza del pittore svizzero nelle *Annotazioni sul Barocco*, elaborate in vista del superamento della dicotomia fra arti dello spazio e del tempo: «ogni opera d'arte ha cioè una spazialità con una dimensione temporale specifica e tutto

Spaccato
assonometrico della
Piazza d'Oro di Villa
Adriana a Tivoli
(da V. Fasolo, *Guida
metodica per lo studio
della storia
dell'architettura*,
Edizioni dell'Ateneo,
Roma 1964, tav. 22).

Spaccato
assonometrico di Villa
Adriana a Tivoli
(da G. Roisecco,
*Spazio. Evoluzione del
concetto in architettura*,
Bulzoni, Roma 1970,
p. 80).



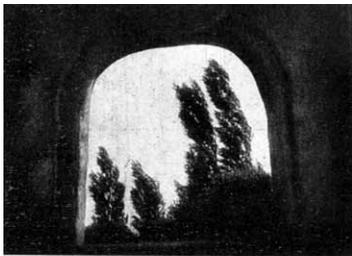
uno con essa (spazio come nozione temporale v. Paul Klee)». ¹⁵⁷ L'esposizione dei criteri di lettura che Moretti adopera nell'atto interpretativo delle opere storiche è condizione non dispensabile al fine di comprendere le sue preoccupazioni progettuali. L'insistenza sull'analisi delle sequenze spaziali, applicata alla lettura di capolavori di qualsivoglia tempo storico, conduce Moretti progettista a concepire le sue stesse architetture come dei percorsi lungo cui prevedere inaspettati accadimenti tali da suscitare senso di oppressione e liberazione, e talvolta congegnare dispositivi che, in ossequio alla sua teoria del Barocco metastorico, destino stupore e «maraviglia». La considerazione che siamo di fronte ad un'architettura vivente, che trasmette stati d'animo facendo presa sulla sfera intellettuale ed emozionale di chi all'interno vi si muove, trova giustificazione nell'atto di problematizzazione della spazialità che Moretti compie a monte del percorso progettuale. Lo spazio cioè, non è mai vuoto inerte ma reattivo, alla luce, alla pressione delle pareti, all'interazione con il mondo esterno, all'umanità di chi lo attraversa. E innumerevoli opere – la GIL di Trastevere, le ville di Santa Marinella, le Terme di Fiuggi, diverse case di abitazione, realizzate e non – sono incardinate su percorsi (o meglio su sequenze spaziali) dei quali il progettista tiene la regia selezionando le inquadrature dello spazio interno a partire dall'ingresso, inserendo sacche spaziali che si dispiegano alle spalle del fruitore (rendendosi manifeste solo quando questi ripercorre all'inverso il cammino), immettendo lungo quest'ultimo soglie spaziali per rendere comprensibile il trapasso verso un'altra unità della sequenza; infine, inducendo un interattivo osservatore a compiere delle scelte su dove dirigersi, investendolo in tal modo del ruolo di artefice di un percorso di fruizione.

Epilogo

«L'architettura non *facit saltus*», ¹⁵⁸ amava ripetere Giovannoni, che poi vuol dire che «il futuro ha un cuore antico», come cita in esergo Giulio Roisecco, autore di un contributo editoriale sulla storia dell'architettura come evoluzione spaziale e

A sinistra:
due fotogrammi
del film *Variété*
di E.A. Dupont, 1925
(da "Spazio",
a. IV, dicembre
1952-aprile 1953, n. 7,
p. 18).

A destra:
un fotogramma
del film *Die müde tod*,
di F. Lang, 1921
(da G. Roisecco,
*Spazio. Evoluzione del
concetto in architettura*,
Bulzoni, Roma 1970,
p. 250).



che qui consideriamo atto conclusivo di una vicenda che si apre e si chiude a Roma e a cui Moretti prende parte, assistendo all'asserzione, sempre più stentorea, della coincidenza fra architettura e spazio. Quest'ultimo, variamente declinato dalle attitudini culturali delle società, e caricato delle aggettivazioni di geometrico, vuoto, illusionistico, tettonico, metafisico, utopico, ecc., come la speculazione filosofica di volta in volta suggeriva, si estende a significare l'uomo-fruitori, anch'egli «spazio in movimento» dentro «uno spazio immobile ma potenzialmente dinamico» qual è l'architettura.¹⁵⁹

«Spazio. Evoluzione del concetto in architettura»: già nel titolo si denuncia l'ascendenza zeviana che si irradia alla struttura del testo, un'ampia premessa seguita dalla disamina della storia dell'architettura – dallo spazio geometrico greco a quello utopico degli anni '60 del Novecento – letta mediante quest'unico criterio interpretativo che aveva ricevuto da Zevi, insieme alla stessa non-definizione.¹⁶⁰ Nella trattazione emergono anche preoccupazioni legate alla rappresentazione del concetto, poste già da Focillon – «non è possibile cogliere pienamente la forma architettonica nello spazio abbreviato dello schema»¹⁶¹ – e risolte poi con l'inserimento di grafici e spaccati assonometrici alla Fasolo e Giovannoni,¹⁶² di fotografie che rilevano gli aspetti luministici e fotogrammi cinematografici come Moretti aveva insegnato.¹⁶³ E proprio da Moretti, amico e collega, assorbe i passi più densi sulla spazialità, quelli inerenti agli «episodi spaziali in sequenze morfologicamente concatenate fra loro, così come lo sono psicologicamente» o «ai solidi vincoli psicologici che guidano lo spirito fino al cuore dell'edificio, assorbendolo in una concatenazione emozionale e logica di sensazioni spaziali»: ¹⁶⁴ asserzioni che rimandano alle sequenze spaziali a differenti «cariche energetiche» che Moretti analizzava nel 1952-1953. Eppure, nonostante l'apprezzamento dell'opera di Moretti, risalente agli anni della direzione della rivista “Moebius”¹⁶⁵ tenuta da Roisecco, quest'ultimo cita, come unico architetto italiano che abbia concentrato le sue preoccupazioni «sul percorso o, meglio, sui percorsi psicologici di approccio e conquista dello spazio interno»¹⁶⁶ Michelucci, il solo ad aver meritato, in quest'opera, di sedere nell'Empireo dei grandi del Novecento. A Moretti nemmeno un cenno; eppure chi manifesta la volontà di «ottenere in architettura una sequenza idonea che valga a produrre in chi la percorre quel particolare senso di dilatazione o di coartazione desiderato»¹⁶⁷ se non Moretti, con parole analoghe scritte su “Spazio”? Ci chiediamo perché venga citato Dorfles che le elabora *a posteriori* e non Moretti che le pensa per primo; e ancor più stupiti, vorremmo comprendere le ragioni della reticenza sulla Saracena, della quale Roisecco, intrepido, ammetteva altrove: «a suo tempo (ma è sempre attualissima) un evento spaziale importante anche se la solita demagogia critica si adoperò per minimizzarne la portata».¹⁶⁸

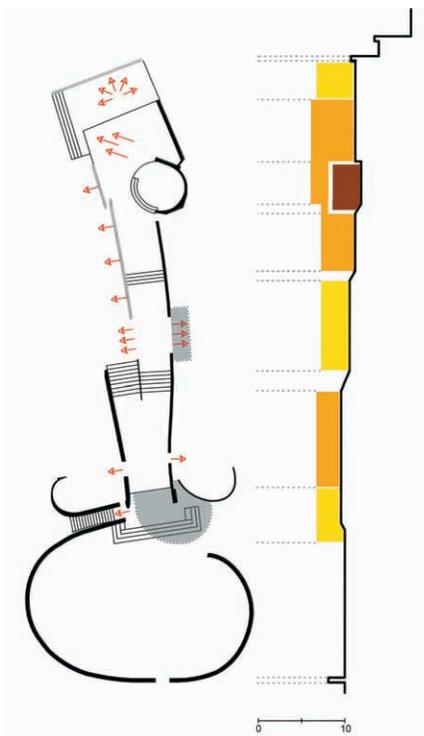
Nemo profeta in patria, potremmo concludere. I proverbi han sempre sostanza moderna: e come lo storico Giovannoni a fronte delle avversioni subite dalla «Scuola romana», da lui fondata, viene riabilitato da Lotz, come sostiene Bruschi,¹⁶⁹ e come appare dai continui riferimenti ai suoi testi e alle sue tesi¹⁷⁰ ai quali rimanda anche Frommel – che ammette di aver imparato «molto da Giovannoni»¹⁷¹ – così il teorico Moretti «an important Italian architectural critic» (ma chi lo considerava tale in Italia nel 1974?) viene scoperto e imposto all'attenzione del pubblico americano da Thomas Stevens¹⁷² e ancora oggi alcune letture critiche originali sono omaggi resi da cultori non conterranei.¹⁷³

L'analisi spaziale dell'opera

Premessa

L'analisi spaziale della Saracena offre l'occasione di applicare e di verificare sul campo quegli assunti estrapolati dagli universi culturali che Moretti ha frequentato e trasfuso in quest'opera, dove lo spazio è indubitabilmente l'attore principale, una sorta di chiave in testa al pentagramma che raccoglie, variamente disposte su toni informali e barocchi, scelte di forma e struttura. Per questo motivo l'indagine sullo spazio è qui considerata quale punto d'approdo della disamina teorica sul Barocco, sull'«Informale barocco» e sullo spazio. Dello spazio si esamineranno le qualità che Moretti gli attribuisce e cioè la «forma geometrica» e la «dimensione», coppia misurabile, dunque oggettiva, e le due qualità emotive che allo spazio pertengono, cioè la «densità» e la «carica energetica» capaci di ingenerare nell'osservatore percipiente un «sentimento dello spazio» mentre questi attraversa con l'occhio la sequela di luoghi domestici di cui la villa si compone. Si è più volte rimarcato che la Saracena è incardinata su un elemento compositivo emergente, una *promenade* molto modulata che muove dall'ingresso e si conclude sulla riva del mare e che con la forza e la chiarezza di una sineddوحة sintetizza tutto il pensiero che ha mosso la progettazione dell'intero sistema. Lo spazio della *promenade* è un *continuum* ininterrotto che fluisce da un capo all'altro ma che, a causa delle modifiche impresse alle superfici che lo contengono, consideriamo suddivisibile in unità concatenate: il giardino d'ingresso, l'atrio, la galleria (a sua volta scomponibile in due sottounità), l'ambiente ovale del pranzo, il salone, la terrazza cioè il «pranzo all'aperto», la gradinata sistemata all'esterno fra la casa e il mare, il grottone e, infine, l'arenile. Ciascuna unità differisce dalla precedente per una o più qualità spaziali e il trapasso dall'una all'altra è sempre preannunciato dal progettista grazie all'inserimento di «soglie spaziali»,¹⁷⁴ che si possono intendere alla stregua di luoghi di transizione, di dispositivi di differente natura atti a segnalare all'osservatore una variazione dimensionale, o luministica, o energetica dei volumi concatenati. All'interno, le soglie si manifestano, anzitutto, mediante salti di quota, metaforici della discesa verso le acque che si compie attraversando luoghi sempre più prossimi alla quota della marina. Talvolta queste traslazioni verticali sono accompagnate da movimenti analoghi che si producono in copertura o lungo il prospetto orientale; tal'altra invece appaiono congiunte ad un secondo movimento, trasversale all'asse della *promenade*, che si concretizza in un'espansione laterale, fisica o solo visiva, come in dettaglio si vedrà. Dunque, la passeggiata architettonica che attraversa il sistema dei luoghi domestici della Saracena appare unidirezionale ma si rivela a chi la percorre e la esperisce di tutt'altra fattura, grazie alla modulazione delle sue unità su un'ampia scala tonale fatta di differenziali di qualità, di predisposizione di soglie spaziali e di allestimento di eventi trasversali: apporti improvvisi di luce, disconnessioni, ampliamenti, cambi inaspettati di rotta. Il racconto della spazialità di quest'opera si soffermerà, in particolare, sulle inquadrature suggerite da Moretti ai suoi fotografi, divenute quelle immagini ammalian-ti ben note, impressionate sul tempo immobile della pellicola fotografica, che hanno contribuito largamente alla conoscenza della villa. E, riprendendo un gesto di Moretti rimasto impresso sulla fisionomia della prima versione del progetto

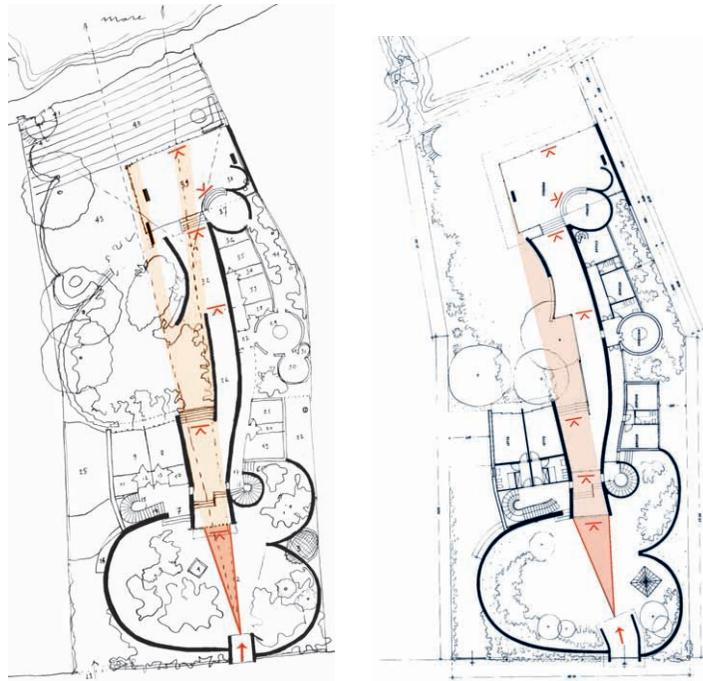
Rappresentazione schematica delle qualità spaziali della *promenade*: orientamento delle espansioni dello spazio, caratteri dimensionali e luministici, collocazione delle soglie spaziali di ciascuna unità spaziale (schema dell'autrice).



(vale a dire il tracciamento di assi visivi a partire dall'ingresso al lotto, inequivocabile indizio della preoccupazione di modellare sfondi e primi piani), si propone un'analisi grafica comparativa di supporto al racconto, estesa alle cinque versioni di progetto, dove l'osservatore è immaginato sul limitare dell'ampio giardino ovoidale e la sua attenzione rapita da quanto si dispiega all'interno, condizione che Ponti aveva fatto fotografare nell'intento di presentarla ai lettori di "Domus" come rappresentazione compendiarica della casa di Santa Marinella. Ed è ben vero che da quella posizione lo sguardo è calamitato verso la meta (disvelata) di un cammino ancora ignoto.

Relazioni percettive fra il giardino d'ingresso e il prospetto nord

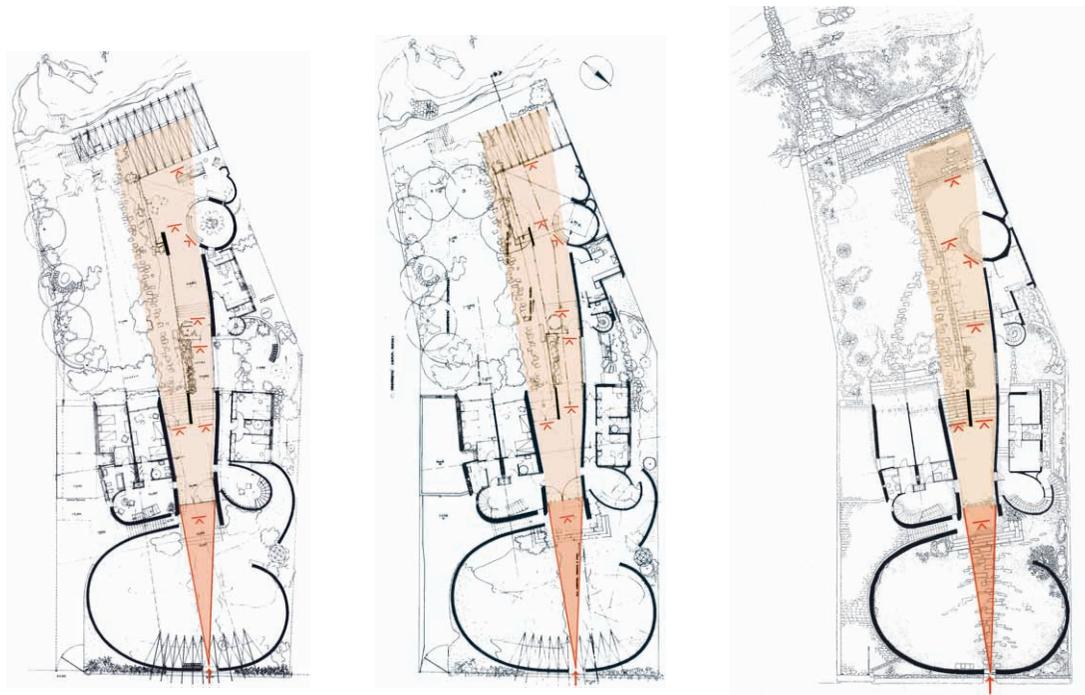
La prima unità del *continuum* spaziale della *promenade* è il giardino raccolto entro una paratia ovoidale di due metri d'altezza che si amplia progressivamente a partire dal varco di accesso al lotto per poi richiudersi puntando verso la generosa porta d'ingresso. Lo spettatore che si appresta ad esplorare quest'oggetto vi entra da una posizione privilegiata: dal margine anteriore del giardino tutto si apre a partire da noi, immersi dentro un fatto nuovo, frontali ma distanti dalla porta vetrata che immette all'interno, da cui già promana la malia del mare che si leva all'orizzonte. Ce ne discostiamo di venti metri circa, una misura pari al doppio dell'altezza massima della casa da quella parte e opportuna per apprezzare la potenza plastica del prospetto che ci accoglie, senza rimanere schiacciati contro la ruvida superficie e



sotto la scura ombra della terrazza che del suo protendersi è, come Vitale con calzante definizione ebbe a dire, «l'effetto ottico della massa plastica, il correlativo visibile del peso».¹⁷⁵

L'esplorazione spaziale ha, quindi, inizio in condizioni di agio, con la consapevolezza che nulla di ignoto si è dispiegato alle spalle e che tutto comincia a partire dall'osservatore. Questa circostanza è gradualmente conquistata da Moretti che nelle prime riflessioni mostrava un orientamento in altra direzione. L'accesso al lotto come nient'altro che interruzione del muro di cinta è stata una scelta successiva all'esplorazione di un passaggio direzionato – costretto entro setti che inquadrano porzioni di facciata e di interno – e di un ingresso non filtrato, sebbene ancora intrappolato entro una struttura filiforme orientata che fa da limite superiore allo sguardo. La rinuncia al dispositivo delle «fauci»¹⁷⁶ ha determinato anche l'abolizione di quelle sacche spaziali disposte ai lati e percettibili solo spostandosi dalla posizione di immissione, seguendo un atto di volontà di apprendimento, e appare animata dal desiderio di rendere chiaro in ogni punto la comprensione dello spazio che si interpone fra osservatore e ingresso alla casa. Ma l'impressione di chiarezza si rivela subito ingannata quando gli occhi si soffermano sugli episodi singoli: il tratto destro del muro di cinta muore davanti ad un albero dalla rigogliosa chioma. L'elemento vegetale giace in un luogo precluso allo sguardo ma sentito per allusione; non a caso viene a trovarsi proprio laddove la grande scenografia del prospetto ha inizio. Spettacolo che si può ammirare comodi (e alla giusta distanza) dalla seduta posta a sinistra dell'ingresso al giardino rispetto alla quale l'albero viene a trovarsi

Analisi comparativa dalla prima alla quinta versione del campo visivo dell'osservatore a partire dall'ingresso al recinto e della collocazione delle soglie spaziali lungo la *promenade* (schema dell'autrice).



astutamente sulla diagonale, catalizzando lo sguardo, dirigendolo verso lo sbalzo della terrazza e lasciandolo scivolare sotto, lungo quella convessità del corpo scala di servizio che nasce da un antro posteriore ignoto e ripiega in un angolo buio dietro al supporto della terrazza. Moretti ha sempre pensato alla presenza di un elemento catalizzatore da quella parte, una sorta di traguardo visivo: nella prima versione introduce una voliera con «valore di sfondo»¹⁷⁷ al muro di cinta che replicava l'allusione ad un luogo intangibile allo sguardo ma esistente, come quello nascosto dietro ai setti dell'ingresso direzionato. Poi, nel secondo progetto la voliera scavalca l'ostacolo e assume «valore di figura» stagliandosi come una filigrana sopra al recinto, capitando quasi addosso all'ignaro avventore che se la trova al centro del suo campo visivo. In seguito, la voliera torna dov'era fino alla sua trasformazione arborea che segna l'inizio della scena dominata da tre grandi personaggi, da tre volumi di fattura disuguale che appaiono governati da una scala metrica, da un peso ottico, da una dimensione plastica propri di ciascuno.

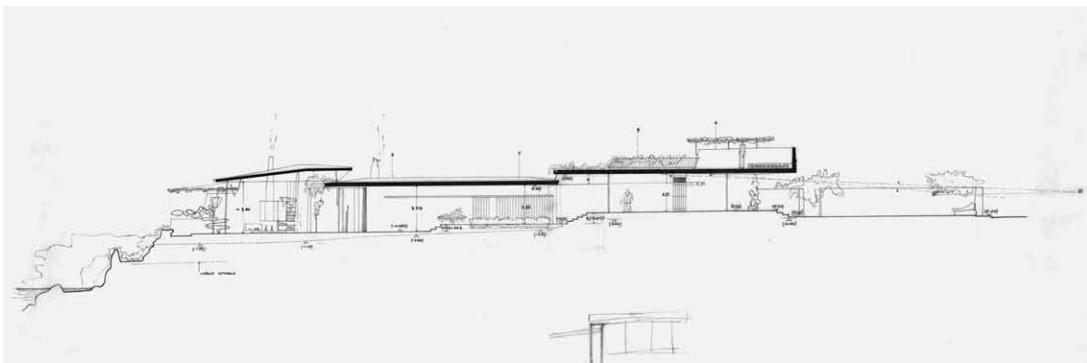
L'immissione di una distanza frontalizzata – e focalizzata sull'oggetto senza distrazioni – concede di cogliere l'organizzazione in profondità del prospetto, soprattutto della parte destra, e poi di esperirla in movimento, in una progressione spazio-temporale proporzionale all'amplificazione della consistenza altimetrica e dello spessore di ciascuna figura, il cui aspetto dimensionale trapassa da una «grandezza apparente», di sintesi e di contesto – «la profondità è la dimensione secondo la quale le cose o gli elementi delle cose si avvolgono vicendevolmente»¹⁷⁸ –, ad una «grandezza reale» che richiede uno sguardo incentrato su campi ridotti. L'in-

tervallo che ci tiene a distanza dalla prima immagine della villa è calcolato affinché questa domini il campo visivo nella sua interezza e si offra al «potere di visione netta», cioè concentrata pienamente sull'oggetto inquadrato, di cui l'attività investigativa dello sguardo riconoscerà la chiara articolazione in tre figure.

La prima, cioè l'involucro delle scale, restituisce l'immagine di una torre che non tesse alcuna relazione con il mondo esterno. Conformata da un fianco arrotondato ma anche rastremato, come si conviene al suo carattere mediterraneo, prende luce da una feritoia, un taglio ininterrotto che lo separa da ciò che si può considerare come una declinazione delle «figure di taglio», dall'elemento più ambiguo della composizione per il suo partecipare planimetricamente al volume della torre e dichiarare, viceversa, assoluta indipendenza in prospetto dove si rivela la testata di uno di quegli spessi muri dotati di qualità emotive e di una valenza plastica e figurativa molto forte. Questa seconda figura avanza rispetto alla torre e la supera in altezza. È un oggetto in deformazione: i suoi margini sono variabili e svelano, con la forza del fianco delle case albergo milanesi, le leggi che presiedono all'irregolare composizione geometrica.

Infine appare lo slancio del corpo cilindrico della terrazza sopra l'ingresso, slancio trattenuto dalla parte terminale, all'occasione ispessita, di un lungo muro che si trasformerà nella spina dorsale della galleria. La terrazza è staccata dal resto, non ha punti di contatto con gli altri corpi, ed è ricoperta da fasce orizzontali in rilievo, dove la materia si raggruma. Gli intertesti chiamati a raccolta da questi segni sono i più diversi: dai fasci dipinti di Hartung, ai tagli praticati da Fontana dove al vuoto, in questo caso, si sostituisce un riempimento, fino a quel repertorio di immagini osservate al microscopio che, da esclusivo appannaggio di scienziati, cominciano ad uscire dai laboratori per ricevere dalle riviste d'arte dignità e valenza estetica. Anche il richiamo alle grinze che il peso della materia determina per l'azione di schiacciamento – e che per simpatia simbolica l'osservatore traduce in sensazione di affaticamento – è un intertesto di tutto rispetto, collegato allo sviluppo degli studi sulla fenomenologia della percezione che caratterizzava la temperie culturale della prima metà degli anni Cinquanta. Nel 1954, infatti, viene dato alle stampe il fortunato trattato di Arnheim *Art and Visual Perception*,¹⁷⁹ che Moretti possedeva, in cui l'autore dimostra che gli oggetti che cadono nel campo visivo del percipiente sono descrivibili non solo mediante proprietà geometriche e fisiche

Sezione longitudinale della promenade, versione intermedia (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



ma soprattutto attraverso quelle proprietà dinamiche che pertengono all'oggetto stesso come l'entasi alla sua colonna. Riprendendo l'asserzione di D'Arcy Thompson secondo cui la forma è un «diagramma di forze» e chiamando in causa Wölfflin non poche volte a sostegno delle sue tesi¹⁸⁰ – soprattutto in materia di dinamismo della plastica barocca –, Arnheim si occupa di studiare il «movimento immobile», cioè quel complesso di proprietà che induce sensazioni cinestetiche in assenza di vera e propria locomozione,¹⁸¹ insegnando addirittura a riconoscere nelle cose un «umore dinamico» innato, anch'esso indipendente dall'osservatore e dall'artista, che si nutre della somiglianza con le espressioni fisionomiche del volto umano.¹⁸² Applicando questa prospettiva, le «rughe» della balaustra e del suo sostegno sono umore e qualità dinamica al contempo: trasmettono il sentimento dello sforzo connesso alla collocazione del peso in alto e al superamento dell'attrazione terrena delle forze di gravità, e riproducono visivamente movimento, tanto nel contorno sinuoso e irrequieto dell'oggetto, quanto nell'iterare il gesto del protendersi in avanti verso l'osservatore per poi ripiegare oltre il suo campo visivo. Rughe come simulacri di pieghe barocche, distese e replicate su una forma piegata, «panneggio di ogni cosa toccata dal tempo», increspature, fra le cui onde Aby Warburg riconosceva gli «accessori in movimento» delle figure, quelle tracce di vita organica che la materia ancor rammemora.¹⁸³ Queste fasce fanno sentire agli occhi il gesto della curva e, sottolineando la forma dell'oggetto innumerevoli volte, imprimono un'accelerazione ai tempi di visione: l'occhio scivolando agevolmente lungo di esse arriva alla fine desideroso di andare oltre, di seguire le “informali” modanature che avverte distendersi oltre il limite visivo temporaneo.

Si evince che Moretti abbia inteso programmare per ciascun «fuoco compositivo»,¹⁸⁴ cioè per ognuna delle tre figure, una differente durata della visione, inserendo dispositivi che inducono l'occhio a soffermarsi di più o di meno: così il muro deformato è un oggetto di contemplazione, segna una lunga pausa affinché l'occhio percepisca l'irregolare profilo dei bordi e l'intelletto si attivi a cercarne la norma. La forma della terrazza è ribadita dalle fasce materiche della balaustra: questo surplus di informazioni, unito alle proprietà dei corpi curvi, scandisce un tempo di visione e di comprensione più breve. La torre rappresenta invece un caso di comprensione incompleta: di tutti questi episodi è l'unico di cui non sappiamo nulla sulla sua germinazione dal suolo. Il campo visivo si infrange contro il recinto ovale che ne occulta l'attacco a terra. Anche tale soluzione consegue ad una scelta intenzionale di rimandare la percezione della conformazione dimensionale di questa figura: da corpo con adito ampio, diretto e indipendente verso lo spazio ovoidale d'ingresso, si trasforma gradualmente in un'entità introversa e ritrosa all'estremo, in una sorta di retro che offre le spalle alla strada. In questa metamorfosi cadono anche quelle interferenze, e conseguenti zone d'ombra, che Moretti poneva nel cono visivo dell'osservatore: un misterioso «terrapieno degli orti»¹⁸⁵ diventa albero, infine un basso cespuglio. Dalla posizione centrale che si occupa all'ingresso del lotto quanto accade fra il muro e la torre rimane un fatto del tutto misterioso e questa mancanza di informazione rende inaccessibile la comprensione esatta delle relazioni fra i corpi. Inoltre, l'interposizione della gradinata che sale dal garage (a partire dalla terza versione di progetto) e il distendersi del muro di cinta dinanzi alla torre hanno contribuito ad esaltarne l'aspetto scultoreo, così



Veduta del prospetto nord con l'albero che segna il limite visivo verso occidente (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

come già si verificava a proposito dello stesso prospetto appreso dalla strada, fuori dal recinto. Questo dispositivo era studiato anche da Gordon Cullen proprio nel 1955, nella proposta di trasformazione dell'Imperial Institute di Londra affinché se ne palesasse la funzione di centro universitario.¹⁸⁶

Proviamo a tracciare un immaginario asse mediano all'interno della composizione che raccolga le tre figure – consci dell'approssimazione che commettiamo “schiacciando” il prospetto contro un piano verticale quando nella realtà lo si esperisce in movimento e come oggetto mutevole sotto il nostro sguardo cinetico. Ne risulterà che, rispetto a questo asse, le figure si dispongono in modo che la terrazza occupi da sola tutta la parte destra, mentre le altre due sono raggruppate a sinistra. Da cosa è dipesa una simile collocazione delle tre figure e perché Moretti ha sempre mantenuto la torre nella parte sinistra del campo visivo senza mai un cenno di esitazione? Un'ipotesi fondata sull'interesse nutrito da Moretti verso i meccanismi della percezione risiede nella sua attenzione verso le più avanzate ricerche condotte nel campo della psicologia della forma: ricerche che proprio Arnheim aveva raccolto e per la prima volta applicato all'esegesi delle opere d'arte¹⁸⁷ già nella prima edizione del suo fortunato saggio. Citando, infatti, gli studi di Wölfflin sulla destra e la sinistra,¹⁸⁸ nonché quelli più recenti di Mercedes Gaffron sulle acqueforti di Rembrandt,¹⁸⁹ l'autore sostiene che la lettura di un'opera procede dalla sinistra verso la destra perché l'osservatore si identificherebbe impulsivamente con il lato sinistro, che, all'interno della corteccia cerebrale, rappresenta la sede dei centri nervosi che presiedono all'articolazione della parola, della scrittura e della lettura. Ne consegue che la visione «più articolata» (*more articulated*)¹⁹⁰ è quella di destra, in quanto meta dello sguardo investigante; qui gli oggetti risulteranno percettivamente più pesanti e più grandi di quelli collocati a sinistra, come dimostra Arnheim analizzando l'immagine speculare della *Madonna Sistina* di Raffaello che, al contrario dell'originale, risulta tutta sbilanciata verso destra. La collocazione a destra aumenta dunque il peso visivo di un oggetto: nonostante la notevole differenza altimetrica della terrazza della Saracena, che solitaria campeggia nel lato destro, questa figura tiene in equilibrio l'intera composizione, grazie anche all'amplificazione percettiva destrorsa dello sbalzo e al corrispondente arretramento compensatorio delle restanti figure. E proprio perché la visione più articolata è quella di destra, Moretti rende “mossa” la lettura dell'oggetto corrugandolo, prolungando le fasce dietro la concavità della balaustra e lasciando l'osservatore «in sospensione», curioso di sapere di più circa il loro concludersi. Se il prospetto fosse stato organizzato specularmente, la percezione visiva dell'insieme dei tre corpi avrebbe ingenerato lo spiacevole sentimento dello sbilanciamento verso destra della composizione. Viceversa, la disposizione delle fasce avrebbe indotto una comprensione chiara del loro sviluppo: il percipiente, infatti, non si sarebbe interrogato sull'origine di quel movimento filiforme (che dall'ignoto compare sul perimetro sinistro della balaustra), ma avrebbe colto soddisfazione ammirando il suo arrestarsi in prossimità del margine destro. E proprio perché Moretti si mostra attento ai meccanismi della percezione visiva, l'unica seduta interna al recinto è collocata infatti a sinistra dell'ingresso – dal lato dove comincia l'atto della comprensione – mentre l'unico albero ammesso in questo luogo di contemplazione è piantato sull'estrema destra, a segnalare la meta dello sguardo.

Stando sul limitare del recinto che introduce al lotto, abbiamo detto che l'attenzione è subito attratta dall'interno, verso cui si sospinge attraverso la porta vetrata, ed è catturata dalla vista del mare. A causa dell'iterazione di questa volontà in ogni versione progettuale, tale condizione è da considerarsi come uno degli orme-ggi teorici che Moretti ha fissato nel marzo del '55 nel primo schizzo planimetrico definito di cui abbiamo notizia. Quello che invece è mutato lungo il processo di genesi è il contenuto del campo visivo da cui, nella prima versione, si decide l'esclusione della galleria. Accade, cioè, che nelle prime versioni sia la posizione dell'ingresso sia certi ostacoli visivi concorrono ad indirizzare lo sguardo dall'atrio verso il giardino laterale. Dalla terza versione di progetto comincia a stabilirsi una sorta di equivalenza fra giardino laterale e galleria, entrambi inquadrabili, e sempre più ampiamente, da molto lontano, grazie all'applicazione della legge della "doppia assialità".

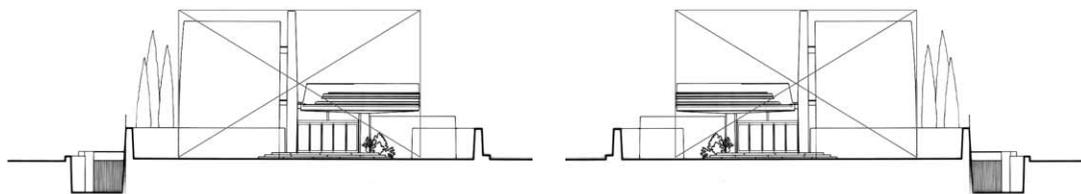
L'atrio e la legge della doppia assialità

Fra la prima e la seconda unità della *promenade*, cioè fra il giardino e l'atrio, si interpone la prima soglia spaziale, la più complessa e la più ampia, conformata da una breve gradinata e dal piano di smonto su cui si protende la terrazza portando il suo peso sopra la testa di chi si accinge ad entrare. Da questo spazio antecedente l'ingresso si è già con gli occhi puntati verso il mare, davanti ad un'immagine nitida dello sviluppo interiore della villa. Ma Moretti inserisce un episodio trasversale perturbatore dell'attenzione e del movimento in avanti che naturalmente si vorrebbe assecondare. Si sta su questa soglia come su di un ponte levatoio: a sinistra, infatti, si spalanca una sorta di precipizio, colmato dalla lunga gradinata che si configura alla stregua di alternativa al percorso avvertito come principale e che funziona anche come meccanismo che disvela, con la grazia di un *plissé*, l'ancoraggio al suolo della torre. L'atrio, che subito ne segue, è introdotto da una leggera convergenza dei setti che lo perimetrano e che si affacciano sulla soglia spaziale protendendosi in gesto di accoglienza. Questa contrazione termina laddove Moretti inserisce, leggermente sfalsati, quei varchi che condurranno alla torre e all'ala dei servizi, conferendo all'ambiente la funzione che tradizionalmente gli è propria e cioè quella di smistamento dei percorsi. Da qui i setti subiscono la riapertura obliqua delle giaciture, in modo che l'atrio riceva una forma geometrica trapezoidale, o, meglio, «a cuneo» come Arnheim la nomina dimostrando il carattere dinamico che le pertiene¹⁹¹ e che si ripercuote sulla sfera emotiva dell'osservatore: uno spazio prima in contrazione e poi espansione instilla, infatti, un'oscillazione di emozioni e stati d'animo (*motus animae*, moto interiore, potremmo dire), come Moretti insegna, legando indissolubilmente movimenti spaziali ed emotivi nella quarta proprietà dello spazio, cioè nella "carica energetica". Il carattere dinamico di questa unità spaziale è sottolineato anche da altri fattori: le sovrapposizioni di oggetti e di campi visivi, unite alle interazioni continue fra le due inquadrature del giardino e della galleria – imputabili all'"obliquità" di quest'ultima e alla semi-trasparenza del prospetto orientale – concorrono a fare dell'atrio un luogo percorso da tensioni e movimenti "immobili", proprio come un quadro di matrice cubista. La dimostrazione di questa tesi, a mio avviso, poggia sull'adozione del principio della "doppia assialità" che si genera a partire dall'atrio. L'evoluzione genetica delle visuali che

hanno origine nel punto centrale di questo spazio evidenzia una conquista progressiva dell'equivalenza fra destra e sinistra. Se, infatti, nelle prime due versioni l'osservatore sarebbe stato indotto a uscire verso il giardino e a rimandare l'esperienza spaziale della galleria, a partire dalla terza versione anche quest'ultima entra nel campo visivo e via via in porzioni sempre più consistenti, fino a che Moretti arriva a congegnare una vera e propria «frase cinematografica»,¹⁹² cioè un arguto montaggio di diverse inquadrature di episodi architettonici e di paesaggio, riuniti in un unico fotogramma. Ciò accade grazie al verificarsi delle seguenti condizioni: le due ali spartite dal setto centrale hanno entrambe lo stesso fondale, il mare, e si presentano alla stregua delle immagini di uno stereoscopio, ognuna pensata per un occhio; la vista simultanea dell'interno della galleria, dello sviluppo del suo involucro esterno, della forma e dello sviluppo della copertura, del principio strutturale che presiede all'assetto statico della galleria (da qui si legge la trama dei pilastri emergere dal muro), l'allusione a certi spazi di cui si avverte un'esistenza non ancora provata, fanno di questa inquadratura una composizione che qui definiamo «cubista», dove proiezioni su piani differenti di uno stesso oggetto, che si coglierebbero spostando il punto di osservazione, sono qui raccolte dinanzi ad uno spettatore immobile; poiché lungo la galleria si inseriscono diversi episodi spaziali, si susseguono schermi, diaframmi vegetali e colpi di luce, il mare, che si dispiega anche dinanzi al giardino alla stessa distanza, appare più lontano. Non lo è certo fisicamente ma, per un fenomeno di parallasse temporale, si verifica che la contemplazione della meta visiva – che arriva prima se ci si dirige verso il giardino – qui è rimandata per vivere, preliminarmente, una complessa esperienza spaziale.

R. Arnheim, studio della composizione della *Madonna Sistina* di Raffaello e della sua immagine speculare (da R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, Faber and Faber, London 1956, p. 18).

Confronto fra il prospetto nord e la sua immagine speculare rispetto all'asse mediano (schema dell'autrice).



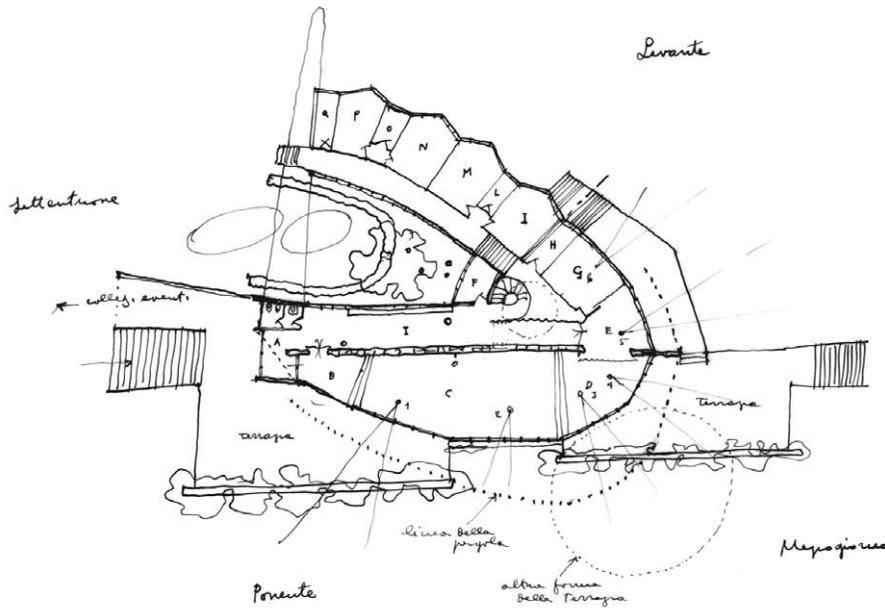


Veduta dell'atrio e delle due soglie spaziali che introducono al giardino e alla galleria (foto dell'autrice).

Come per il prospetto verso strada, anche l'organizzazione dello spazio interno, e la conseguente fruizione, avviene tutta in profondità, attraverso quella lunga distanza che il sagace architetto interpone fra noi e le cose per cui, ancora una volta, queste «si avvolgono vicendevolmente», si confondono, si rappresentano per indizi e per il tramite delle «grandezze apparenti» di ciascuna, all'interno di quell'esasperazione della convergenza delle fughe che si placa contro la fascia orizzontale del mare. Moretti, in tal modo, fa sentire i meccanismi deformanti dell'imperfetta percezione "retinica", accentuandoli, distorcendo oltremodo la convergenza prospettica che il fruitore non avverte più come anormale perché abituato a tradurla in una sorta di «parallelismo in profondità».¹⁹³ Analoga intenzione era stata riscontrata nel taglio obliquo imposto alla facciata su via Lazzaretto della casa albergo milanese.

L'unicità dell'asse come principio ordinatore degli ambienti della casa, che veniva dalla *domus*, era stata adottata da Moretti nella composizione della casa a Brioni, mentre gli abili disassamenti della Casa del Noce di Pompei, che rappresentavano un'apprezzata manipolazione della norma, avevano guidato la conformazione geometrica del cardine della Casa di campagna per un uomo di studio del 1933, caratterizzata da una biforcazione mediante scartamento laterale, interpretabile come un prodromo del rinnegamento del principio di monoassialità che si traduce in forma compiuta nel dopoguerra. E lo si può imputare, nella Saracena, a quella infelice condizione del lotto che costringeva Moretti a trasformare la casa in un lungo cannocchiale puntato verso il mare, guadagnando a ciascun ambiente la vista

migliore. Ma già nel 1953, nel progetto irrealizzato per la Villa del conte Marcello sull'Appia, il dispositivo risulta adottato. In una versione autografa¹⁹⁴ la casa è sistemata su un alto basamento. Una scala supera il salto di quota e smonta su di una terrazza, proprio di fronte ad un uscio vetrato. Sul piccolo atrio si affaccia la testata di un muro, dalla grana minerale, che spartisce due ambienti. Il primo è un corridoio che si sviluppa verso il giardino interno – ulteriormente biforcuto in una sacca che contiene la scala a chiocciola e in un andito che precede l'ambiente dello studio, permeabile al paesaggio. Il secondo è l'ampia e oblunga zona giorno che, come la galleria della Saracena, è gradinata in due punti affinché la sequenza si trasformasse in una discesa graduale verso la terrazza esterna e da qui, mediante una rampa, verso il suolo sacro del Parco dell'Appia. Durante questa *promenade* l'osservatore si sarebbe sentito sempre al centro di un esterno: nonostante la presenza di un asse di orientamento, il dispiegarsi dietro le pareti vetrate di episodi storici fortemente connotanti la campagna circostante – e Moretti ne elenca meticolosamente i punti di stazione più favorevoli – accende il sentimento opposto di un cammino non direzionato. Mentre, infatti, la galleria della Saracena non offre a chi la percorre porte di accesso al giardino di levante, che non siano ubicate in fondo al salone, nella villa del conte Marcello è data l'opportunità di deviare dalla direzione assiale e di uscire sulle due terrazze che aggettano verso le memorie del parco. Molte consonanze con la Saracena inducono a conferire valore di antesignano a questo progetto. In alcune versioni eseguite dallo studio¹⁹⁵ si nota un'oscillazione incerta fra due scelte che testimoniano la riflessione intorno alla deformazione del muro di spina e al rapporto fra quest'ultimo e la teoria di pilastri allineati che fanno sentire l'irregolarità della giacitura della retrostante paratia cui si trovano quasi addossati. La soluzione è individuata proprio nella Saracena, dove i pilastri si troveranno inglobati nella spina ed emergeranno in alto per 15 cm con valore indiziale, manifestando la natura puntuale del sistema portante, finalmente libero da concrezioni materiche. Si aggiungano la ricchezza di articolazione degli spazi esterni che precedono la dimora; l'attenzione all'esposizione ai venti e all'orientamento degli spazi; il riferimento al modello della *domus* anche per la denominazione degli spazi esterni; la presenza di terrazze aggettanti; il trattamento della superficie su cui sono sparsi grani di materia: tutto questo rende il progetto di Villa del conte Marcello un forte intertesto interno della Saracena. Senza dubbio quel ventaglio di direzioni fisiche e visive che perforano la casa approdando oltre, nell'esterno circostante, rimane il dispositivo più interessante, riproposto da Moretti dopo la prima villa di Santa Marinella, in uno dei progetti di residenze sull'Appia¹⁹⁶ elaborato fra il 1959 e il 1963: in questo caso sono addirittura quattro i percorsi che vi si dipanano, tre dei quali evidenziati dal progettista stesso. E come accade nella Saracena in prossimità del nucleo del pranzo, uno dei muri perimetrali si contorce in sacche spaziali escluse dal campo visivo, comprensibili solo quando si è già inaspettatamente al loro interno. Questo gioco si amplifica col passare degli anni, e giunge a quella molteplicità di spazi-ammennicoli aggrappati come ventose intorno alla sequenza principale, come si può ravvisare in una delle versioni della Villa De Angelis, dove il fruitore è chiamato continuamente a scegliere fra innumerevoli possibilità di progresso in un'esplorazione da scatole cinesi. Essere nel punto più interno della casa e penetrare gli ambienti che fanno da corona per dirigere all'e-



Progetto di Villa per il conte Marcello, Roma, 1953, studio della pianta del piano rialzato (ACSRO, Fondo Luigi Moretti).

sterno il proprio sguardo è meccanismo sottolineato da Moretti con una raggiera di direzioni visuali che significano improvvisa espansione omnidirezionale dello spazio. Infine, l'intertesto esterno più prossimo alla doppia assialità della Saracena, anche in ordine temporale, rimane il Prototipo di casa per la serie di Ponti, Fornaroli e Rosselli, un'abitazione unifamiliare costruita nel Parco della Triennale di Milano del 1954. Anche in questo caso la divaricazione delle fughe prospettiche finisce nella diramazione del disimpegno, dispositivo commentato come «elemento nuovo della progettazione», «con il quale la rigidità obbligata della pianta si rompe e si supera, e la faccia e il volume della casa acquistano movimento».¹⁹⁷

Dalla galleria al mare.

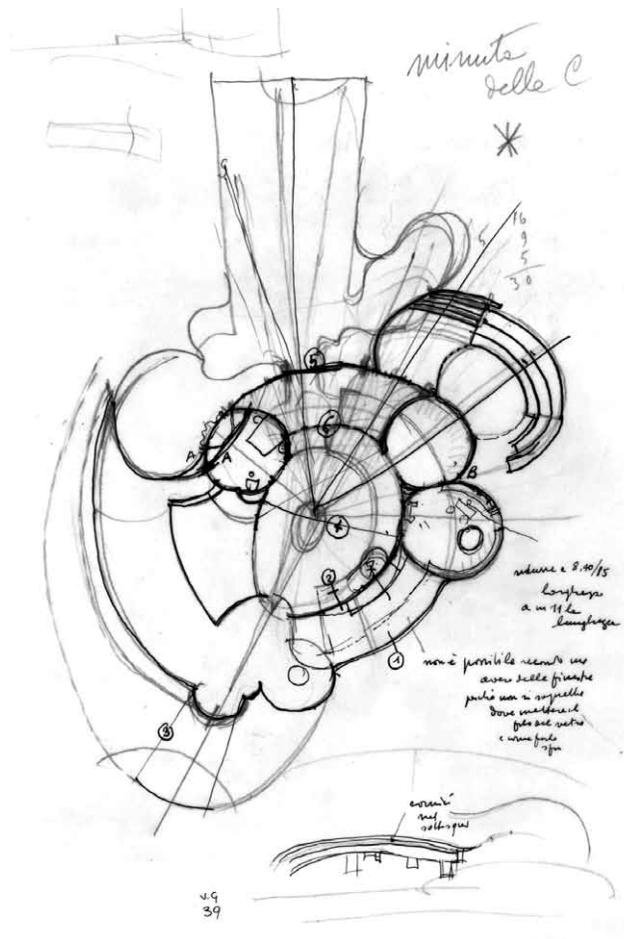
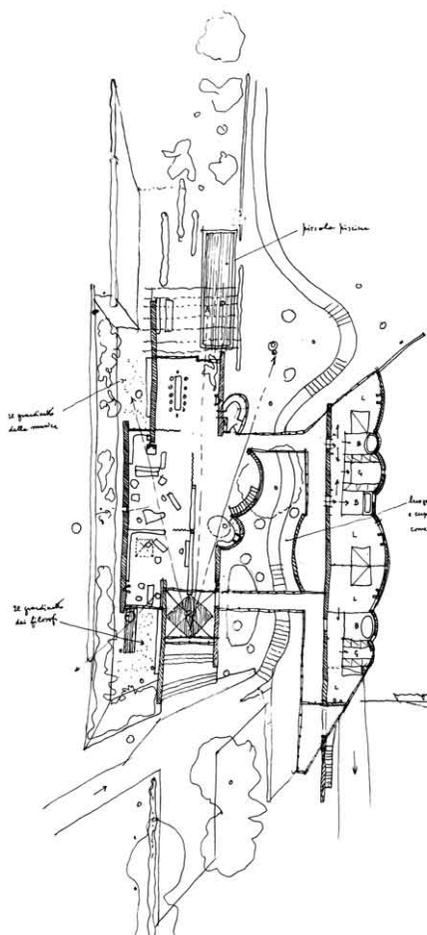
Gli effetti della struttura sulla comprensione dello spazio

L'atrio si conclude con due soglie spaziali, affiancate e oppostive, in ottemperanza alla legge della "doppia assialità". La prima è una breve rampa che introduce al giardino interno ed è protetta dal prolungamento della copertura dell'atrio stesso. La seconda dà accesso alla terza unità della *promenade*, la galleria, ed è costituita anch'essa da una rampa che accompagna l'abbassamento della quota del pavimento e da una disconnessione che si determina in copertura, come se il volume avesse subito un'uniforme traslazione verso il basso. Le differenze spaziali rispetto al precedente episodio dell'atrio risiedono nella forma geometrica (un parallelepipedo trapezoidale il primo; un parallelepipedo rettangolo il secondo), nella diminuzione della quantità di volume e nell'amplificazione della luce immessa. Nel primo tratto, infatti, la parete verso il giardino è completamente vetrata, e quasi a voler annullare il limite con l'esterno, Moretti fa entrare la vegetazione, accogliendola in

un vaso predisposto nel solaio. Proprio trasversalmente al muro di spina, su cui grava il peso della copertura, Moretti introduce l'apertura di un campo visivo ortogonale al verso di percorrenza della galleria. Lo spazio si amplia verso ovest, dal lato del giardinetto di servizio e la predisposizione di un luogo di stazione, cioè di una seduta contro il muro ricurvo che lo delimita, conferma la volontà di introdurre un nuovo punto di vista della casa, un'inedita prospettiva che da un esterno raccolto si apre verso il filtro verde del piccolo viridario. Questo tratto della galleria si connota proprio come spazio espandibile verso i giardini esterni, dove la «carica energetica» si diluisce anche per il concorso dell'onda di luce orientale che, amplificata dalla superficie chiara e specchiante del pavimento, si diffonde nello spazio interno. Anche il secondo tratto della galleria è introdotto da una soglia spaziale che si articola in un salto di quota, accompagnato, questa volta, non più da una disconnessione della copertura ma da alcune variazioni che si registrano lungo il prospetto orientale: uno slittamento verso il basso della veletta e la conseguente traslazione della banda di finestre che corre fino a metà salone. Le ampie vetrate

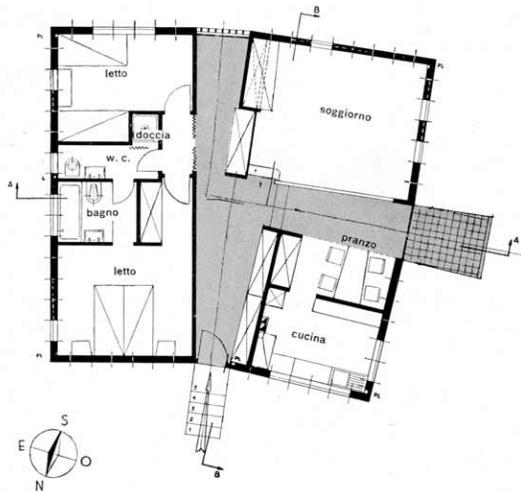
Progetto di villa nel Parco dell'Appia, Roma, 1959-1963, studio della pianta (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Villa De Angelis, Roma, 1971-1972, studio della pianta e dei luoghi all'aperto (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



poste dinanzi al viridario, in questo tratto si riducono ad una sequenza di basse aperture: la “densità”, quindi, qualità che Moretti lega alla quantità di luce che si diffonde nello spazio, diminuisce e si procede fra il muro pieno di destra e quello di sinistra, percorso da finestre a nastro fino al punto di interruzione del muro di spina. La cesura segna il trapasso in due differenti unità spaziali: l’ovale del pranzo e il soggiorno. Il primo si configura come un’espansione inaspettata della *promenade*, la cui presenza era solo allusa dalla soglia spaziale che la introduce, consistente in una breve gradinata che ne segue la forma curva e avanza nella galleria interponendosi fra le altre unità della sequenza. Si tratta di un episodio ben individuato non solo morfologicamente, ma anche perché contraddistinto da finiture affatto differenti. Mentre il tratto interno della passeggiata architettonica presenta ovunque la stessa pavimentazione in maioliche d’un giallo molto riflettente, nell’area del pranzo le piastrelle formano disegni astratti in blu, verde e colpi di rosso su fondo bianco. Anche il sistema di illuminazione artificiale cambia: i farette incassati o sistemati nelle sovrapposizioni dei solai lasciano posto ad un prezioso lampadario di Murano che qui fa la sua unica comparsa. Tale unità è segnata anche da una sovrapposizione di coperture: è proprio sopra questo spazio che il solaio della galleria si interrompe cedendo il passo al quadrilatero nervato che connota il soggiorno come entità a se stante. E Moretti coglie subito l’opportunità di infilare fra le due coperture la luce naturale, che arriva impreveduta da un pertugio ricavato nella piega del coperchio del pranzo e che fende la penombra entro cui il luogo si raccoglie. Questo gesto conferma che i passaggi da una copertura ad un’altra avvengono sempre in prossimità delle soglie spaziali, le segnano e contribuiscono a renderle luoghi di mutamento della densità luministica.

L’ovale del pranzo – «settore spaziale imprevedibile», potremmo a ragione chiamarlo con parole di Moretti stesso¹⁹⁸ – si interpone fra la galleria e il soggiorno. Il trapasso dall’uno all’altro non è più segnato dalla leggera catabasi, ma è suggerito dalla variazione delle coperture e da un avanzamento verso l’esterno del volume del soggiorno, una sorta di piccola dilatazione che determina una frattura nel pro-



G. Ponti, A. Fornaroli, A. Rosselli, pianta della Casa unifamiliare di serie presentata alla X Triennale del 1954 (da "Domus", dicembre 1954, n. 301, p. 24).

spetto verso il giardino. Anche in questo caso Moretti approfitta del taglio che si produce nella disconnessione delle pareti per inserire una banda di trasparenza e creare interferenze visive. Il soggiorno rappresenta un'altra unità della sequenza. È uno spazio quadrangolare, più alto e più luminoso della galleria e del pranzo. Le leggere paratie completamente vetrate (all'occorrenza schermabili dietro persiane di legno), l'esposizione alla luce piena sudorientale, la prossimità al mare, sono presupposti di rilassamento e benessere psicologico e preludono alle qualità spaziali della terrazza, protetta solo da una leggera pergola metallica, dinanzi a cui si ha l'illusione che il mare arrivi a lambire la parte inferiore del basso muro di pietra arenaria che si costituisce come un limite visivo. La riva rimane nascosta agli occhi e solo arrivando in prossimità del muro-balaustra si scopre l'ultimo tratto, *en plein air*, della *promenade* per discendere alla marina, e che ad un certo punto scompare alla vista inghiottito dal buio ctonio del sotterraneo grottone.

Questo percorso si presta anche ad essere vissuto come esperienza spaziale in senso inverso. Se dal centro del soggiorno si volge lo sguardo verso l'atrio, si percepiscono con gran chiarezza tutte le soglie spaziali, si svela l'ovale del pranzo in tutta la complessità morfologica di settore dove si incontrano e si sorpassano le superfici di copertura senza materialmente tangersi, rimanendo la luce l'unico legante che traspare dalla sottile lamina di vetro. Anche la soglia spaziale che introduce l'unità del soggiorno (consistente nell'espansione verso il giardino del corpo quadrangolare) acquista tutt'altra valenza. Appare, infatti, come l'inserzione di una vista direzionata verso l'atrio che si arriva a percepire attraverso la soglia che accompagna l'accesso al giardino. Da questa posizione si disvela appieno anche la composizione grafica "informale" delle alzate dei gradini, costruita intorno al sapiente dosaggio delle sottili bande nere degli inserti di lavagna e dei triangoli gialli delle maioliche napoletane. La *promenade*, quindi, si rivela un continuo spaziale chiaro in ogni sua parte e strutturata in modo da offrire quelle informazioni, fino a questo momento omesse, ma imprescindibili per la comprensione totale ed inequivocabile dell'oggetto. La lettura critica della spazialità della Saracena si

Veduta della soglia spaziale che introduce alla galleria (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Veduta della soglia spaziale fra la galleria e il soggiorno consistente nella frattura del prospetto est che diventa occasione per aprire un lungo cono visivo verso l'atrio (foto dell'autrice).



fonda sull'attitudine di Moretti a progettare per sequenze spaziali tenendo sempre ben presente gli effetti sulla sfera emotiva degli uomini che le attraversano o che trascorrono la propria vita lì. Lo dimostrano le sue interpretazioni spaziali di architetture storiche pubblicate in *Strutture e sequenze di spazi*, ma anche molte riflessioni sulla casa dell'uomo attraverso cui Moretti si esprime sul senso del mestiere dell'architetto: «Dovrebbe essere possibile giuocare in un'abitazione con sequenze anche di pochi spazi diversificati per forma e dimensione, coerenti con le visuali e l'ordine degli spazi esterni, corrispondenti, sino al possibile, alle più fini connessioni del meccanismo umano [...]. Sequenze di spazi ampi e luminosi, direttamente contigui ad ampie zone all'aperto (capaci di comprimere e decomprimere) e di spazi meno ampi e raccolti, tutti organizzati tecnicamente in ogni dettaglio».¹⁹⁹ In questa visione, lo spazio precede ed è matrice di struttura e di forma. È quanto accade nella Saracena, la cui *promenade* è segnata dal susseguirsi di tre pensiline a sbalzo sui loro sostegni, pensate chiaramente in funzione delle soglie, delle unità spaziali e delle loro qualità. Le disconnessioni, le sovrapposizioni, l'emergere di certi elementi strutturali sono fatti di cui Moretti si serve per modulare la densità luministica degli spazi, per segnare i trapassi ma, soprattutto, per orientare lo spazio interno. La terrazza del *solarium* protesa sull'ingresso si regge sul tratto iniziale del muro di spina, «protagonista della composizione», lo chiamava Moretti, perché l'occhio, guidato dalla leggera curvatura impressa a tutto il suo sviluppo, sarebbe corso a cogliere l'angolo conclusivo della villa, sulla terrazza, attraversando l'ovale del pranzo, affacciato solo a metà sulla scena. La direzione strada-mare del cammino dell'uomo percipiente è ribadita come progressione principale anche dalla seconda pensilina, la copertura della galleria, sostenuta su quattro pilastri dissimulati sotto la coltre materica continua del muro di spina.

La terza pensilina, la copertura a cinque nervature estradossate del soggiorno e il suo sostegno diagonale orientano di colpo lo spazio verso il pieno sud, verso quel tratto esterno della *promenade* che, scorrendo ortogonale al verso del primo tratto interno, scende al mare. Questi dispositivi strutturali sono molto efficaci anche dall'alto, se guardati dalla terrazza al primo piano: la trave che sostiene le due falde della copertura della galleria si disegna leggermente in rilievo come una colonna vertebrale ed è tutta orientata verso il mare. Il sistema portante estradossato della copertura del soggiorno compie una decisa rotazione e impone, si potrebbe dire, una brusca sterzata al verso della processione spaziale. Fra l'altro, in questo brano strutturale Moretti mette in opera una macchina scenica complicata e al limite delle possibilità di resistenza statica²⁰⁰ per ottenere una «struttura vivente come forma»²⁰¹ come l'avrebbe chiamata in quegli anni, mentre le riviste pubblicavano in copertina immagini di strutture pregne di valore plastico,²⁰² Fuller montava le sue cupole geodetiche nel Parco della Triennale (1954),²⁰³ e si rivolgevano plausi alle potenzialità del cemento armato «come materiale plastico autoportante attraverso piegature e nervature pur di sottigliezza sorprendente»,²⁰⁴ con immagini straordinariamente affini a quelle prodotte dall'architetto Figus, pubblicate da Moretti sul numero 6 di "Spazio". Ma lo sforzo è evidentemente finalizzato anche a mostrare i potenti effetti della struttura sulla comprensione spaziale, ad insegnare che la costruzione tettonica può lavorare di contrappunto con lo spazio e le sue qualità, accompagnando col suo carattere orientato il cammino dell'osservatore mentre

Veduta della sovrapposizione delle coperture sulla zona pranzo; veduta dell'unità spaziale della zona pranzo; veduta della *promenade* dal soggiorno attraverso la zona pranzo (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).





Veduta delle coperture della galleria e del soggiorno dalla terrazza (foto dell'autrice).

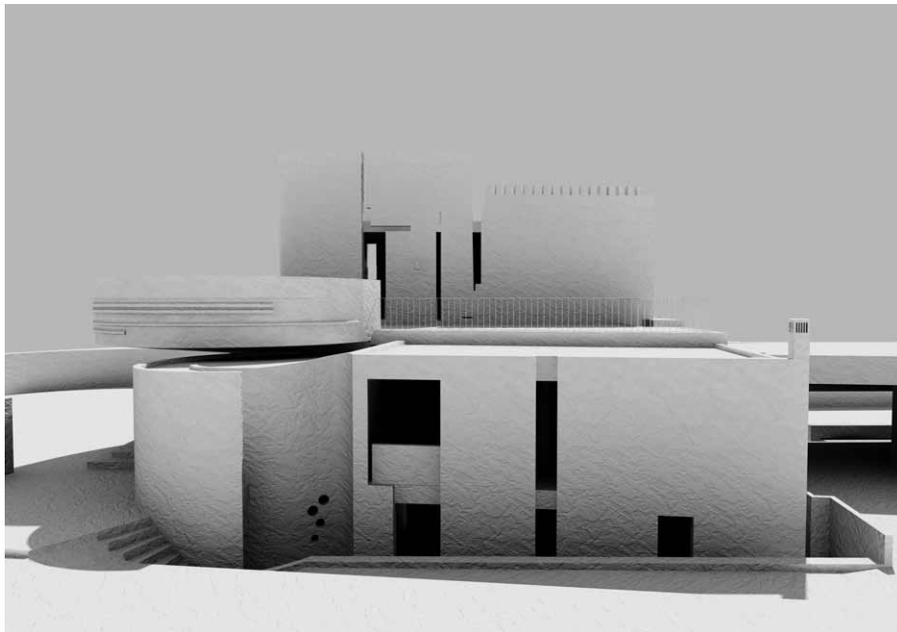
questi progredisce nell'esperienza spaziale. E l'attenzione posta a modellare sagacemente lo spazio, per trasformare questo vuoto in una questione visiva ed emozionale, testimonia l'attitudine a concepirlo come un pieno; un pieno ingombro di vellicazioni sensoriali ed eccitazioni intellettive, la cui superficie di contatto col suo contenitore, così ben figurata nei famosi modelli spaziali, si frange e si vuota, o si snoda in mille accidenti che fanno presa su uno sguardo in *apprensione* (cioè inquietato nell'apprendimento).

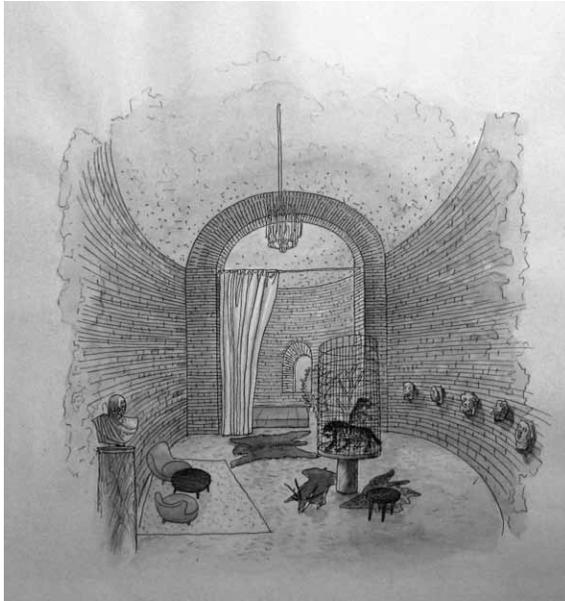
Luci barocche sulla scena spaziale

L'elezione dello spazio a categoria critica di valutazione e a elemento formativo di un oggetto di architettura, come detto nei capitoli precedenti, si verificò quando la ricchezza della spazialità barocca ebbe la ventura di emergere attraverso l'interpretazione degli esegeti di fine Ottocento. Moretti fece parte della schiera degli assertori del valore dell'arte barocca e non solo come studioso di Michelangelo («nasce da lui la *temporalità plastica* del barocco», sostiene Moretti)²⁰⁵ e Borromini, delle fratture spaziali dipinte da Caravaggio o dei panneggi non oggettivi di Bernini, ma in veste di architetto, escogitando trappole spaziali di chiara ascendenza barocca che abilmente ha sistemato nella casa di Santa Marinella. A cominciare dall'organizzazione della fruizione, in funzione della quale sono pensati gli spazi, in cui l'artefice immette spesso «quelque chose de nouveau qui tient toujours l'esprit suspendu»,²⁰⁶ come un barocco tragediografo francese sperava accadesse in ogni sua scena. La «sospensione» è un meccanismo messo in atto dalla conformazione dei corpi curvi, dove ai margini la figura sfuma in rastremazioni e rotondità che reclamano una non modesta dose di impegno nell'acquisizione cognitiva e che soprattutto accendono il desiderio di conoscerne appieno l'aspetto formale. Ma più sottilmente tale meccanismo attiene al mondo delle allusioni che generano incertezza e difficoltà nella comprensione e che, dunque, sono bene accolte da Moretti nella sua Saracena, «struttura barocca» a tempi lunghi di consumo. Qui, «allusive» sono le parziali inquadrature di parti dell'edificio che le disconnessioni

Veduta del prospetto ovest fino all'innesto della galleria (elaborazione 3d S. Vicidomini).

Veduta parziale del prospetto occidentale in costruzione (AMMRo).





Appartamento Muti a
Porta San Sebastiano,
Roma, 1940-1942,
studi di ambientazione
(AMMRo).

della copertura e i tagli di vetro consentono di registrare come indizi per la ricostruzione mnemonica della configurazione completa dell'opera; lungo la galleria, allusivi sono i gradini che preannunciano uno spazio ribassato di forma ignota, o il varco che conduce al giardino delle erbe aromatiche, che quando si dischiude, accenna ad un'espansione laterale non commensurabile da chi proviene dall'atrio. Caricare oltremodo le attese per poi talvolta lasciarle infrangere contro l'effimero è un'altra delle strategie qui adottate da Moretti barocco. Quando, infatti, si sosta sulla soglia d'ingresso, sotto il minaccioso sbalzo, si è portati a pensare che la "nobile" gradinata, in posa come un oggetto d'arte nelle note fotografiche, risalga da un nobile regno (che non sia il garage o il seminterrato, come poi, con delusione si scopre). Allo stesso modo, dal lato opposto, la rotondità del corpo scala ellittico allude all'esistenza di un percorso esplorativo della villa dal lato ovest. Si è portati a pensare alla possibilità di raggiungere il mare procedendo da quella parte o di rientrare nella villa mediante un accesso secondario. E invece, percorsa la rampa che si avvinghia al volume ellittico, contenitore anch'esso di una scala, si è presi in trappola, circondati da muri invalicabili in uno spazio angusto che termina sbattendo contro un muro e che consente solo una fruizione molto scorciata del prospetto occidentale, segnato da tagli da cima a fondo, da finestre e stretti varchi, tutte strane figure che si affacciano in una densa materia scorticata e in disfaccimento. E fra di esse, quattro buffe bolle colorate, dei minuscoli oblò di vetro opaco tinto (verde, blu, giallo, rosso) – l'unica concessione, puntuale e ben celata, al colore – che si librano verso l'alto in una scena che non si sa se collocare nel mondo delle fate o degli inferi. Quello stretto andito in penombra conduce solo agli ambienti del seminterrato e l'esperienza, vissuta con l'animo in sospensione, quindi ancor più impressionabile, e nell'attesa di scoprire luoghi carichi di malia, che

Appartamento Muti a
Porta San Sebastiano,
Roma, 1940-1942,
studi di ambientazione
(AMMRo).



poi si svelano di risulta, mette molto a disagio i sensi del riguardante. Sono piccoli divertimenti che Moretti ostenta, mostrando profonda conoscenza di quel mondo culturale di cui il Frugoni fu esegeta. «L'allusivo è maggior assai dell'espresso, e molto più accenno di ciò che scrivo. Son più di gran lunga le lontananze che i prospetti, e gli scorci che le facciate»:²⁰⁷ proferiva a proposito del suo stile compositivo barocco il frate, letterato e moralista, autore anche di appassionanti pagine sulla «svogliatura del secolo» che portava a considerare come «pregio singolare all'humano ingegno il saper dar sapore al discorso per farlo gustare alla svogliatezza del palato intellettuale».²⁰⁸ Così anche Moretti fa leva talvolta sul potere incantante dell'«empiria sensoria». L'immagine dell'interno che dall'atrio si coglie è, per dirla con termine letterario, «secentizzata»,²⁰⁹ cioè caricata in modo da offrirla ai sensi con prepotenza: così il muro ruvido, trattato alla stregua del suo risvolto esterno, è visione tattile; quella farandola di fiori e frutti sparsi sul pavimento, come i petali di rosa della villa di Sorrento dei principi Gortchiakoff che avevano irretito Moretti, unita alle essenze vegetali del viridario e del giardino esterno, sono evocazione olfattiva; sensazioni uditive provengono dall'immagine del mare all'orizzonte; impressioni emotive dal senso del peso della copertura dell'atrio stesso, che già si sente gravare sulla testa a causa dalla fragilità del vetro su cui simula di appoggiarsi. Esperienza, questa, che era stata anticipata con verso ditirambico nel trapasso dal recinto ovoidale all'atrio – sotto l'aggetto troppo proteso della terrazza – e che si riproporrà lungo lo sviluppo longitudinale della galleria. L'atrio, quindi, è il luogo dove più si condensano alcuni tratti barocchi della villa, a partire dal carattere dinamico insito nella sua forma a cuneo, capace di trasmettere al riguardante sensazioni cinestesiche, fino all'illusionismo sensorio che prevede il sincrono coinvolgimento dei sensi nell'attività percettiva, allo sbigottimento che assale chi,



Veduta del muro che delimita la villa dal lato del mare e del cancello di chiusura del grottone (AMMRo).



dopo essersi lasciato incantare dall'aria eleusina, solenne, piena di mistero e di sacralità delle tre impenetrabili figure disposte nel recinto, ha la conferma che quel mondo, che nel pensiero si finge raccolto e intimo, è una strada per ritornare al mondo esterno. Né rifugio, né approdo ma solo un attraversamento.

Tuttavia, il *topos* barocco impiegato con gran maestria da Moretti è quello di Calderón: «il mondo come teatro», che si sparse con gran fragore in ogni forma d'arte nei secoli a venire riapparendo nella Saracena, una vera *pièce* di teatro dove si recita un'insolita rappresentazione dello spazio, dove alcuni "attori", inaspettatamente, mutano maschera, ruolo e recitativo. Moretti non era nuovo alla creazione di certe scenografie eccessive che soprattutto in giovane età si era divertito ad offrire ai suoi committenti. Cos'altro sono le trasgressive ambientazioni eroiche della vita di colui che avrebbe abitato le torri della porta San Sebastiano se non rappresentazione di una realtà oltremodo caricata di mito, onirica e desiderata, tutta costruita intorno alla traduzione dei sogni di gloria di chi agognava quello spazio truccato? Nella Saracena certamente scenografica è tutta l'orchestrazione della discesa al mare che si avvia a partire dalla «terrazza sulle rocce», così denominata dal suo artefice con espressione molto congrua, lasciando alle spalle la casa e il luore delle sue superfici. Le strette rampe in pietra arenaria d'un caldo oro bruno discendono costrette fra muri della stessa materia, a conci irregolari, fingendo le gradinate dei borghi costieri e riproducendo, in tal modo, un brano di quel minuto mondo mediterraneo in disparizione dinanzi a cui Moretti si emozionava.²¹⁰ L'allestimento di un possente muro ciclopico, sulla cui natura costruttiva la trave di cemento armato sistemata sopra il varco del grottone provvede a dirla lunga, ha anche il fine di mostrare, dal lato del mare, una casa ben fortificata. Lo spessore e la grana del muraglione e, in alto, le lame della pergola puntate contro il mondo esterno valgono a presidiare e tutelare la principessa dimora. La medesima intenzione regge la configurazione di quel cancello «a struttura barocca» che serra lo spazio, un'armatura metallica capace di scuotere la sfera emotiva, che par voglia ferire solo se sfiorata da uno sguardo troppo curioso. Quei ferri acuminati avvincano la nostra sensibilità tattile mentre i vetri intermessi eccitano quella visiva perché al cadere della luce ne rilanciano riverberi sfolgoranti contro il mare, disegnando un ricamo di grani fulgidi, mobili e intermittenti, su quel buio fondo che si sparge nell'arcano antro. La teatralità con cui gli invasori di un'architettura vengono arrangiati introduce un bizzarro effetto collaterale: gli elementi che delimitano certi spazi finiscono per assumere carattere e significato transitorio, dunque mutevole, a seconda delle esigenze della scena. La «figura di taglio» del prospetto nord rappresenta un caso di elemento ambiguo: è autoreferenziale – cioè rappresenta solo se stesso – oppure è l'elemento conclusivo del volume della torre, o, forse, appartiene piuttosto all'atrio, essendo la testata del muro che lo separa dalla torre? Chi può stabilire con certezza la vera natura di quest'oggetto? Un esempio ancor più probante è la continua trasmutazione della funzione del setto diagonale sistemato fra il pranzo e il soggiorno: se, infatti, da una parte contiene, definisce e completa l'ovale entro cui si raccoglie la scena del convivio, e ad esso sembra inequivocabilmente appartenere, nel punto di innesto con la copertura cambia inaspettatamente il suo ruolo, rivelandosi come l'elemento portante l'ombrello quadrangolare che segna l'invaso del soggiorno e che, come detto, orienta

con determinazione lo spazio interno verso il pieno sud e il cammino dell'osservatore verso la discesa alla marina. Questa non coincidenza fra ciò che avviene nel mondo dove l'osservatore compie la propria esperienza e quanto invece galleggia sopra la sua testa – che può concretizzarsi in uno sfalsamento di ritmo o in un'interruzione coatta di un legame funzionale che si immagina persistente fra il basso e l'alto – Moretti la adopera con forte sensibilità barocca proprio nel tratto terminale della galleria. Qui capita, infatti, che la copertura a leggere falde spioventi vada ad insinuarsi sotto la pensilina nervata del salone, in equilibrio sopra quel setto d'appartenenza incerta e ambigua, che, come precisato, cambia ruolo nella sua ascesa verso l'alto. In tal modo l'area del pranzo, così planimetricamente connotata, viene a trovarsi all'incrocio di due strutture che negano, in alto, la sua esistenza. Si tratta di una declinazione estrema di quella sfasatura fra sistemi spaziali che Norberg-Schulz avrebbe chiamato negli anni Settanta «interpenetrazione sincopata» a proposito di alcuni esempi del Barocco boemo dove «lo spazio definito dalla pianta è spostato rispetto alla spazio definito della volta».²¹¹ E preciserà che l'applicazione del principio nel santuario di *Vierzehnheiligen* ad opera di Balthasar Neumann fu ispirato dal progetto della chiesa di San Filippo Neri di Guarini, che per primo ebbe ad impiegarlo, di cui Moretti aveva ben studiato la struttura e sequenza spaziale, restituendola in uno dei modelli in gesso raccolti nel numero 7 di "Spazio". Nella Saracena, dunque, il principio è manipolato con determinazione fin dall'inizio – in nessuna versione planimetrica infatti, il pranzo appare ricoperto da un solaio indipendente – e quando si adotta come sistema di riferimento della visione il limite superiore dell'invaso, il significato di questo spazio appare sospeso fra la connotazione di preludio del soggiorno e quella di epilogo della galleria. Quando invece si omette la visione di quanto avviene sopra di noi, il pranzo appare indubabilmente come «quelque chose de nouveau», di forte individualità plastica, appartenente solo a se stesso.

Moretti fra *sincopé* e *enjambement*, si potrebbe dire, se sacrifica il senso di uno spazio che sarebbe potuto essere precisato con coerenza in ogni sua parte (in basso come in alto) alla continuità del ritmo di coperture già figurativamente individuate, la cui intangibile prossimità fisica, che si consuma a cavallo della «sala scavata»²¹² del pranzo, offre l'occasione per ricompensare quest'ultima di un raggio di luce occidentale. La conformazione degli spazi per «interpenetrazione sincopata» ritornerà eclatante nell'allestimento del Padiglione del Lazio alla mostra "Italia '61" dove le concavità dell'invaso non coincidono con le calotte sospese sullo spazio espositivo, accordate su tutt'altro ritmo. Ma è nel piccolo episodio del pranzo della Saracena che ha inizio la traduzione in architettura di quella sovrapposizione di «gruppi spaziali distinti e compenetrati»,²¹³ di matrice barocca, che Serpan stendeva sulle sue tele esemplificando la categoria delle future «structures ensemblistes». L'ultima considerazione è dedicata al riflesso delle soglie spaziali sul registro compositivo del prospetto orientale che subisce deformazioni puntuali proprio in corrispondenza di questi elementi di trapasso. Le variazioni che Moretti introduce sono di tre generi: slittamento verso il basso della veletta e delle aperture; rottura del muro perimetrale nel punto in cui si innesta lo spazio del soggiorno – e conseguente ampliamento verso il giardino dell'ultimo tratto; sovrapposizione di due differenti coperture. La composizione della facciata procede per bande orizzonta-

Veduta del prospetto est della galleria e del diradamento della materia nel passaggio dall'atrio al soggiorno (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).

Veduta esterna del soggiorno da cui si coglie la sparizione di muri e velette nel passaggio dal prospetto est al prospetto sud (ACSRo, Fondo Luigi Moretti).



li alternate, fatte di massa «sorda e pesante» e del suo opposto, da «materia traslucida e inesistente»²¹⁴ che ha la consistenza del vetro. Come se affiorasse dallo spazio interno, in seguito all'asportazione di sempre più ampie porzioni di muro nel procedere verso il mare, la banda continua dei serramenti mantiene un rapporto di leggero arretramento rispetto alla superficie in cui si trova incastonata, e costituisce quel vuoto che nelle parti estreme – in cima, di fronte al viridario e in fondo, in corrispondenza del salone – diventa la nota dominante. Svuotare e riempire per poi svuotare nuovamente; soggiogare la sostanza delle cose rarefacendola, trasfigurandola in «una irreal meta materia, impasto di concretezza e di aria»²¹⁵ che perde le grevi spoglie nella misura in cui aspira a ricongiungersi alla Natura: era quanto ammirava nei reticoli di Claire Falkenstein e nelle «stereometrie euclidee di Mies»,²¹⁶ inconsistenti quanto le linee grafiche a cui possono ridursi i loro involucri di cristallo. Ed è proprio la rappresentazione della materia nell'atto di diradarsi, di trasmutarsi in uno stato "altro" che Moretti mette in scena nella casa di Santa Marinella: sostanza che perde spessore diventando parvenza, sotto spoglie cristalline, o che galleggia sul vuoto contro ogni convenzione visiva, o che addirittura si assottiglia per mostrare consunzione temporale, come lo spettatore può ammirare nel prospetto occidentale, mai fotografato, dove certe trovate alludono al gusto barocco per le rovine, testimonianze dell'inesorabile fluire del tempo. Questa lettura non è peregrina, ma si nutre della critica che Moretti rivolge a certi fatti d'arte e d'architettura, e in particolare del compiacimento verso quell'«architettura di fronde e rami celesti [...] traforata da ogni parte dal vento, straordinariamente iridescente di ribattiti e raggi diretti di luce, di ombra e di chiaroscuri leggerissimi»²¹⁷ che si condensa nella cattedrale innalzata a Taranto da Ponti, l'amico di sempre, e il cui vibrante commento ci è lasciato come l'ultimo, toccante, inno religioso al mestiere dell'architetto.

- 1. Cfr. D. Gamboni, *Le "symbolisme en peinture" et la littérature*, "Revue de l'Art", a. XXV, 1992, n. 96, pp. 13-23, sulle importanti ripercussioni del simbolismo pittorico e letterario nella formulazione dell'estetica moderna, soprattutto in relazione alla collaborazione attiva fra l'osservatore (*récepteur*) e l'artista (*émetteur*), ai quali una parte della critica simbolista riconosce uguaglianza di statuto. La dimensione attiva della percezione sarebbe sollecitata dall'introduzione di modi di comunicazione non lineari e chiari, ma suscettibili di necessaria interpretazione, essendo privilegiate le trasmissioni nebulose della *suggestion du mystère*, dell'*ambiguïté*, della *métaphore tronquée*.
- 2. Questa tesi è sostenuta da Bruno Reichlin nelle lezioni sulla spazialità in architettura svolte durante il corso di Strumenti critici per il XX secolo all'Accademia di architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
- 3. A. Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Hirzel, Leipzig 1897. Il testo è citato in H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, nell'introduzione alla seconda edizione (Bruckmann, München 1907).
- 4. D. Frey, *Architettura Barocca*, Società editrice d'Arte illustrata, Roma-Milano 1928. Secondo Dagobert Frey fu Pietro da Cortona in Santa Maria in via Lata a fornire questa nuova interpretazione della facciata che si «spazializza» grazie all'articolazione in due piani di logge: «Il muro risolto in ordini di colonne fa sì che la facciata cessi di essere una formazione laterale per divenire formazione spaziale» (*ibidem*, p. 31). E ancora, quando discute della specificità della nuova arte cui si chiede di comprendere il concetto di uno spazio continuo e infinito, quale descritto nel XVII secolo dalla nuova scienza, Frey afferma: «La formazione incide dal concetto spaziale; ogni forma materiale è vista nello spazio e non è altro che il latore dei valori ottici che la determinano» (*ibidem*, p. 11).
- 5. Secondo l'autore, già nel Rinascimento, e soprattutto con Palazzo Farnese, cambia il rapporto fra l'edificio e l'intorno. I nuovi organismi palaziali «guardano [...] verso il mondo esterno ad occhi spalancati. Essi vogliono afferrarlo come riesce alla prospettiva» (S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano 1954, p. 53; I ed. 1941). Nell'analisi dell'architettura barocca, Giedion appunterà la sua attenzione proprio sulla parete ondulata e sul nuovo ruolo che è affidato all'involucro da Borromini, consistente nel «trasportare il movimento del disegno attraverso lo spazio interno nello spazio esterno, anticipando un principio dell'architettura moderna», come Dorfles ebbe a sottolineare commentando l'esegesi di Giedion della «parete "ondulante" del San Carlinò» (G. Dorfles, *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*, Dedalo, Bari 1984, pp. 27-29. La citazione è a p. 56, nota 21).
- 6. P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 14 (I ed. 1966).
- 7. V. Fasolo, *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, edizioni dell'Ateneo, Roma 1954, p. 21.
- 8. G. Roiseco, *Spazio. Evoluzione del concetto in architettura*, Bulzoni editore, Roma 1970, p. X.
- 9. Sull'importante contributo di Giovannoni nella formazione della "Scuola romana" – una corrente nata in seno alla Scuola Superiore di Architettura di Roma – e sui "padri fondatori" che ne hanno stabilito l'orientamento culturale cfr. F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, atti del convegno internazionale (Roma 26-28 marzo 1992), Centro Stampa d'Ateneo, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma 1994; M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni agli albori del XXI secolo*, Bonsignori editore, Roma 2005; G. Miarelli Mariani, *L'insegnamento del restauro. Il quadro d'insieme*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al duemila*, Gangemi, Roma 2000, pp. 143-167. Sulla fondazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma cfr. P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999 e G. Simoncini, *Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935)*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza"...*, cit., pp. 45-53. La definizione che ritengo più pertinente e articolata è la seguente: «"Scuola romana": un modo di intendere l'architettura distinta dalle altre forme d'arte [...]. Una relativa storia non interessata a canoni universalistici e, sostanzialmente, svincolata da concezioni estetiche più o meno specifiche e rigorose. Una storia non priva di propensioni per quegli indirizzi utilitaristici molto diffusi nella cultura artistica dell'Ottocento europeo; ancora, una storia particolarmente attenta alle precisazioni scientifiche, in realtà spesso puramente filologiche; una riflessione direttamente legata alla considerazione specifica e diretta dell'opera, esplorata prevalentemente attraverso gli strumenti dell'architetto, specialmente il rilievo, più che mediante il documento d'archivio. Di qui un interesse dominante per gli elementi concreti e costitutivi della fabbrica; il tipo, i sistemi costruttivi, i materiali, il lessico architettonico e la sua organizzazione sintattica, gli apparati decorativi, gli apporti che, affiancandosi o sovrapponendosi l'uno all'altro nel tempo, hanno definito l'opera che ci è pervenuta [...]. A ben vedere una storia funzionale a una Facoltà di architettura che si propone di fornire agli allievi una sufficiente – quanto empirica – confidenza con i processi formativi dell'architettura quasi esclusivamente attraverso esercizi di rappresentazione e di lettura di consistenze edilizie, considerazioni di procedure attuative e, soprattutto, per mezzo di un concreto, continuo e intenso tirocinio progettuale [...]» (G. Miarelli Mariani, *La "Scuola romana" e la storia per il restauro*, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi...*, cit., p. 131).
- 10. Con Rivoira, uno dei maggiori storici dell'architettura italiana medioevale, autore di importanti studi anche sull'architettura musulmana e romana, Giovannoni intrattiene una fitta corrispondenza fra il 1900 e il 1903; con Choisy («Mon

cher Maître» è l'appellativo con cui gli si rivolge) esiste un carteggio dal 1905 al 1906 da cui si evince l'interesse di Giovanni per il metodo di rappresentazione elaborato dallo storico francese e che egli adotterà in *La tecnica della costruzione presso i Romani*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1928 (cfr. G. Zucconi (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Dal capitelletto alla città*, Jaca book, Milano 1997, pp. 23 e 25).

_ 11. «Nel biennio che va dal 1897 al 1899, egli segue con assiduità il corso di Storia dell'arte medievale e moderna, tenuto da Adolfo Venturi presso la Facoltà di Lettere. Il giovane ingegnere, allievo tra i più promettenti, sarà ricordato insieme con Pietro Toesca, Paolo D'Ancona e Federico Hermanin» (G. Zucconi (a cura di), *Gustavo Giovannoni...*, cit., p. 16). Cfr. anche G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996.

_ 12. G. Giovannoni, *Il metodo nella storia dell'architettura*, "Palladio", a. III, 1939, n. 2, p. 79.

_ 13. «[...] Un artista concepisce la sua opera non già nel vuoto, ma nel pieno, e, cioè, in determinate condizioni e presupposti; tra i quali sono anche (almeno, in tutte le opere d'arte alquanto complesse) bisogni economici suoi e della società cui l'opera sua si rivolge, e che egli fa suoi. Il lavoro dell'artista non è impedito, e non può essere impedito, da quei presupposti; perché tra materia e forma non vi ha contraddizione [sic]. L'opinione contraria nasce sempre, più o meno, sotto il dominio di una veduta edonistica o di una veduta astrattistica dell'arte: donde la lotta immaginaria fra l'Utile e il Bello» (B. Croce, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, "La Critica", 1904, vol. II, p. 414).

_ 14. *Ibidem*, p. 417.

_ 15. *Ibidem*, p. 416.

_ 16. Cfr. G. Simoncini, *Gustavo Giovannoni, Vincenzo Fasolo e la concezione integrale della Storia dell'architettura*, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi...*, cit., pp. 63-72.

_ 17. Secondo Moretti la «carica energetica» rappresenta una delle quattro qualità dello spazio (L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, "Spazio", a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 9-20 e 107-108).

_ 18. G. Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Società Italiana d'Arte illustrata, Roma 1925, pp. 30-31.

_ 19. V. Fasolo, *Un pittore architetto: il Cigoli*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1953, n. 2, pp. 11-15; *Il "Campomarzio" di G.B. Piranesi*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 1956, n. 15, pp. 1-14; *L'architettura nell'opera pittorica di Giorgio Vasari*, in *L'architettura nell'Arete*, atti del XII Congresso di Storia dell'architettura (10-15 settembre 1961), Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma 1969, pp. 215-237. Si ricordano anche gli studi sulle architetture dipinte di Mantegna (V. Fasolo, *L'architettura di Mantegna, in Arte pensiero e cultura a Mantova nel Primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e il Veneto*, atti del Convegno internazionale di studi sul Rinascimento a cura del

l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e della Fondazione Giorgio Cini (Firenze, Venezia, Mantova, 27 settembre-1 ottobre 1961), Sansoni, Firenze 1965, pp. 215-237 e *L'ispirazione romana negli sfondi architettonici del Mantegna*, in A. e P. Borraro (a cura di), *Studi in memoria di Gino Chierici*, De Luca, Roma 1965, pp. 79-84).

_ 20. «Occorre dunque all'architetto: 1. una completa preparazione artistica che gli renda familiari i mezzi con cui il pensiero d'arte può plasmarsi e sviluppi in lui la fantasia ed il senso di equilibrio e di proporzioni occorrenti nel comporre; 2. una preparazione tecnica paragonabile, pur essendo in un campo più ristretto, a quella degli ingegneri civili; per la quale cioè l'architetto si renda conto delle ragioni d'essere delle norme statiche e sappia risolvere gli svariati problemi di costruzione che, ove si esca dai soliti modesti e vecchi tipi di edifici e si adottino moderni sistemi di costruzione e moderni materiali, si presentano ad ogni momento; 3. una cultura generale vasta e varia ed una facoltà di *saper studiare* per proprio conto che solo può esser data da una scuola superiore; 4. una conoscenza ben basata della Storia dell'Architettura e di quella dell'Arte, che lo renda familiare con lo spirito stesso dei periodi artistici che hanno preceduto il nostro» (G. Giovannoni, *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, "Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura", 1908, ripubblicato in G. Zucconi (a cura di), *Gustavo Giovannoni...*, cit., pp. 127-128).

_ 21. *Ibidem*, p. 127.

_ 22. A. Bruschi, in M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni...*, cit., p. 224.

_ 23. Giovannoni utilizza questa espressione a proposito dell'architettura romana, riportandola fra virgolette, come si trattasse di una definizione non sua ma imprestata, sebbene non ne specifichi la fonte: «Esaminiamo particolarmente la costruzione degli edifici. Non ci occuperemo qui dei loro tipi in rispondenza alla loro destinazione, delle loro forme esterne in rispondenza al loro mantello decorativo; ma bensì dei metodi costruttivi con cui erano attuati. Non senza tuttavia far notare [...] che appunto in tali metodi costruttivi risiedeva la possibilità della realizzazione di immensi spazi coperti, del plastico adattamento dei vari ambienti armonicamente riuniti, della principale espressione artistica dell'architettura; la quale era soprattutto una "espressione spaziale"» (G. Giovannoni, *La tecnica della costruzione...*, cit., ripubblicato da Bardi editore, Roma 1999, p. 15).

_ 24. A. Roca De Amicis, *Una tradizione storiografica oggi*, in M. P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni...*, cit., p. 17.

_ 25. «La città, la borgata, il quartiere, la piazza, il giardino, la via, vanno dunque considerati con opere d'Arte, come "organismi viventi", per usare l'espressione del Buls; e l'Arte deve valersi di tutte le possibilità offerte dai mezzi moderni e creare con essi nuove forme [...]. È grandissimo merito di un gruppo di studiosi, di artisti, di amministratori che hanno fiorito [sic] intorno al 1900, come il Sitte, il Buls, (borgomastro di Bruxelles), il Fierens Gevaert» (G. Giovan-

- noni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1931, p. 116). L'autore cita testualmente in nota i seguenti studi, rivelando l'ampiezza di un orizzonte culturale veramente europeo: C. Buls, *L'Esthétique des Villes*, Bruylant, Bruxelles 1894 e J. Stübben, *La Construction des Villes. Règles pratiques et esthétiques à suivre pour l'élaboration de plans de villes: rapport présenté au Congrès International des Ingénieurs de Chicago, 1893*, trad. fr. di Ch. Buls, Lyon-Claesen, Bruxelles 1895; T. Fischer, *Stadterweiterungsfragen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1903; K. Henrici, *Beiträge zur praktischen Aesthetik im Städtebau*, Callwey, München 1905, C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Graeser, Wien 1889, e *L'art de bâtir les villes: notes et réflexions d'un architecte*, Ed. Atar e H. Laurens, Genève e Paris 1902 (qui si riferisce all'edizione francese tradotta e completata da Camille Martin), A.E. Brinckmann, *Platz und Monument. Untersuchungen Zur Geschichte Und Asthetik Der Stadtbaukunst In neuerer Zeit*, Kessinger, Berlin 1908 e *Der optische Massstab für Monumentalbauten im Städtebau*, "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", 1914, Heft 2, C. Gurlitt, *Handbuch des Städtebaues*, Der Zirkel, Berlin 1920, J. Stübben, *Der Städtebau*, Bergstrasser, Darmstadt 1890, R. Unwin, *Town planning in practice. An introduction to the art of designing cities and suburbs*, T. Fisher Unwin, London 1909.
- 26. C. Buls, *Estetica delle città*, sunteggiata in F. Galassi, *La conferenza del signor Charles Buls*, "Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura", 1902, pp. 19 e sgg.
- 27. Giovannoni compare nell'elenco dei soci dell'Associazione dal 1904. Due anni dopo la sua adesione ne diviene vicepresidente e nel 1910 è nominato presidente.
- 28. G. Zucconi (a cura di), *Gustavo Giovannoni...*, cit., pp. 49-50.
- 29. G. Giovannoni, *Vecchie città...*, cit., p. 118.
- 30. G. Giovannoni, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane*, "Nuova antologia", LXXIX 1726, 1 aprile 1944, pp. 219-220, cit. in A. Pane, *La fortuna critica di Gustavo Giovannoni: spunti e riflessioni dagli scritti pubblicati in occasione della sua scomparsa*, in M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni...*, cit., p. 214, nota 18.
- 31. Cfr. P. Spagnesi, *Storicità di Gustavo Giovannoni e del suo "diradamento edilizio"*, in M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni...*, cit., pp. 41-56 e G. Spagnesi (a cura di), *L'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, atti del seminario internazionale (Roma, 19-20 novembre 1987), "Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura", 1990, n. 36. Di Stübben Giovannoni pubblica un articolo sulla rivista "Architettura e arti decorative" dal titolo *La vegetazione nelle città* (novembre-dicembre 1925, fasc. III e IV, pp. 127-145), e ne riporta l'«autorevole commento» alla proposta che lo stesso Giovannoni aveva esposto a proposito della sistemazione del quartiere romano del Rinascimento (G. Giovannoni, *Vecchie città...*, cit., p. 280).
- 32. Cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte...*, cit., pp. 91 e 161.
- 33. A. Bruschi, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi...*, cit., pp. 95-96.
- 34. G. Giovannoni, *Il metodo nella storia dell'architettura*, cit., p. 79.
- 35. Napoleotano, stimato da Croce del cui cenacolo entra a fare parte dopo il conferimento, nel 1905, del premio dell'Accademia Pontoniana per il saggio *Storia dei criteri coi quali è stata trattata la storia delle arti figurative dal Rinascimento fino alla metà del XIX secolo*, Alfredo Gargiulo si è dedicato allo studio delle relazioni fra le arti e le categorie kantiane di spazio e tempo. Fu anche critico letterario, estimatore della poesia danunziana della quale propone un'efficace analisi verbale-figurativa, ponendosi come antesignano dell'«espressionismo ekphrastico» di Roberto Longhi (E. Ghidetti, G. Luti, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997). Sull'influenza di Gargiulo su Longhi si consulti M. Pecora, *Il "metodo-stile" di Roberto Longhi e le sue ascendenze contemporanee*, "Arcojournal", e-Journal del Dipartimento di Arti e Comunicazione dell'Università di Palermo, http://www.arcojournal.unipa.it/index_it.html, data di pubblicazione on-line 8 marzo 2007, pp. 6-7.
- 36. A. Gargiulo, *Recenti pubblicazioni di estetica (Chialvo, Wernick, Pflaum, Witasek, Volkelt, Dahmen, Frankbauser, Dessoir, e Zeitschrift für Aesthetik)*, "La Critica", 1906, vol. IV, pp. 200-211. La citazione, tradotta in italiano dal recensore, è tratta da J. Volkelt, *System der Aesthetik*, Beck, München 1905, e riportata a p. 205.
- 37. *Ibidem*, p. 206.
- 38. B. Croce, recensione a *Lionello Venturi, La pura visibilità e l'Estetica moderna*, "L'Esame", II, f. 2, febbraio 1923 e "La Critica", 1923, vol. XXI, pp. 173-176.
- 39. Il sentimento è inteso come «stato emotivo, che ha i suoi estremi nel piacere e nel dolore, e in cui si risolvono senza residuo anche quelle altre entità, che il Volkelt pone sotto il comun nome di *Wollen*» (A. Gargiulo, *Recenti pubblicazioni di estetica...*, cit., p. 207).
- 40. Vale la pena rammentare, per inciso, che nell'alveo di queste riflessioni, non solo berensoniane ma attinenti al più vasto portato delle filosofie estetiche, si colloca il metodo critico di Longhi tutto costruito sull'«ekphrasis», inteso come rappresentazione dell'opera mediante una raffinata prosa d'arte che mira a trasmettere e a suscitare quel sentimento descritto, in primo grado, nell'opera. Si tratta dunque per Longhi, di mettere a punto gli strumenti per un'adeguata «rappresentazione della rappresentazione», come dirà Pasolini dalla sua prospettiva di critico letterario (cfr. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Einaudi, Torino 1979).
- 41. A. Gargiulo, recensione a *August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, "La Critica", 1907, vol. V, p. 301. Il corsivo è del recensore.
- 42. A. Gargiulo, recensione a *Theodor Lipps, Aesthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, "La Critica", 1905, vol III, pp. 138-146. La citazione è a p. 143.
- 43. T. Dahmen, *Die Theorie des Schönen. Vom Bewegungs-*

prinzip abgeleitete Ästhetik, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1903. L'opera è recensita da A. Gargiulo, *Recenti pubblicazioni di estetica...*, cit. La citazione è riportata a p. 209.

– 44. A. Gargiulo, recensione a *August Schmarsow...*, cit., p. 303.

– 45. «L'A. [autore], per fare la sua deduzione, ha bisogno di dare un senso più preciso al consenso; deve rispondere a quella domanda inevitabile: *consenso* a che cosa? Il Lipps rispondeva: consenso all'individualità libera, attiva ecc. Lo S. dice (senza mai dirlo espressamente): consenso al sentimento corporeo. Noi abbiamo, in altre parole, un senso del nostro corpo in quanto esteso in un certo modo, dotato di forze, moventesi così e così: ebbene, quel senso lo trasportiamo in tutti gli oggetti da noi prodotti» (A. Gargiulo, recensione a *August Schmarsow...*, cit., p. 301).

– 46. *Ibidem*, p. 306.

– 47. *Ibidem*.

– 48. A questo proposito Gargiulo cita il testo *Spätrömische Kunstindustrie* (Verlage der K.K. Hofund Staatsdruckerei, Wien 1901), dove Riegl «aveva sostenuto che l'arte antichissima ignorava l'esistenza della terza dimensione; perché l'uomo prima conosce il piano e poi lo spazio, la cui nozione implica un processo più complicato di associazioni» (A. Gargiulo, recensione a *August Schmarsow...*, cit., p. 305).

– 49. S. Lodovici [Sergio Samek Ludovici], *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, *Enciclopedia biografica e bibliografica "italiana"*, serie IV, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, Roma 1942, p. 382.

– 50. F. Barberi, *Schede di un bibliotecario (1933-1975)*, Associazione italiana biblioteche, Roma 1984, p. 112.

– 51. L'estetica, speculando sul fenomeno artistico e sul «bello», soprattutto su quanto è percepito come tale dai sensi e dall'intelletto umano, incentra l'attenzione proprio sull'uomo che è il destinatario delle cose d'arte e soggetto dell'emozione estetica. Mi sembra significativo che anche un altro teorico che scrive negli stessi anni di Salvatore Vitale, Miloutine Borissavliévitch, architetto serbo, ferace progettista e costruttore, si sia occupato di architettura non dalla prospettiva della storia ma dell'estetica scientifica, testimoniando un forte interesse per i meccanismi umani di percezione ottico-fisiologica, come si dirà più avanti.

– 52. S. Vitale, *L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, Laterza, Bari 1928. Per un inquadramento dell'opera e del suo autore nella cultura filosofica italiana di inizio secolo si confronti G. Pigafetta, *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna: 1928-1976*, Guerini editore, Genova 1993, pp. 27-37.

– 53. M. Piacentini, *Salvatore Vitale. L'estetica dell'architettura*, "Architettura e arti decorative", agosto 1928, fasc. XII, p. 576.

– 54. «Tropo, negli ultimi tempi, l'opera propria dell'architetto è stata depressa e come soverchiata da quella dei pittori e scultori e decoratori, i quali hanno considerato le architetture come nient'altro che la palestra aperta e libera

all'esercizio e allo sfogo della loro varia virtuosità e, se si vuole, della loro genialità, mirando a valere ciascuno per sé, e cercando e facendo che il solo che non valesse per sé fosse appunto l'architetto» (B. Croce, recensione a *Salvatore Vitale, L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, "La Critica", 1929, vol. XXVII, p. 215). Questo richiamare in onore il mestiere dell'architetto suggerisce assonanze con le tesi di Giovanni nonostante la nota divergenza sulla teoria crociana dell'unità delle arti.

– 55. S. Vitale, *L'estetica dell'architettura...*, cit., p. 14.

– 56. *Ibidem*.

– 57. *Ibidem*, p. 15.

– 58. *Ibidem*, p. 17.

– 59. *Ibidem*, p. 17. Qui è adombrata una critica ad alcuni esponenti del futurismo come si deduce da quanto Vitale affermerà discorrendo del moderno in Italia: «il modernismo architettonico si manifestò da noi sotto l'etichetta di quel *futurismo* che per i suoi eccessi verbali e la mancanza di un vero contenuto ideale fu sommerso prima dal ridicolo e poi dall'indifferenza, sicché la bandiera, purtroppo, screditò la merce, fra la quale ve ne era dell'ottima ed originale, tutta la produzione di Antonio Sant'Elia, per esempio» (S. Vitale, *Attualità dell'architettura. Ricostruzione urbanistica e composizione spaziale*, Laterza, Bari 1947, p. 64). Il rifiuto totale del passato è operazione compiuta da Marinetti che se ne attribuisce l'orgogliosa paternità dopo il famoso incidente occorso una sera mentre entra a Roma con la sua sessanta cavalli. Mentre procede a tutto spiano verso l'Arco di Costantino gli capita di urtare contro un masso rotolato giù dall'Acquedotto di Nerone e di distruggere il radiatore. Considerato l'incidente una vendetta dei ruderi «più mortiferi della peste», impone di chiudere entro un recinto impenetrabile fatto di alte mura, protette da un profondo fossato, gli immobili resti romani che si rivoltano contro il progresso (F.T. Marinetti, *Contro Roma passatista*, in *Guerra, sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1915). Dopo un'assenza di diversi anni dalla capitale, Marinetti vi ritornerà nel 1925 confidando nello spirito rivoluzionario del fascismo e nella possibilità che Roma diventi centro propulsore della nuova cultura. Mi preme qui sottolineare come le posizioni estremiste e polemiche assunte dai futuristi nei confronti della reazionaria cultura accademica non abbiano impedito proficui scambi fra i rispettivi rappresentanti – che hanno tradito l'impossibilità di tenere fede, nei fatti, ai loro proclami. Così mentre Boccioni assisteva alle lezioni di Adolfo Venturi, Virgilio Marchi, nell'elaborazione del progetto di isolamento del tempio di Antonino e Faustina e di ricostruzione del complesso di San Lorenzo de' Speziali in Miranda (che sarebbe diventato sede del Nobile Collegio Chimico Farmaceutico), quando cioè si trova a lavorare con la Storia, seguiva i dettami messi a punto da Gustavo Giovannoni. Infatti, in una lettera indirizzata a quest'ultimo il 21 giugno del 1932 Marchi scrive: «Mi pregio di rimmetterle copia della variante [...] del progetto per la sistemazione del Nobile Collegio Chimico Farmaceutico [...], variante redatta secondo il Suo prezioso suggerimento» (la citazione è riportata in R.M. Dal Mas,

L'isolamento del tempio di Antonino e Faustina e il ridisegno del prospetto del complesso di S. Lorenzo de' Speziali in Miranda, in M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni...*, cit., p. 182). Allo stesso modo anche i paladini della tradizione si lasciavano sedurre dalle inedite forme d'arte sperimentali (il «fotodinamismo» dei fratelli Bragaglia, il teatro plastico, sperimentale e del colore messo a punto nella loro Casa d'Arte poi evoluta nel Teatro degli Indipendenti, le «composizioni dinamiche», i «meccanismi in movimento» che Balla e Depero coniarono al fine di immettere movimento, velocità, temporalità nelle rappresentazioni artistiche) che accoglievano la cultura dell'*Einfihlung*, riprendendone addirittura i termini (Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 30-31). Lo stesso Giovannoni testimonia una vicinanza di vedute con i futuristi quando discorrendo della «città come organismo estetico», conformata dai grandi spazi aperti nati accanto e intorno al tessuto storico compatto, così definisce la prima delle due corrispondenti estetiche: «La prima è un'estetica essenzialmente moderna, per quanto è possibile al nostro senso del bello di rinnovarsi rapidamente e radicalmente: grandi spazi continui, coordinati a visuali monumentali, rettifili [...]. I lampioni e le lampade, i pali delle trasmissioni elettriche, le tettoie delle stazioni tranviarie, i manifesti della *réclame*, e gli elementi mobili, come i trams e gli autobus, e nella notte la vivissima luce fissa o mobile, bianca o colorata – magnifico mezzo estetico, inesauribile di effetti, che la modernità ci ha recato – dovrebbero essere gli elementi di questa bellezza urbanistica necessariamente vistosa e violenta, parallela alla moderna scenografia» (G. Giovannoni, *Vecchie città...*, cit., p. 122).

– 60. La citazione, tratta dal carme *Le Grazie* di Ugo Foscolo «il primo uomo veramente moderno del secolo decimono», è riportata in S. Vitale, *L'estetica dell'architettura...*, cit., p. 25.

– 61. *Ibidem*, p. 12.

– 62. *Ibidem*, p. 31. Vitale mostra incertezza nella definizione dello spazio e attribuisce questa difficoltà di fornire una dizione chiara e universalmente valida al mutare dell'intuizione del concetto nei diversi periodi storici, di cui segue una disamina *sub specie philosophiae*. Per questo, mentre asserisce che «lo spazio e la materia si rivelano, così, come gli elementi fondamentali dell'architettura», più avanti precisa che lo spazio è esso stesso materia: «Lo spazio, infatti, che, concepito in modo empirico, come spazio pieno, si confonde, in ultima analisi, colla stessa materia ed acquista il carattere di contenuto, concepito, invece, nella sua essenza astratta, si presenta come pura estensione, come spazio assolutamente vuoto, come contenente universale, cioè, in fondo, come infinito senza nessuna determinazione». È interessante rimarcare che la storia dello spazio architettonico, che Vitale affronta nella seconda parte a partire dal tempio greco fino all'età contemporanea non è costruita sull'alternanza di stili, di trionfi e decadenze ma sulle differenti concezioni spaziali che sono fiorite lungo i secoli sui sostrati politici, religiosi, sociali. Così nel Barocco lo spazio «viene concepito come complessità di con-

tenuto, come pienezza e come massa, colla conseguente sopravvalutazione dei valori plastici, che appaiono predominanti». Sottolinea la determinante presenza del chiaroscuro come «rapporto geometrico naturale fra le masse» e soprattutto dell'ombra «elemento essenziale della chiesa barocca [...], l'effetto ottico della massa plastica, il correlativo visibile del peso», e interpreta la predilezione per la linea curva e la sua estensione dalle masse agli elementi decorativi come «segno della nuova aspirazione alla *mobilità*, un tentativo di trasferire la statica nella dinamica, il presagio rivelatore dell'anima moderna, che vive e vuole vivere essenzialmente nel moto; e non sarà fuori luogo rammentare qui che Roma deve appunto al barocco le sue più celebri fontane, nelle quali l'acqua, l'elemento mobile per eccellenza, diventa anch'essa motivo architettonico, si sposa alla pietra e la fa vivere della sua stessa vita» (*ibidem*, pp. 115-119).

– 63. Questa tesi è sviluppata in S. Vitale, *Attualità dell'architettura...*, cit., pp. 26-27, dove l'autore così recita: «Certo l'architettura, più che un'arte espressiva, come la pittura e la scultura si può considerare, al pari della musica, un'arte evocatrice, in quanto, costruendo una realtà nuova, evoca, appunto, degli stati d'animo che trascinano lo spirito verso le più alte vette della poesia e della mistica», attribuendo a questa forma d'arte la capacità di condurre a quella che Moretti chiamerà «incantamento». Diventa, invece, motivo di polemica da parte di Zevi la precisazione che Vitale fa seguire: «Però, si deve anche avvertire che essa possiede un linguaggio assai ristretto ed una gamma poco estesa, sicché la sua potenza evocatrice è limitata, di necessità, ad alcune idee generali ed ai sentimenti di carattere più largo ed elevato, con esclusione, per esempio, di tutto ciò che riguarda il *pathos* individuale» (B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1993, p. 154; I ed. 1948).

– 64. M. Ja. Ginzburg, *Ritm v arhitekture*, Moskva 1923 ora in Id., *Saggi sull'architettura costruttivista*, a cura di E. Battisti, Feltrinelli, Milano 1977, p. 36.

– 65. T. Lipps, *Aesthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Voss, Hamburg 1903.

– 66. W. Pinder, *Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie*, Heintz & Mündel, Strassburg 1904.

– 67. H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig 1863.

– 68. S. Vitale, *L'estetica dell'architettura...*, cit., pp. 128-129.

– 69. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Palermo 1902, p. 102.

– 70. S. Vitale, *Attualità dell'architettura...*, cit., p. 68.

– 71. S. Lodovici [Sergio Samek Ludovici], *Storici, teorici e critici...*, cit., p. 382.

– 72. L. Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una*

nuova critica architettonica, manoscritto in AMMRo ora pubblicato in "Casabella" giugno 2006, n. 745, pp. 70-80. Il documento reca la data «Xbre '27».

_ 73. Cfr. L. Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura...*, cit., e *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, "Spazio", estratti, febbraio 1965 e in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi* (Firenze-Roma 1964), edizioni dell'Ateneo, Roma 1966, pp. 444-454; ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 192-195.

_ 74. «Il fiore nasce dalla pianta, non è aggiunto alla pianta, così la forma nasce dal contenuto. Se questo è la vita, la forma non è aggiunta alla vita, ma nasce dalla vita per un atto di fantasia, per necessità intima» (L. Venturi, *Saggi di critica*, Bocca editore, Roma 1956, p. 32).

_ 75. L. Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura...*, cit., p. 71. L'espressione «sentimento costruttivo» era già utilizzata da Giovanni (G. Giovanni, *La tecnica della costruzione...*, cit., p. 79).

_ 76. Sulla nascita della rivista "Spazio" e sulle prime ipotesi di titolo cfr. L. Tedeschi, *Algoritmi spaziali. Gli artisti, la rivista "Spazio", e Luigi Moretti, 1950-1953*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo MAXXI e Accademia Nazionale di San Luca, 30 maggio-28 novembre 2011), Electa, Milano 2010, pp. 137-177, in particolare p. 169, nota 3.

_ 77. D. Gatti de Sanctis, *Memorie intime di una ottuagenaria*, in A. Bruschi (a cura di), *Roma. Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale*, atti della giornata di studio (Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Progettazione Architettonica, Urbana, del Paesaggio e degli Interni, 24 gennaio 2003), "Quaderni di Ricerca e progetto", Gangemi, Roma 2004, p. 157.

_ 78. Sulle vicende del concorso e sull'irregolare presenza di Giovanni in commissione cfr. P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini...*, cit., pp. 114-116. Fasolo diventa ordinario nel 1927 (l'anno in cui Moretti ne segue il corso e redige il *Canovaccio*) ma già dal 1922 è professore incaricato di Storia e Stili dell'architettura, materia insegnata in precedenza da Giovanni prima che questi accordasse la sua preferenza alla cattedra di Restauro dei monumenti, disciplina in cui affermava a livello europeo la sua competenza.

_ 79. B. Croce, recensione a M. Guerrisi *Dei valori ideali e pratici nella storia dell'arte*, "La Critica", 1921, vol. XIX, pp. 188-190. Le citazioni sono a p. 190.

_ 80. Cfr. B. Croce, *La critica e storia e delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari 1934 e i saggi precedentemente pubblicati su "La Critica" e cioè *Di alcune difficoltà...* cit., pp. 412-417; *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, 1919, vol. XVII, pp. 265-278; recensione a *Gustavo Giovanni, Per la storia dell'architettura in Italia*, 1935, vol. XXXIII, pp. 226-227.

_ 81. «Né va dimenticato come, nella Facoltà di Architettura di Roma, l'insegnamento di Storia dell'arte e Storia e stili

dell'architettura fu lasciato ad un altro architetto, ottimo, Vincenzo Fasolo. Un personaggio, quest'ultimo, le cui opere hanno un rilevante interesse e meritano di essere studiate: dalla caserma dei Vigili del fuoco in via Mormorata alla scuola sul lungotevere Tor di Nona. È proprio presso quest'ultimo che si forma tutta una serie di persone che giungono fino ai nostri giorni: innanzitutto il figlio Furio e poi Giuseppe Zander, Leonardo Benevolo, Arnaldo Bruschi e, indirettamente, anche tutti quelli della mia generazione come Paolo Portoghesi, Gaetano Miarelli Mariani, Sandro Benedetti e, per finire, io stesso» (G. Spagnesi, relazione di introduzione alla Tavola Rotonda, in M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovanni. Riflessioni...*, cit., p. 220). Più tardi, nel 1938, in occasione della recensione dei volumi dedicati alla Storia dell'Architettura del Cinquecento redatta da Adolfo Venturi, Giovanni entrerà in aperta polemica con lo storico dell'arte sul metodo «pericoloso e fallace» (il corsivo è dell'autore) impiegato nello studio dell'architettura (B. Zevi, *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze 1994, pp. 115-119; I ed. 1960).

_ 82. V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura. Lezioni del Prof. Vincenzo Fasolo*, Istituto di storia dell'architettura, Roma 1959, p. 3. Moretti ne possedeva una copia su cui il suo maestro aveva scritto queste affettuose parole: «Materia di scuola: ricordi? Nonno Vincenzo» e ancora, come specificazione del titolo: «Analisi grafica dei valori architettonici ovvero "del parlare con la matita" "la via del moderno italiano"», testimonianza di un legame di stima nonché amicale che oltrepassava i limiti imposti dai ruoli. La copia del testo con dedica è presso l'AMMRo.

_ 83. A. Gatti, *Cinque anni più uno*, in A. Bruschi (a cura di), *Roma. Architettura e città...*, cit., p. 166.

_ 84. V. Fasolo, *Guida metodica...*, cit., p. 97. Moretti utilizza lo stesso esempio per illustrare la struttura spaziale delle architetture romane (L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 18).

_ 85. V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura...*, cit., p. 5.

_ 86. «Le note Tavole dello Choisy in "Art de bâtir chez les Romains", "Chez les Bizantins", le tavole di Ebersolt sul bizantino, mostrano come si renda evidente la lettura degli organismi e della loro ossatura quando giovandosi della convenzione assonometrica, si cerchi di rappresentare lo spazio nelle tre dimensioni. Il nostro esercizio vuole essere più rapido ed intuitivo e soprattutto tenderà all'essenziale. Si tratterà dei seguenti punti: fissare le linee geometriche dell'organismo; le linee guida del telaio architravato, o delle volte, individuare, proporzionando graficamente, gli organi di copertura e le loro azioni di gravità o di spinta, e l'eventuale contraffortamento». Sebbene l'espressione del percorso delle forze sia limitato ad elementi filiformi, la risultante restituzione grafica dell'organismo costruttivo diventa un utile sussidio alla comprensione della spazialità: induce, infatti, lo sguardo ad aggirarsi intorno agli organismi resistenti, a penetrare nei volumi appena accennati, a coglierne i rapporti di posizione, a individuare, cioè, le altre compo-

menti, spaziali e formali che sovente questo aspetto assume: «La loro elevazione prospettico-asonometrica individuerà i limiti degli spazi racchiusi, e, dal punto di vista estetico, segnerà le linee più espressive del complesso architettonico» (V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura...*, cit., p. 11).

– 87. *Ibidem*, p. 12.

– 88. Cfr. il numero monografico “L'Architettura. Cronache e storia”, a. IX, gennaio 1964, n. 99, dedicato alle celebrazioni michelangeloesche nel quarto centenario della morte.

– 89. «Dalla linearità classica alle sovrabbondanze del barocco, dalle rustiche pareti romane, agli intarsi quattrocenteschi, ai risalti del cinquecento sempre e continuamente, il commento plastico architettonico ha reso vibrante di effetti la concezione totale delle masse» (V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura...*, cit., pp. 27-28). Questa asserzione sarà ripresa e arricchita di acute osservazioni da Moretti che sosterrà identicamente il carattere rivelatore dell'essenza dell'architettura: «Le cornici, le modanature sono appunto gli elementi ove la realtà, la concretezza, di una architettura sembra rivelarsi nella sua massima forza» (L. Moretti, *Valori della modanatura*, “Spazio”, a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 8).

– 90. «L'annotazione grafica relativa a questo fluido aspetto dell'espressione architettonica, non può realizzarsi altro che con la pittura. [...] La tecnica dell'acquerello architettonico molto sviluppata da architetti inglesi e francesi, offre esempi efficaci e rinomati (vedi le tavole dei Pensionati francesi; i disegni di Walcott, del nostro Aschieri, Limongelli). Il rilievo grafico di questi valori, tratto dal vero per masse di colore, in giusti, se pur relativi rapporti, è necessaria disciplina. Per essa l'architetto affina la sensibilità dei valori ambientali ed è tratto ad apprezzare le possibilità di variazione del “peso” e della consistenza dei materiali, quando questi siano adoperati in reciproci accostamenti, al fine di raggiungere una vibrazione più lieve delle loro qualità. Valutazioni, queste, d'ordine spirituale, per le quali l'architettura da costruzione diventa viva espressione» (V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura...*, cit., p. 42).

– 91. *Ibidem*, p. 19.

– 92. D. Frey, *Architettura Barocca*, cit., pp. 28-31.

– 93. V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura...*, cit., p. 22.

– 94. Gli articoli e testi citati dimostrano un'attenzione agli studi di respiro europeo elaborati sull'argomento. Fra i teorici sono menzionati Georges Jouven, Marcel-André Texier, Matila Ghyka, Charles Funck-Hellet, August Thiersch, Jay Hambidge, Le Corbusier, e gli italiani Cesare Bairati, Sergio Ludovici e Giuseppe Vaccaro. Di quest'ultimo in particolare gli studi sui tracciati regolatori di cui Moretti ospita un saggio su “Spazio” ben illustrato anche con tavole fuori formato (G. Vaccaro, *Principi di armonia nell'architettura*, “Spazio”, a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, pp. 54-56). Di C. Funk-Hellet sono presenti nella biblioteca personale di Moretti presso l'AMMRO i seguenti testi: *Composition et*

nombre d'or dans les œuvres peintes de la Renaissance, Vincent, Fréal & Cie, Paris 1950 e *De la proportion. L'équerre des maîtres d'œuvre*, Vincent, Fréal & Cie, Paris 1951.

– 95. V. Fasolo, *Guida metodica...*, cit., p. 14. Citando Vitale («ne consegue che potremmo definire l'opera architettonica nei suoi esclusivi apporti spaziali, cioè geometrici, come ciò che dà forma allo spazio») Fasolo accoglie la tesi di considerare i rapporti di reciprocità fra involucro e spazio interno e a tal fine mette a punto una terminologia che arrivi a “significare” le differenti posizioni dei due termini del binomio contenitore-contenuto: «Concetti spaziali: spazio greco, aperto, articolato; continuità spaziale; “corpo spaziale romano”; spazio romano chiuso; spazio interno; dilatazioni spaziali; immaterialità spaziale; elementi cinetici- ritmici della spazialità; (spazi basilicali, barocchi); elementi cinetici direzionali- longitudinali e radiali; compenetrazioni spaziali; spazio libero, sono termini che si volgono modernamente all'apprezzamento del fatto architettonico» (*ibidem*, p. 15).

– 96. *Ibidem*, p. 17.

– 97. V. Fasolo, *Analisi grafica dei valori dell'architettura...*, cit., p. 14.

– 98. *Ibidem*, p. 41. Il testo di A. Lurçat, *Formes, composition et lois d'harmonie: éléments d'une science de l'esthétique architecturale* è riportato in bibliografia.

– 99. V. Fasolo, *La cappella Sforza di Michelangelo*, “Architettura e arti decorative”, a. III, giugno 1924 fasc. X, pp. 433-454 e *Disegni architettonici di Michelangelo*, “Architettura e arti decorative”, a. VI, maggio 1927, fasc. IX, pp. 385-401 e giugno 1927, fasc. X, pp. 433-456. In questi studi l'autore dimostra di conoscere: i recenti studi su Michelangelo di Dagobert Frey (*Michelangelo Buonarroti*, Biblioteca d'arte illustrata, Roma 1923); la raccolta di disegni in tre volumi di Karl Frey (*Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti*, Berlin 1909-1911), che commenta e da cui parte per le «ricomposizioni» degli schizzi michelangeloeschi che illustrano i suoi saggi; i testi di Cornelius Gurlitt (*Geschichte des Barockstiles in Italien*, Ebner & Seubert, Stuttgart 1887); A.E. Popp (*Die Medici Kapelle Michelangelos*, O.C. Recht, München 1922); Hermann Grimm (*Michelangelo*, trad. it. di A. Di Cossilla, Corbaccio, Milano 1938; I ed. 1933); Fritz Burger (*Geschichte des Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Heitz, Strassburg 1904). Si ricorda che l'unica monografia che Fasolo dedica ad un architetto reca il titolo *Michelagnolo, architetto, poeta* (Vitali e Ghianda, Genova 1965) e, parimenti, l'unico omaggio cinematografico Moretti lo intitola allo stesso artista, celebrato alla Biennale di Venezia del 1964 e a Roma, dove maestro e allievo parteciperanno al Convegno di Studi promosso in occasione delle celebrazioni del 1964, soffermandosi ognuno sugli aspetti considerati rilevanti: Fasolo attendendo allo studio degli *Organismi per intersezioni e compenetrazioni spaziali attraverso i disegni di Michelangelo*; Moretti insistendo ancora, come circa quaranta anni prima nel *Canovaccio*, sulle strutture ideali dell'architettura di Michelangelo (*Le strutture ideali della architettura di Michelangelo...*, cit. Il saggio di Fasolo è riportato alle pp. 420-426).

_100. «Anche dell'opera borrominiana occorre correggere l'idea che essa dipenda da "bizzarrie" con cui dalla critica classicista si è qualificata l'invenzione borrominiana, che sta, invece, in una rigorosa legge geometrica che la guida» (V. Fasolo, *Guida metodica...*, cit., pp. 496-497).

_101. A. Bruschi, *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza"...*, cit., p. 78.

_102. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 1, "In memoria di A. Capizzano", dattiloscritto.

_103. «Un aspetto particolare della ricerca di Fasolo consiste altresì nello studio delle forme architettoniche quali compaiono nelle opere scultoree e pittoriche», G. Miarelli Mariani, *L'insegnamento del restauro...*, cit., p. 165, nota 63. Cfr. V. Fasolo, *L'architettura di Mantegna*, in *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Venezia, Mantova, 27 settembre-1 ottobre 1961), Sansoni, Firenze 1965, pp. 219-232, e ancora, *L'ispirazione romana negli sfondi architettonici del Mantegna*, in A. e P. Borraro (a cura di), *Studi in memoria di Gino Chierici...*, cit., pp. 79-84.

_104. «À [sic] poi avuto occasione di studiare dal punto di vista strutturale edifici barocchi italiani, e a questo proposito conduce da tempo indagini analitiche destinate a formare la materia di una monografia» (A. Pica, *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941, p. 117; cfr. anche L. Finelli, *Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi*, in Id., *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina, Roma 2005, pp. 144-147; I ed. 1989).

_105. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., p. 22.

_106. *Ibidem*, pp. 47-48.

_107. *Ibidem*, p. 132.

_108. «Se la storia trova sbocco come componente metodologica della progettazione, a sua volta la progettazione stimola un'operazione storico-critica di tipo nuovo, una storia dell'architettura redatta con gli strumenti espressivi dell'architetto e non più soltanto con quelli dello storico d'arte [...]. La storia dell'architettura insegnata da architetti è valida solo nella misura in cui sappia estrinsecarsi, oltre che con gli strumenti verbali e scritti della storia dell'arte, in una critica operativa grafica e tridimensionale; nella misura cioè in cui induca a pensare architettonicamente» (B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1994, p. 95; I ed. 1973). Il testo raccoglie nella prima parte nove lezioni tenute da Zevi nell'ambito dei seminari promossi dall'Istituto di Critica Operativa dell'Architettura dell'Università di Roma da lui fondato nel 1970 e poi diretto con lo scopo di «colmare il divario tra saper vedere l'architettura e saper fare l'architettura, cioè tra fruizione di ordine contemplativo e conoscitivo, e impegno produttivo» (*ibidem*, p. 132).

_109. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 176 (I ed. 1968).

_110. Zevi ha sempre contestato gli insegnamenti impartiti nell'ambito della Scuola Superiore di Architettura di Roma, considerando l'approccio alla materia perveramente impermeabile ai nuovi rivolgimenti culturali che in Europa erano accolti in seno al Movimento moderno: «Ero entrato nella Facoltà di Valle Giulia [...] nel 1936, e rabbrivido frequentando i corsi ufficiali di Storia dell'architettura. A quei tempi, se uno voleva capire qualcosa di questa materia, doveva intellettualmente emigrare: i maestri erano Giulio Carlo Argan torinese, Carlo Ludovico Ragghianti fiorentino, anzi lucchese, Sergio Bettini padovano, non a caso tutti storici dell'arte e non architetti» (B. Zevi, *Voragini e bancarotta della "Scuola romana" di storia dell'architettura*, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi...*, cit., p. 33). Tuttavia vi è chi, come Giorgio Muratore, riflettendo sui protagonisti della «Scuola romana», così colloca Zevi: «Quel rapporto importante, serio tra la città e una ricerca storica e progettuale che pone le radici nella sua città, [...] ha altri valori, valori che stanno in piedi da secoli e che comunque in epoca moderna [...] hanno poi trovato delle forme, delle uscite propositive, e dei significati che vanno da Calderini a Magni, da Milani a Giovannoni, da Fasolo a Del Debbio fino a Zevi, perché Zevi è, in qualche modo, "figlio" di Fasolo, perché lui ragiona con le parole e con gli stessi modi con cui Fasolo lavorava col gesso alla lavagna, magari disegnando con le mani dietro la schiena; e poi il "nipote" di tutti costoro è Paolo Portoghesi, perché indubbiamente anche se fanno finta di litigare, non esisterebbe il post-moderno se non esistesse Bruno Zevi» (G. Muratore, *Cos'è la "Scuola romana"?*, in F. Colonna, S. Costantini, (a cura di), *Principi e metodi...*, cit., p. 197). Sulla formazione romana di Zevi cfr. R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 3-8.

_111. «La cinematografia sta entrando nella didattica e c'è da ritenere che quando la storia dell'architettura anziché sui libri si insegnerà col cinematografo, il compito dell'educazione spaziale delle masse sarà largamente facilitato [...]. La cinematografia rappresenterà uno, due, tre cammini possibili dell'osservatore nello spazio, ma lo spazio si apprende con infiniti cammini. E inoltre, una cosa è stare seduto nella poltrona di un teatro e vedere gli attori che si muovono, un'altra vivere e agire sulla scena della vita. [...] dovunque esiste una compiuta esperienza spaziale da vivere, nessuna rappresentazione è sufficiente [...], dobbiamo noi stessi spaziare» (B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., pp. 47-48). Sulla fallacia delle rappresentazioni dell'architettura aveva espresso consapevolezza già Sörgel nel 1921 – con la rinuncia all'illustrazione della sua tesi di dottorato mediante riproduzioni non pienamente rappresentative dello spazio interno – e Moholy-Nagy nel 1933 che definisce il film «il più importante mezzo di *apprensione dello spazio*» (L. Moholy-Nagy, *Nuove esperienze cinematografiche*, cit. in G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, il Saggiatore, Milano 2004, p. 72).

_112. I due testi di Salvatore Vitale (1928 e 1947) sono inseriti nell'elenco dei volumi di «notevole utilità». Rispetto poi al contributo del 1947, *Attualità dell'architettura. Ricostru-*

zione urbanistica e composizione spaziale, Zevi ci tiene a precisare che «sostanziali riserve sono state espresse su questo libro nella rivista “Metron”» (B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., p. 163), affermazione che attesta curiosità e interesse per le elaborazioni del Vitale. La recensione di Zevi scatena una polemica fra i due che è possibile seguire sulle pagine della rivista (“Metron”, a. XI, agosto-settembre 1948, n. 26-27, p. 77 e novembre 1948, n. 29, pp. 3-6).

_113. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., p. 153.

_114. *Ibidem*, p. 158.

_115. La storia dell'architettura che Vitale affronta è impostata sulla descrizione dell'evoluzione del concetto filosofico di spazio nelle varie epoche, è carente di illustrazioni e manca dell'analisi delle opere, anche di quelle emblematiche. Un simile taglio non poteva essere apprezzato da Zevi che, se nel campo della teoria dell'architettura non elabora riflessioni innovative, anzi, scruta con gran curiosità il bibliotecario catanese divenendone il più fermo detrattore, in quello dell'analisi delle opere e della rappresentazione dello spazio fornisce un contributo veramente originale.

_116. «La vicenda architettonica non sarà più una storia astratta di “concezioni” spaziali, ma una storia caratterizzata da personalità creatrici di spazi. In antitesi con la *Raumgestaltung* e ai suoi molteplici derivati, dunque, lo spazio architettonico espunge ormai ogni attributo mitico, atemporale, simbolico di rivelazioni o di aspirazioni incorruttibili, eterne e immutabili, e insieme ogni legame meccanicistico. Riveste invece un più vasto significato fenomenico: comprende e interpreta i contenuti sociali e i fattori tecnici dell'architettura, esprimendoli in valore d'arte commisurati al genio dell'architetto» (B. Zevi, *Architettura in nuce*, cit.).

_117. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., pp. 148-149.

_118. «Zevi riprende in generale il concetto di unità (in quanto totalità che è di più della meccanica somma delle parti) come fondamento della teoria estetica [...], per identificare poi, nel caso dell'architettura tale unità estetica con lo spazio senza qualificativi [...] e quindi con lo spazio interno [...]. A tale spazio interno, che è spazio del vissuto e vissuto “per esperienza diretta”, si aggregano, come gli aggettivi al sostantivo “i dati sociali, cioè della funzione, i dati costruttivi, cioè della tecnica, i dati volumetrici e decorativi, cioè della plastica e della pittura – certamente assai utili, ma inefficaci a far intendere il valore dell'architettura una volta che se ne dimentichi l'essenza, il sostantivo che è lo spazio” [...]. Abbiamo quindi, in realtà, nell'edificio architettonico come lo vede Zevi, la sovrapposizione di due unità: v'è da un lato quella del “sostantivo” o spazio interno, quindi quella di questo stesso sostantivo con tutti i suoi bravi “aggettivi”» (F. De Faveri, *A proposito della “ragione storica”*, in G. Pigafetta, *Architettura moderna e ragione storica...*, cit., pp. 222-223).

_119. Sul rapporto fra Moretti e Zevi cfr. R. Dulio, *Le affinità elettive. Moretti e Zevi*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività...*, cit., pp. 437-441.

_120. Si allude ai plastici elaborati dagli allievi dello IUAV in occasione delle celebrazioni michelangiolesche del 1964,

pubblicati in “L'Architettura. Cronache e storia”, a. IV, gennaio 1964, n. 99.

_121. La rivista, dal sottotitolo “Rassegna delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti”, è fondata e diretta dall'architetto romano dal 1950 al 1953 e pubblicata dalle Edizioni di Spazio. Esce in 7 numeri, con cadenza irregolare, di cui sono rimaste famose anche le copertine disegnate da Canevari (nn. 1, 2 e 3), Magnelli (n. 4), Severini (n. 6), Conrad (n. 7) e Moretti stesso (n. 5). Dal 1954 al 1971 la rivista sarà supplita dagli estratti, pubblicati con veste tipografica modesta, in cui Moretti pubblica i suoi studi e quelli del suo ristretto cenacolo intellettuale. Una scheda della rivista “Spazio” è in R. Grignolo, E. Triunveri, *Le riviste italiane di architettura e di storia dell'architettura del XX secolo*, “Studiolo”, 2008, n. 6, p. 322. Un'esegesi critica della rivista è in L. Tedeschi, *Algoritmie spaziali. Gli artisti, la rivista “Spazio”...*, cit., e in F. Valentini, *Marginalia. Presenze di artisti contemporanei nelle rubriche di “Spazio”*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività...*, cit., pp. 179-185.

_122. L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit. Sui rapporti fra la teoria dello spazio di Luigi Moretti e i teorici da questi citati ha indagato B. Reichlin, *Figure della spazialità. “Strutture e sequenze di spazi” versus “lettura integrale dell'opera”*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività...*, cit., pp. 19-59.

_123. L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 10.

_124. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., p. 36.

_125. L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 18.

_126. *Ibidem*, p. 108, nota 1.

_127. *Ibidem*, p. 16, didascalia alla fig. 4.

_128. Ci si riferisce all'analisi del Palazzo ducale di Urbino, in particolare alla sequenza costituita dagli ambienti dell'appartamento degli ospiti, della sala del trono e dell'appartamento della Iole (*ibidem*, p. 12).

_129. *Ibidem*, p. 108.

_130. Cfr. L. Moretti, *Giotto architetto*, “Quadrivio”, a. V, 7 marzo 1937, n. 9, ripubblicato in “Spazio”, estratti, luglio-agosto 1958 e in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 159-160.

_131. L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 108.

_132. La «fluidificazione» della pianta mediante eliminazione di pareti divisorie, al fine di «temporalizzare» lo spazio, viene indicato da Dorfles come uno dei principi dell'architettura «neo barocca», associabile soprattutto alle opere di Mies; oltre alla «fluidificazione», l'autore enumera anche la moltiplicazione dei punti di fuga introdotta dal cubismo e tradotta nella scomposizione dei volumi in piani (esempi ne sono Le Corbusier, Lurçat e Mallet-Stevens) e l'esaltazione degli aspetti plastici con l'impiego del cemento armato (e qui cita Taut, Mendelsohn, Scharoun, Aalto) (G. Dorfles, *Il Barocco nell'architettura moderna*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1951, p. 30, ripubblicato in *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo, Bari 1984 e in *Scritti di architettura 1930-1998*, a cura di L. Tedeschi, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2000, pp. 32-56).

_133. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, “Spazio”, a. I, ottobre 1950, n. 3, p. 20. Con questa espressione Moretti indica la dissociazione della scultura barocca in due o più centri compositivi, che definisce «fuochi», spesso legati e indipendenti, appresi in successione temporale come accade nella Pietà vaticana di Michelangelo o nella Fontana dei Fiumi di Bernini.

_134. L. Moretti, *Strutture di insieme*, “Spazio”, estratti, aprile 1963 ripubblicato col titolo di *Strutture di insieme*, in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl (a cura di), *Musée Manifeste. Structures et styles autrés*, Fratelli Pozzo editore, Torino 1964, in *Opera aperta*, maggio-ottobre 1965, n. 3-4, pp. 100-104 e, recentemente in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 191-192.

_135. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, “Spazio”, a. II, luglio-agosto 1951, n. 5, p. 8.

_136. «Perciò bisogna sempre distinguere in un'opera del Barocco l'immagine visiva del totale che ne è la sagoma e il profilo esterno [...], dalla immagine intellettuale che si ricava dalla sua lettura temporale» (L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, cit., p. 20).

_137. L. Moretti, *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo...*, cit., ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., p. 195.

_138. Moretti parla per la prima volta di «incanto» nel 1950 (*Forme astratte nella scultura barocca*, cit., p. 20), definendolo «superamento del tempo» e indicandolo come fine dell'arte consistente nel «far salire lo stato umano a contemplazione, a una sorta di smarrimento vivido». Il termine «incantamento» è introdotto in *Strutture di insieme*, cit.

_139. Luciano Anceschi e Luigi Moretti furono in profonda sintonia intellettuale, legata soprattutto alla rivalutazione metastorica del Barocco. Anceschi frequentava il cenacolo di Palazzo Colonna, dove aveva sede lo studio dell'architetto, e propose a Moretti una collaborazione alla rivista letteraria “Il Verrì” di cui era direttore (cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 15, Luciano Anceschi a Luigi Moretti, lettera del 2 novembre 1957).

_140. C. Lalo, recensione a *Les théories de l'architecture*, “Revue philosophique de la France et de l'étranger”, CIII, gennaio-giugno 1927, pp. 139-141.

_141. Nel *Canovaccio* che Moretti, ventenne, redige nell'ambito del corso di Fasolo nel settembre del 1927, viene espressa la necessità di una nuova critica che abbia per oggetto lo studio dell'«architettura come espressione del sentimento costruttivo» poiché le forme già esistenti, che vengono passate in rassegna e analizzate (critica pittorica, critica meramente costruttiva, critica letteraria, critica filosofica, critica classica in cui sono inseriti gli studi di Giovanni) risultano, ciascuna per un motivo, inadeguate. Questa riflessione inserisce l'allievo, già molto maturo e consapevole, nel dibattito sulla metodologia di analisi delle opere di architettura e sulla riforma di questa dottrina, posta da Giovanni con forte vis polemica nei confronti degli storici dell'arte. In appendice al saggio, Moretti riporta alcuni «appunti biblio-

grafici per la critica e gli studi di estetica su l'Architettura specialmente italiani (trascurati quasi compl. [sic] dal Borissavliévitch)», affermazione che attesta la conoscenza del testo *Les théories de l'architecture*, tesi di dottorato che il giovane Miloutine aveva elaborato sotto la guida del suo maestro Victor Basch e che fu pubblicata dall'editore parigino Payot nel 1926, l'anno seguente la discussione della tesi (L. Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura...*, cit.).

_142. *Proporzioni* (trafiletto non firmato), “Spazio”, a. IV, dicembre 1952-aprile 1953, n. 7, p. 105. In realtà, nonostante la volontà di Sert e Johnson, allora direttore del dipartimento di Architettura del MOMA di New York, e l'impegno di Carla Marzoli, tenace organizzatrice e animatrice del Convegno consacrato alla Divina Proporzione (Triennale di Milano, 1951), quest'ultimo non vide una seconda edizione l'anno seguente come si sperava. Infatti, l'11 marzo del 1952 nell'auditorium del MOMA si svolse solo una tavola rotonda – *De divina proporzione. A discussion of the Theories of Proportion in Art* – con pochi invitati fra i quali Borissavliévitch non compare (cfr. A.C. Cimoli, *Il Primo Convegno Internazionale sulle Proporzioni nelle Arti: una storia interrotta*, in A.C. Cimoli, F. Irace (a cura di), *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa, Milano 2007, pp. 202-237).

_143. L. Hauteceur, citato in G. Pigafetta, I. Abbondandolo, *Introduzione*, in M. Borissavliévitch, *Le teorie dell'architettura. Saggio critico sulle principali dottrine di estetica dell'architettura*, Compositori, Bologna 2007, p. 24.

_144. M. Borissavliévitch, *Le teorie dell'architettura...*, cit. In particolare si consultino il capitolo introduttivo dove sono citati A. Bain, J.A. Lissajous, H.L. von Helmholtz (quest'ultimo noto anche a Moretti di cui cita le «qualitates occultae» in *Structure comme forme*, pubblicato in “United States Lines Paris Review”, luglio 1954, di cui Borissavliévitch riporta l'ipotesi della «vibrazione empatica»; *ibidem*, p. 265), C. Richet, C. Bernard, E. Gley e, in particolare, il paragrafo “Fondamenti fisiologici: dell'estetica ottico-fisiologica e della cinematica ottico-estetica in generale” (*ibidem*, pp. 93-96).

_145. V. Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, Presses universitaires de France, Paris 1936, trad. it. *L'estetica francese contemporanea*, a cura di D. Formaggio, Minuziano editore, Milano 1945, p. 82.

_146. *Ibidem*, p. 83.

_147. M. Borissavliévitch, *L'Architecture, art du temps*, “La Construction moderne”, maggio 1925, n. 34, p. 406. L'anno dopo affermerà: «Il fatto che i nostri occhi si muovano per contemplare una forma, dimostra anche che l'architettura è l'arte del tempo e non l'arte dello spazio, poiché noi non vediamo una forma *simultaneamente* ma *successivamente*» (G. Pigafetta, I. Abbondandolo, *Introduzione*, cit., p. 94), affermazione che segue la precisazione in premessa: «Esteticamente, l'architettura è dunque l'arte del tempo, mentre, geometricamente, o oggettivamente, essa è l'arte dello spazio» (*ibidem*, p. 90).

_148. Sull'importanza del movimento nell'atto percettivo, Feldman ricorda la teoria cinematografica delle arti di Guéroult,

mentre sulla natura fisiologica del ritmo accoglie gli assunti di Henry, esposti anche da Borissavliévitch nel 1926 (*ibidem*, pp. 89 e 85).

_149. Cfr. R. Mormone, *Critica e arti figurative dal positivismo alla semiologia*, Società editrice napoletana, Napoli 1975, p. 168.

_150. G. Pigafetta, I. Abbondandolo, *Introduzione*, cit., p. 46.

_151. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura...*, cit., p. 123.

_152. «L'architettura nuova, che forse appena ora sta balenando, [...] dovrà avere piena coscienza, per istinto e indagine, delle leggi in genere dell'atto della conoscenza visiva, superando quell'errato senso della realtà che la cultura iconografica falsata dall'uso degli obbiettivi "grandi-angolari" ha rovinosamente diffuso» (L. Moretti, *Structure comme forme*, cit., ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., p. 184).

_153. *Repertorio bibliografico dell'arte astratta e concreta 1910-1950*, redatto da A. Canevari, "Spazio", a. II, gennaio-febbraio 1951, n. 4, p. 53.

_154. H. Weyl, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton 1952. Moretti ne fornisce una recensione in "Spazio", a. IV, dicembre-aprile 1953, n. 7, cit., p. 97.

_155. Il fortunato contributo di D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1917 e 1942, era noto a Moretti che ne cita le osservazioni sulla struttura dei pesci «Diodon» e «Orthogoriscus» e su quella delle ossa pelviche degli uccelli preistorici «Archaeopteryx» e «Apatornis» (L. Moretti, *Structure comme forme*, cit.).

_156. G. Kepes, *Language of vision*, a cura di P. Theobald, Chicago 1944. Secondo Flavio Bucci, «il lavoro pionieristico di Kepes sull'arte visuale, sviluppato negli Stati Uniti a partire dagli anni quaranta, potrebbe essere stato un riferimento importante per Moretti che senz'altro deve aver conosciuto, non solo per la presenza di Pier Luigi Nervi tra i collaboratori, i volumi della "Vision + Value Series" curati dall'artista e studioso ungherese durante gli anni d'insegnamento al MIT» (F. Bucci, *Le parole dipinte*, in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., p. 152, nota 31).

_157. L. Moretti, *Annotazioni sul Barocco*, punto 16, in L. Moretti, M. Tapié, *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste*, edizioni del Dioscuoro, Torino 1965. Così infatti scrive Klee: «Il movimento sta alla base di ogni divenire. Nel *Lacoon* di Lessing, sul quale perdemmo tante giovanili meditazioni, si fa un gran parlare di differenza tra arte temporale e arte spaziale: il che, a considerarlo meglio, non è che dotta illusione, perché anche lo spazio è una nozione temporale» (P. Klee, *La confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni note, saggi, raccolti ed editi da Jürg Spiller*, con prefazione di G.C. Argan, Feltrinelli, Milano 1959, ripubblicato in *Paul Klee*, catalogo della mostra, Torino, GAM 26 ottobre 2000-7 gennaio 2001, edizioni GAM, Torino 2000, p. 36).

_158. G. Giovannoni, *Questioni di architettura...*, cit., p. 19.

La tesi della continuità storica degli stili architettonici è sostenuta anche da L.B. Budden, *An introduction to the theory of architecture*, "Journal of the Royal Institute of British Architects", serie III, vol. XXX, 1923, n. 8, p. 246.

_159. G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., alla pagina 9.

_160. Come Zevi, così Giulio Roisecco definisce lo spazio per via negativa, elencando tutto ciò che non è: «Lo spazio architettonico corrisponde allo spazio fisico, ma non si identifica con esso, né può essere assimilato allo spazio contenutistico, derivante cioè, dall'adempimento delle molteplici istanze oggettive che presiedono alla sua razionale determinazione. Non si configura perciò come risultato delle scelte razionali, ma al contrario proprio come superamento di esse [...]» – e assegnandogli il ruolo di «essenza stessa di ogni organismo planimetrico». Più avanti, parlando di Wright, dirà dello spazio «è vita dell'uomo espressa in forme», proprio come Zevi aveva asserito nel 1948 (G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., pp. 11 e 41).

_161. H. Focillon, *Vita delle forme*, citato in G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., p. 7.

_162. Alcune rappresentazioni grafiche erano state utilizzate già da Giovannoni: si confronti lo spaccato assonometrico del Ninfèo degli Horti Liciniani riportato a p. 79 con quello che Giovannoni inserisce in *La tecnica della costruzione...*, cit., p. 89. L'assonometria parzialmente esplosa della Villa Adriana e lo spaccato assonometrico dal basso di Santa Sofia di Costantinopoli dimostrano che la lezione di Fasolo su come rendere manifeste le peculiarità dell'«organismo» architettonico è passata nei suoi epigoni (G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., pp. 80 e 90).

_163. Le fotografie dello spazio interno del mausoleo di Santa Costanza, riportate da G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., alle pp. 84-87, e inserite con lo scopo di fornire «una lettura fotografica del nuovo fenomeno spaziale» che consiste nel forte contrasto fra la luminosità dell'aula centrale e il «manto atmosferico di penombra» che lo recinge, discendono dalla speculazione di Moretti intorno agli spazi-luce ecclesiastici (L. Moretti, *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, conferenza presentata alla "IX Settimana di Arte Sacra", Roma, Palazzo della Cancelleria, 23-28 ottobre 1961, pubblicata in "Fede e Arte", gennaio-giugno 1962, n. 1-2, pp. 168-198 e in "Spazio", estratti, 30 aprile 1962; ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 185-190. Il testo della conferenza omonima riproposta all'Accademia Nazionale di San Luca il 28 marzo 1962 è ora in G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, edizioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010, pp. 21-39. I due fotogrammi tratti da "Metropolis" (1927) e "Der müde Tod" (1921) di Fritz Lang, scelti come emblematici «delle ulteriori implicazioni ossessive che il culto della macchina provoca nell'uomo» (G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., pp. 249-250) richiamano alla mente quel sentimento di liberazione che Moretti fa significare alla scena ultima del

film “Variété” (1925) di Ewald André Dupont (L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 18).

_164. G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., alla pagina 46.

_165. G. Roisecco, *La “Califfa” a Santa Marinella*, “Moebius”, a. III, 1970, n. 1, pp. 54-61 e L. Moretti, *Ricerca matematica in architettura e urbanistica*, “Moebius”, a. IV, 1971, n. 1, pp. 30-53, articolo preceduto da una lettera di Moretti a Roisecco ora ripubblicata in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 204-208.

_166. G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., alla pagina 46.

_167. La citazione di Gillo Dorfles, tratta da *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959, p. 143, è riportata da G. Roisecco, *Spazio. Evoluzione del concetto...*, cit., p. 41.

_168. G. Roisecco, *La “Califfa” a Santa Marinella*, cit., p. 59.

_169. A. Bruschi, in M.P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni...*, cit., p. 226 dove ricorda anche la collaborazione di Lotz alla rivista “Palladio” fondata da Giovannoni nel 1937. Anche Christof Thoenes ha sostenuto la validità scientifica di alcuni studi di Giovannoni, soprattutto in relazione all’opera di Bramante (C. Thoenes, *Bramante-Giovannoni. Il Rinascimento interpretato dall’architettura fascista*, “Casabella”, aprile 1996, n. 663, pp. 64-73).

_170. W. Lotz, *L’architettura del Rinascimento*, Electa, Milano 1989 (I ed. 1977).

_171. C.L. Frommel, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi...*, cit., p. 95. Lo storico rimanda ai testi di Giovannoni nelle sue analisi sull’architettura del Rinascimento e, in particolare, nel saggio sul Ninfeo di Genazzano mostra apprezzamento per l’individuazione esatta della tipologia (un Ninfeo, per l’appunto, e non la Villa di Ovidio, la Basilica di San Secondino, un complesso di bagni o un tempio, come i suoi predecessori avevano ipotizzato) e per l’attribuzione “convincente” dell’opera alla stessa mano e alla stessa bottega impegnati nella costruzione della villa di Genazzano e cioè a Bramante (C.L. Frommel, *Architettura alla corte papale del Rinascimento*, Electa, Milano 2003, pp. 215-240).

_172. T. Stevens, *The Values of Profiles. Structures and Sequences of Spaces. Introduction*, “Oppositions”, ottobre 1974, n. 4, pp. 110-111 dove sono presentate le traduzioni dei testi di L. Moretti *Valori della modanatura e Strutture e sequenze di spazi*, a cura di T. Stevens (*ibidem*, pp. 112-139) con introduzione di K. Frampton (p. 109).

_173. Si allude a P. Feduchi Canosa, *De forma; De Espacio. La idea de Superficie en la obra de Luigi Moretti*, “Arquitectura”, gennaio-febbraio 1990, n. 282, pp. 28-42; agli scritti di P. Eisenman sulla Casa del Girasole (P. Eisenmann, *Moretti e la cultura dei frammenti*, “Area”, maggio-giugno 2004, n. 74, pp. 170-181 e *Una analisi critica: Luigi Moretti*, in S. Cassarà (a cura di), *Contropiede*, Skira, Milano 2005, pp. 66-73) e soprattutto al denso saggio di B. Reichlin, *Figure della spazialità...*, cit.

_174. La nozione di «soglia spaziale» è impiegata da Bruno Reichlin nelle sue lezioni sulla interpretazione spaziale di opere di architettura (corso Strumenti critici per il XX seco-

lo, Accademia di architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana). Cfr. anche B. Reichlin, *L’œuvre n’est plus faite seulement d’elle-même*, “Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine”, febbraio 2008, n. 22-23, pp. 119-150 e *Architecture et intertextualité*, *ibidem*, pp. 11-20.

_175. S. Vitale, *L’estetica dell’architettura...*, cit., p. 117.

_176. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, legenda dell’elaborato grafico 54/161/1or.

_177. Sul significato di «valore di figura» e «valore di sfondo» cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 365 (I ed. 1945).

_178. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 351; sulle peculiarità della visione in “profondità”, che si attua quando fra il percipiente e l’oggetto è intermessa una “distanza”, cfr. *ibidem*, pp. 326-393.

_179. R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, California University Press, Berkeley 1954.

_180. In particolare, Arnheim deriva da Wölfflin l’interpretazione delle colonne inalveolate e delle sculture non-finite michelangiolesche come espressione della lotta di liberazione dell’oggetto dalla materia e la applica sia alle «unità architettoniche» sovrapposte che, parimenti, manifesterebbero uno sforzo, una tensione in direzione dell’affrancamento, sia agli oggetti ammassati nei quadri cubisti dove ancora una volta la sovrapposizione e l’interferenza garantirebbero «composizioni altamente dinamiche» (R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, Faber and Faber, London 1956, pp. 341-344 e 348-349; I ed. 1954). Moretti mostra interesse verso gli studi legati alla percezione della forma come si evince dalla bibliografia riportata in calce al saggio *Valori della modanatura* (“Spazio”, a. III, dicembre 1951-aprile 1952, n. 6, p. 112) dove sono citati E. Saarinen, *The search for form*, Reinhold, New York 1948 e L.L. Whyte, *Aspects of form*, Lund Humphries Bradford, London 1951. Quest’ultimo testo raccoglie saggi di E. Gombrich, K. Lorenz, H. Reed e R. Arnheim il cui testo, *Art and Visual Perception*, è presente nella sua biblioteca privata (ora in AMMRo) insieme a D. Katz, *La psicologia della forma*, Einaudi, Torino 1950 e M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, per citare solo quelli che Moretti avrebbe potuto leggere durante la progettazione della Saracena.

_181. Cfr. il capitolo “Movement”, in R. Arnheim, *Art and Visual Perception...*, cit., pp. 304-334.

_182. *Ibidem*, pp. 360-363.

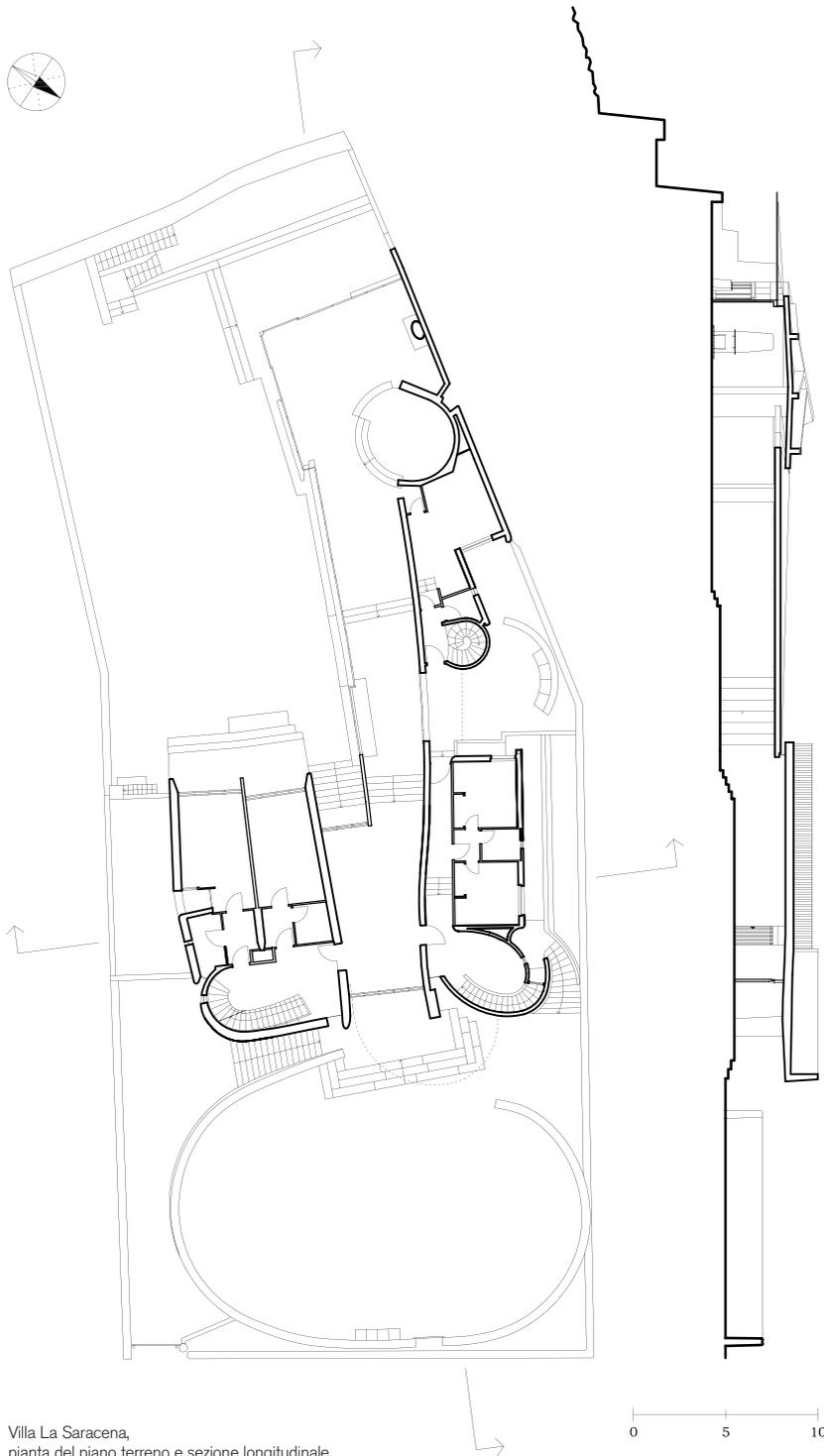
_183. Cfr. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, il Saggiatore, Milano 2004 (I ed. 2002), in particolare il capitolo “L’informe e i suoi panneggi”, pp. 76-111.

_184. L’espressione è di Moretti ed è impiegata nell’esegesi della scultura barocca suddivisibile in differenti aree compositive denominate «fuochi o centri compositivi» (L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, cit.).

_185. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, legenda dell’elaborato grafico 54/161/1or.

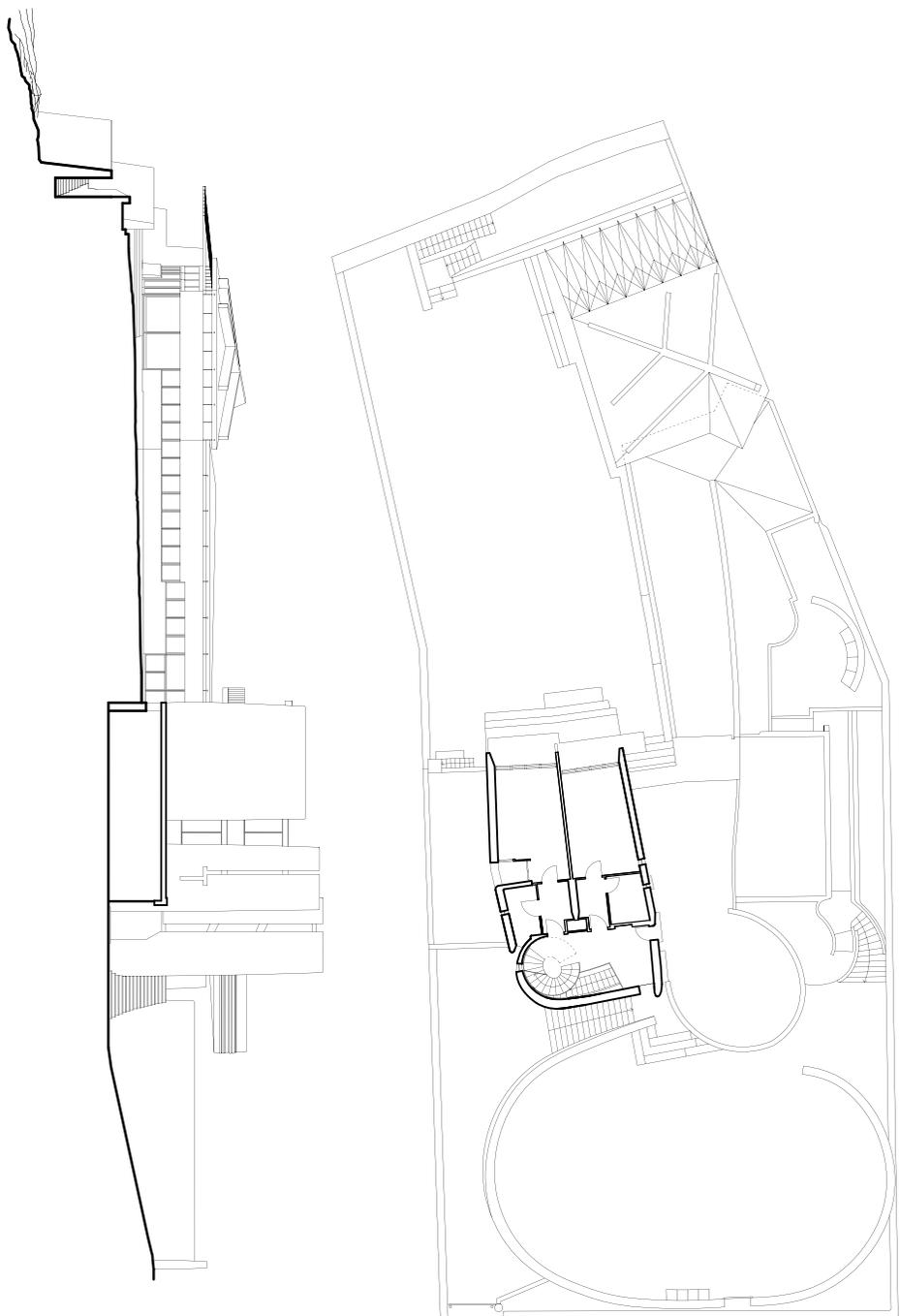
- _186. G. Cullen, *The lost axis*, "Architectural Review", luglio 1955, n. 703, pp. 30-35.
- _187. Cfr. G. Dorfles, *Prefazione*, in R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 14.
- _188. H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Schwabe, Basel 1941, pp. 82-96, cit. in R. Arnheim, *Art and Visual Perception...*, cit., p. 401.
- _189. M. Gaffron, *Die Radierungen Rembrandts*, Kupferberg, Mainz 1950 e *Right and left in pictures*, "Art Quaterly", vol. 13, 1950, pp. 312-331 cit. in R. Arnheim, *Art and Visual Perception...*, cit., p. 397.
- _190. *Ibidem*, p. 19.
- _191. Così scrive Arnheim a proposito della «dinamica dell'obliquità»: «L'orientamento obliquo è probabilmente il mezzo più elementare ed efficace per ottenere una tensione guidata. L'obliquità viene percepita spontaneamente come una tendenza dinamica ad avvicinarsi o ad allontanarsi dallo schema basilare della direzione verticale e dell'orizzontale»; e ancora: «Il movimento è ancor più libero quando [...] si verificano dei cambiamenti di orientamento dall'espansione alla contrazione e viceversa» (R. Arnheim, *Art and Visual Perception...*, cit., pp. 344 e 343). La traduzione italiana è in R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., pp. 345 e 347.
- _192. J.M. Lotman, Y. Tsvian, *Dialogo con lo schermo*, Moretti e Vitali, Bergamo 2001 (I ed. 1994), p. 40.
- _193. «Quando guardo una strada di fronte a me che fugge verso l'orizzonte, non si deve dire né che i bordi della strada mi sono dati come convergenti, né che mi sono dati come paralleli: sono *paralleli in profondità*» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 347).
- _194. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, elaborato grafico 53/160b/46or.
- _195. Cfr. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, elaborati grafici 53/160b/2, 53/160b/3, 53/160b/5, 53/160b/6.
- _196. Si allude allo «Studio per una residenza signorile da costruirsi nella zona della Villa dei Quintili o nella zona Cecilia Metella» come riportato in testa all'elaborato grafico 59/184h/2, ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, a cui qui ci si riferisce.
- _197. G. Ponti, *Casa unifamiliare di serie, alla Triennale*, "Domus", dicembre 1954, n. 301, pp. 23-27 (la citazione è a p. 24). La casa era già stata presentata da Ponti nell'agosto del 1954 (G. Ponti, *Prototipo di casa per la serie*, "Domus", agosto 1954, n. 297, pp. 20-21).
- _198. L'espressione è usata (al plurale) da Moretti stesso a proposito delle architetture di Mies van der Rohe (L. Moretti, *Strutture e sequenze...*, cit., p. 108).
- _199. L. Moretti, *Balamundi. Uno stile di vita* (ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*).
- _200. In un documento redatto dai collaboratori di studio si parla di problemi statici imputabili «al principio costruttivo con cui è stato studiato il calcolo» perché «la struttura è oltre che pesante assolutamente inadatta a sostenere sforzi di torsione in senso trasversale» (AMMRo, "Promemoria", 258/004/007).
- _201. L. Moretti, *Struttura come forma*, "Spazio", a. III, dicembre 1951-gennaio 1952, n. 6, p. 21.
- _202. Si guardi, ad esempio, la copertina di "Domus", agosto 1954, n. 297, dove sono rappresentate «Strutture di poltrone prodotte in serie dalla ditta Figli di Amedeo Cassina di Meda, su disegno di Carlo De Carli».
- _203. G. Ponti, *Le cupole di Fuller alla Triennale*, "Domus", ottobre 1954, n. 299, pp. 4-7.
- _204. G. Ponti, *Il cemento armato è la materia più bella del mondo*, "Domus", luglio 1954, n. 296, pp. 12-13 (la citazione è a p. 13).
- _205. L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, cit.
- _206. «Il est bien difficile qu'une action toute nue, de l'une ou de l'autre manière; sans épisodes, et sans incidents imprévus; puisse avoir autant de grâce, que celle qui dans chaque scène, montre quelque chose de nouveau; qui tient toujours l'esprit suspendu; et qui par cent moyens surprenants, arrive insensiblement à sa fin» (G. de Scudéry, *Andromire*, Antoine de Somerville, Paris 1641. La citazione è contenuta nella *Préface*).
- _207. F.F. Frugoni, *Del Cane di Diogene*, Bosio, Venezia 1689, cit. in C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, il Mulino, Bologna 1961 (I ed. 1940), p. 135.
- _208. F.F. Frugoni, *Del Cane di Diogene*, cit. p. 139.
- _209. La critica letteraria usa questa espressione a proposito della poesia del Marino quando questi descrive storie analoghe a quelle già raccontate dall'Ariosto. Il Marino condisce le sue scene con un tal numero di aggettivi e di espressioni ridondanti da trasmettere il suo compiacimento per la consapevole abilità linguistica e la volontà, soprattutto, di rendere tutti i sensi del lettore partecipi della descrizione (Cfr. C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta...*, cit., p. 43 e seguenti).
- _210. Cfr. gli studi sull'architettura vernacolare ischitana preliminari alla redazione del progetto per la Casa in roccia di Giuseppe Mattera nell'isola di Ischia sul dirupo della spiaggia dei Maronti all'imbocco della Casa Oscura (AMMRo 102/007/97 fino a 102/007/118).
- _211. C. Norberg-Schultz, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 1974, p. 313. Si consultino dello stesso autore anche *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo*, Officina edizioni, Roma 1968, *Architettura barocca*, Electa, Milano 1971 e *Architettura tardobarocca*, Electa, Milano 1972.
- _212. ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, legenda dell'elaborato grafico 54/161/1or.
- _213. L. Moretti, *Mostra del pittore Serpan*, introduzione al catalogo della mostra allestita alla Galleria Spazio, settembre 1955.
- _214. L. Moretti, *Il fastigio della cattedrale*, "Domus", aprile 1971, n. 497, pp. 11-12.
- _215. *Ibidem*, p. 12.
- _216. *Ibidem*.
- _217. *Ibidem*.

Apparati



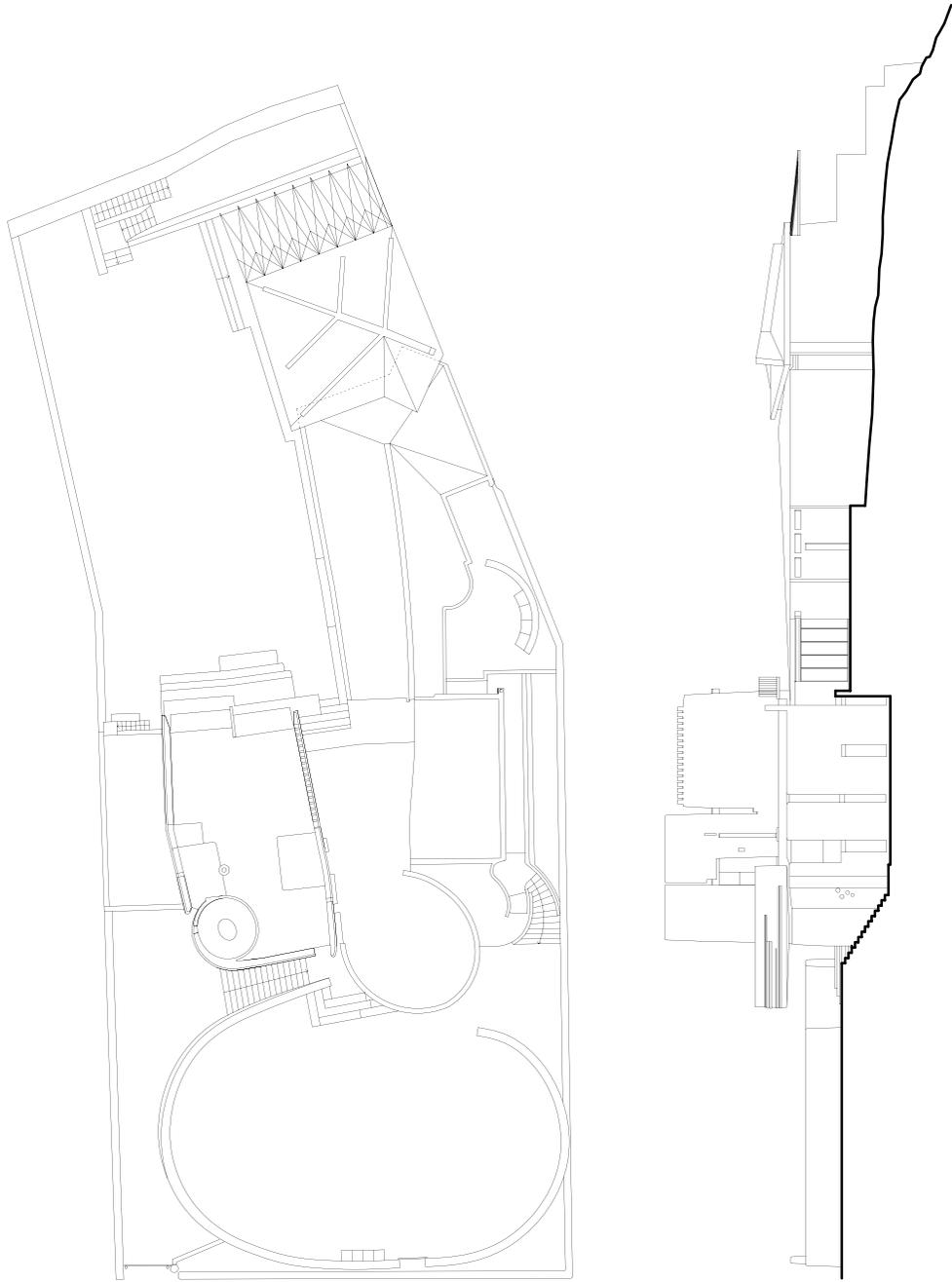
Villa La Saracena,
 pianta del piano terreno e sezione longitudinale.

Avvertenza
 La designazione
 dei prospetti in
 riferimento ai punti
 cardinali si adegua
 a quella seguita da
 Luigi Moretti.
 Pertanto i prospetti
 nord est, sud ovest,
 sud est e nord ovest
 sono chiamati "nord",
 "sud", "est", "ovest".



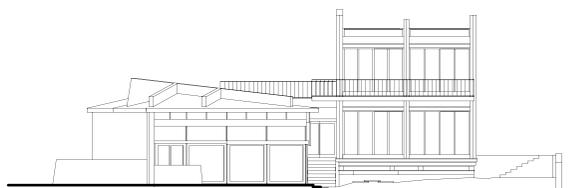
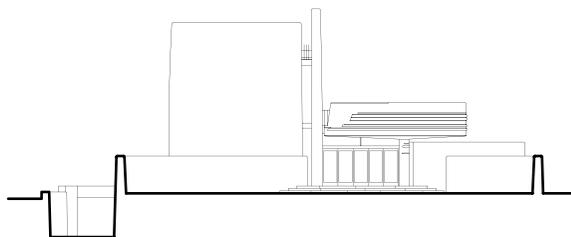
Prospetto est e pianta del primo piano.

0 5 10

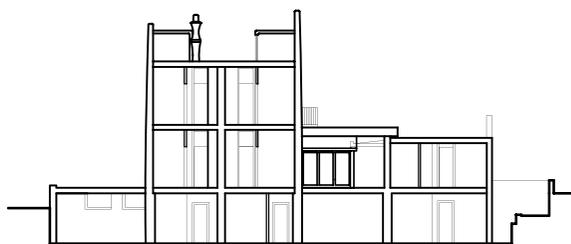


Pianta delle coperture e prospetto ovest.



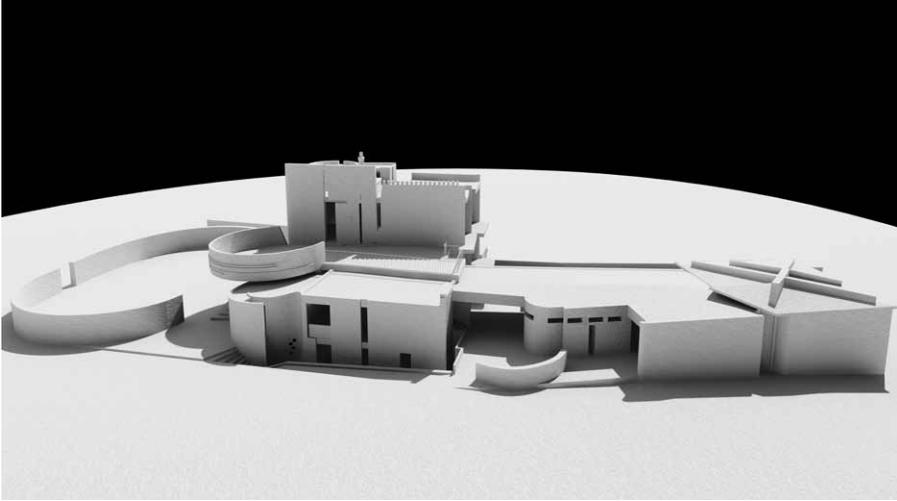


311

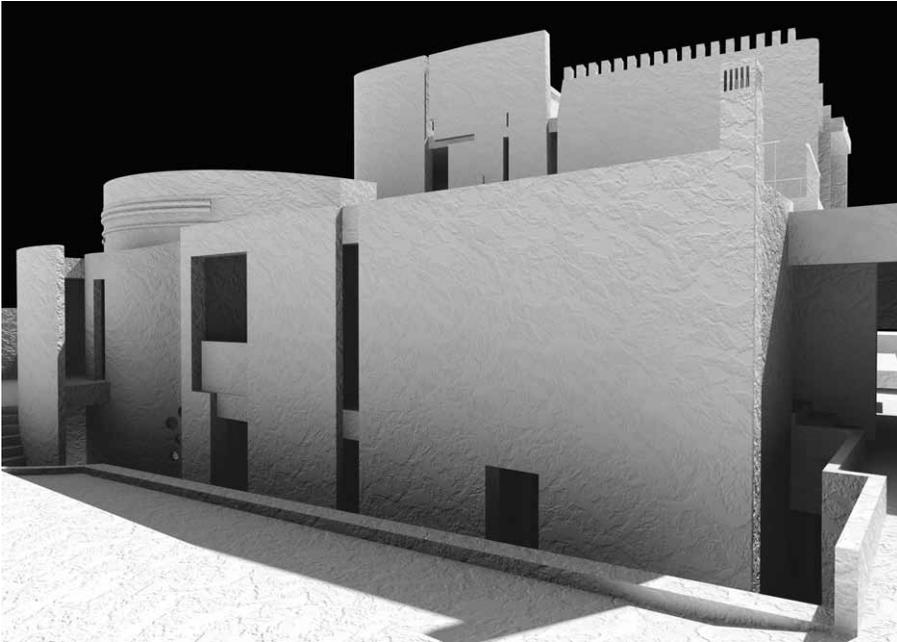


0 5 10

Prospetto nord, prospetto sud e sezione trasversale.



Rappresentazioni
tridimensionali
del fianco ovest.



Bibliografia

- B. Zevi, *Luigi Moretti double-face. Ambizione contro ingegno*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. II, n. 145, Laterza, Bari 1971, pp. 316-319 (originariamente in "L'Espresso", 17 febbraio 1957).
- F. Saponi, *La Saracena*, "Il Mediterraneo", 2 marzo 1957.
- G.K., *Luigi Moretti premio Gronchi 1957 per l'architettura*, "Il Popolo di Milano", 10 luglio 1957.
- R. Biasion, *L'architettura di Luigi Moretti*, "Oggi", 18 luglio 1957, n. 29, p. 53.
- D. Bonardi, *L'architettura di Luigi Moretti*, "Il Giornalismo", luglio-agosto 1957, p. 6.
- P.C. Santini, *Profili di architetti: Luigi Moretti*, "Comunità", a. XI, agosto-settembre 1957, n. 52, pp. 66-71.
- L. Zanetti, *Pignatelli ha scoperto che il destino bussava due volte*, "Settimo Giorno", 2 ottobre 1958.
- Berenice, *A Santa Marinella*, "Paese Sera", 21-22 agosto 1959.
- G. Ponti, *Tre architetture di Luigi Moretti*, "Domus", ottobre 1964, n. 419, pp. 3-23.
- Luigi Moretti. Villa "la saracena" santa marinella, italie*, "L'Architecture d'Aujourd'hui", marzo 1965, n. 119, p. 51.
- A. Galardi, *New Italian Architecture*, Frederick A. Praeger, New York 1967, pp. 26-29 (trad. it. *Architettura italiana contemporanea (1955-1965)*, Edizioni di Comunità, Milano 1967, pp. 26-29).
- 50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduzione di G. Ungaretti, con un disegno di G. Capogrossi, De Luca, Roma 1968.
- C. Belli, *Stile di Moretti*, "Il Tempo", 14 dicembre 1968.
- P.C. Santini, *Incontro con Luigi Moretti*, "Ottagono", gennaio 1970, n. 16, pp. 87-92.
- E. Pascucci, *Resta vivo a Santa Marinella il ricordo di Luigi Moretti*, "Il Tempo", 21 luglio 1973.
- R. Bonelli, *Moretti*, Editalia, Roma 1975.
- A. Pica (a cura di), *28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978*, Editoriale Domus, Milano 1979, p. 145.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, pp. 36-37.
- S. Santuccio, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 90-94.
- L. Finelli, *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina edizioni, Roma 1989, pp. 72-73.
- P. Feduchi Canosa, *De Forma; De Espacio. La idea de Superficie en la obra de Luigi Moretti*, "Arquitectura", a. LXXI, gennaio-febbraio 1990, n. 282, pp. 28-42.
- S. Polano con M. Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 468.
- L. Spinelli (a cura di), *Itinerario n. 75: Moretti e Roma*, "Domus", a. LXIV, gennaio 1992, n. 734, pp. V-X.
- M. Mulazzani, *Luigi Moretti: la califfa, la saracena, la moreasca. Le ville dove le storie si intrecciano*, "Casabella", luglio-agosto 1999, n. 669, pp. 62-81.
- F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000.
- E. Carrano, *Luigi Moretti. Le opere romane*, Prospettive Edizioni, Roma 2005 (trad. francese *Luigi Moretti. L'œuvre romaine*, Prospettive Edizioni, Roma 2006; trad. spagnola *Luigi Moretti. Obras romanas*, Prospettive Edizioni, Roma 2007).
- A. Cerroti, *La Villa Saracena di Luigi Moretti. Un esperimento di restauro del Moderno*, "Arkos", gennaio-marzo 2005, n. 9, pp. 64-69.
- M. Domenicucci et alii (a cura di), *Luigi Moretti. La Casa delle Armi, le sue opere e il suo archivio*, "Quaderni dell'ACS", n. 3, Archivio Centrale dello Stato, Roma 2005.
- D. van Gameren, *Revisions of space. An Architectural Manual*, NAI Publishers, Rotterdam 2005, pp. 19-21.

- A. Greco, G. Remiddi, *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Palombi Editori, Roma 2006.
- M. Domenicucci *et alii* (a cura di), *Luigi Moretti. La Gil di Trastevere (la Casa della Gioventù italiana del Littorio), le sue opere e il suo archivio*, "Quaderni dell'ACS", n. 9, Archivio Centrale dello Stato, Roma 2007.
- L. Montevicchi (a cura di), *Moretti visto da Moretti. Dalle carte dell'Archivio Centrale dello Stato le opere selezionate dal maestro per l'Esposizione di Madrid 1971*, Palombi Editori, Roma 2007.
- M. Palmieri, *Italy. Post WW II Italian Residential Architecture and Interior/Furniture Design*, "GA Houses", gennaio 2008, n. 101, pp. 206-207.
- A. Cerroti, *Salvare la Villa Saracena di Luigi Moretti a Santa Marinella, Roma*, "Ananke", a. XV, maggio 2008, n. 54, pp. 18-21.
- R. Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, Milano 2008, pp. 72-85.
- S. Poretti, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, Roma 2008, pp. 271-283.
- C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008, pp. 249-253.
- L. Ippolito, *La villa del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2009, pp. 180-181.
- C.L. Guerrero, S. Santuccio, N. Sardo, *Luigi Moretti. Le ville. Disegni e modelli*, Palombi Editori, Roma 2009.
- G. Capurso, *Struttura e architettura. Indagini sul dopoguerra italiano*, tesi di dottorato in Ingegneria Edile: Architettura e Costruzione, relatore S. Poretti, XXI ciclo, a.a. 2009-2010, pp. 59-81.
- A. Viati Navone, *Alcune opere tra suggestioni barocche e informali*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo MAXXI e Accademia Nazionale di San Luca, 30 maggio-28 novembre 2011), Electa, Milano 2010, pp. 261-275.
- M. Guccione, *Recuperare l'ultimo dei moderni*, *ibidem*, pp. 449-457.
- M. Guerci, *4 milioni per "La Saracena" di Moretti*, "Il Giornale dell'Architettura", a. IX, settembre-ottobre 2010, n. 87, p. 18.
- C.L. Guerrero, *Art in the work of Moretti*, pp. 149-154, in C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni (a cura di), *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, Gangemi, Roma 2011.
- M.R. Intrieri, *Moretti editore: indizi per una rilettura dell'opera architettonica*, *ibidem*, pp. 167-198.
- V. Fontana, *Dall'astratto decostruito all'Informale: dal "Girasole" alla "Saracena"*, *ibidem*, pp. 369-374.
- S. Santuccio, *Le ville di Moretti*, *ibidem*, pp. 375-382.

Indice dei nomi

- Aalto, Alvar 8, 180, 301
Abbondandolo, Ilaria 160, 302, 303
Abram, Joseph 171
Accardi, Carla 18, 186, 200, 207, 227
Adriano, imperatore romano (Publio Elio Traiano Adriano) 98
Agamennone 114
Agosti, Giacomo 161, 230, 294, 295
Alberti, Leon Battista 68, 119
Albini, Franco 169, 173
Albricci, Gianni 173
Altman, Roberto 228
Alvaro, Corrado 77, 160, 161
Anceschi, Luciano 229, 230, 262, 302
Antonello da Messina 214
Araï 207
Argan, Giulio Carlo 43, 234, 300, 303
Ariosto, Ludovico 305
Aristotele 191
Arnheim, Rudolph 270, 271, 273-275, 304, 305
Arp, Jean 180
Artibani, Mauro 230
Aschieri, Pietro 29, 299
Assetto, Franco 13, 207
Atanasio, Sergio 160
- Baglione, Chiara 107, 167
Bain, Alexander 302
Bairati, Cesare 299
Baldessari, Luciano 169
Balla, Giacomo 297
Balzola, Andrea 234
Bandini, Mirella 18, 234-237
Banfi, Gian Luigi 160, 164
- Barberi, Francesco 296
Barbaro, Daniele Matteo Alvise 119
Barbero, Giuseppe 170
Barbero, Luca Massimo 234
Bardi, Pietro Maria 27, 86, 90, 164, 165
Barilli, Renato 198, 234
Basch, Victor 302
Battisti, Emilio 297
Bayard, Pierre 233
Bayl, Friedrich 171, 206, 207, 220, 226, 231, 236, 302
BBPR 173
Bega, Melchiorre 93
Behne, Adolf 9, 12
Belardelli, Giulio 15, 158
Belgiojoso, Ludovico Barbiano di 160, 164
Bellanca, Calogero 230
Belli, Carlo 164
Belli, Gemma 26, 161
Bellotti, Nicoletta 174
Benedetti, Sandro 298
Benevolo, Leonardo 252, 298
Benjamin, Walter 217, 236, 237
Benton, Tim 12
Berenson, Bernard 243
Bergson, Henri 191, 247
Berlage, Hendrik Petrus 9
Bernard, Claude 302
Bernini, Gian Lorenzo 186, 197, 198, 232, 260, 284, 302
Bettini, Sergio 254, 300
Bill, Max 220
Biondillo, Gianni 169
- Birolli, Zeno 161
Bloom, Harold 16
Boccioni, Umberto 161, 296
Bocco Guarneri, Andrea 163
Boille, Luigi 207
Bois, Yve-Alain 12, 236
Bonasegale, Giovanna 18
Bonelli, Renato 43, 252
Bonnier, Louis 77, 161
Bontempelli, Massimo 27, 164
Borissavliévitch, Miloutine 262, 263, 296, 302, 303
Borlenghi, Pierluigi 226
Borraro, Adalgisa 294, 300
Borraro, Pietro 294, 300
Borromini, Francesco 34, 178, 181, 187, 194, 196, 232-234, 240, 255, 257, 284, 293, 297
Borsellino, Enzo 161
Bottai, Giuseppe 108
Bottoni, Piero 83, 84, 90, 117, 123, 160, 164-166, 169, 171
Bourel, Michel 234
Bragaglia, Anton Giulio 80, 297
Bragaglia, Arturo 297
Bragaglia, Carlo Lodovico 72, 75, 160
Bramante, Donato 248, 255, 259, 304
Brancati, Vitaliano 96, 168
Brinkmann, Albert Erich 254, 259, 260, 295
Brino, Giovanni 234
Broglia, Giovanni 166
Broschi, Carlo detto il Farinello 229
Brown, Viviane 207
Bruschi, Andrea 44, 165

- Bruschi, Arnaldo 265, 294, 295, 298, 300, 304
 Bryen (Briand), Camille 234
 Bucci, Federico 44, 45, 167, 171, 231-233, 298, 301-304
 Bucci, Flavio 303
 Budden, Lionel Bailey 303
 Buls, Charles 242, 294, 295
 Burckhardt, Jacob 230
 Bureau, Jacques 235, 236
 Burger, Fritz 68, 299
 Burri, Alberto 205, 213-215, 236

 Calcaprina, Cino 169
 Calcaterra, Carlo 179, 229, 231, 232, 305
 Calder, Alexander 180
 Calderini, Guglielmo 300
 Calderón (Pedro Calderón de la Barca de Henao y Riaño) 289
 Calza, Guido 162, 167, 171
 Calza Bini, Alberto 162
 Campano, Giovanni 119
 Campo Baeza, Alberto 173
 Caneva, Luigi Maria 163
 Canevari, Angelo 105, 198, 301, 303
 Canino, Marcello 93
 Canova, Antonio 161
 Cantone, Gaetana 160, 162
 Cantor, Georg 182, 203
 Capizzano, Achille 300
 Capogrossi, Giuseppe 39, 45, 68, 186, 198, 200, 201, 205, 207, 209, 222, 225, 227, 231-234, 236
 Cappello, Carmelo 174
 Capponi, Giuseppe 162
 Caproni, Giorgio 169
 Capurso, Gianluca 45, 175
 Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il 29, 44, 68, 118, 184, 187, 188, 233, 257, 284, 302
 Caravajal Ferrer, Javier 173
 Carbonara, Giovanni 45
 Carboni, Massimo 18
 Cardazzo, Carlo 209
 Cardelli, Aldo 169
 Carletti, Umberto 42
 Carlo VI d'Asburgo 229
 Carnot 231
 Cartoni, Renzo 26
 Cassarà, Silvio 304
 Cassina, Amedeo 305
 Causa, Lucio 226
 Ceas, Giovanni Battista 81, 82, 93, 162
 Celant, Germano 234
 Cennamo, Michele 165
 Centofanti, Mario 161
 Cerabona, Iride 45
 Cereghini, Mario 160, 164, 167
 Cerio, Edwin 18, 79, 81, 160, 162, 172
 Cerri, Pier Luigi 125, 161
 Cerroti, Alessandra 32, 34, 35, 45
 Cerutti, Enzo 169
 Cerruti, Marisa 231
 Cézanne, Paul 18
 Chantelou, Paul Fréart de 186
 Chéronnet, Louis 167
 Chevalier, Augsute 231
 Chialvo, Guido 295
 Chiambretto, Bruno 170
 Chiaramonte, Ferdinando 93
 Chiacrossi, Graziella 295
 Chierici, Gino 294
 Chirico, Mariateresa 163
 Choisy, Auguste 241, 252, 293, 298
 Cifani, Giandomenico 161
 Cigoli, Ludovico Cardi detto il 294
 Cilea, Francesco 80
 Ciliberti, Franco 168
 Cimoli, Anna Chiara 302
 Ciocca, Gaetano 120
 Ciucci, Giorgio 44, 172, 233, 303
 Clavel, Gilbert 162
 Coderch de Sentmenat, José Antonio 119, 149, 173, 174
 Cohen, Jean-Louis 171
 Colombini, Silio 25, 42, 175
 Colonna, Flavia 293-295, 300, 304
 Compte, Battles 174
 Condoy, Honorio 219
 Conrad, Charles 68, 301
 Consonni, Giancarlo 171
 Corboz, André 18
 Cortenova, Giorgio 236
 Cosenza, Luigi 84, 163
 Costantini, Stefania 293-295, 300, 304
 Costantino, imperatore romano (Flavio Valerio Aurelio Costantino) 296
 Cousin, Victor 119
 Croce, Benedetto 17, 80, 177, 229-231, 240, 241, 243, 246, 250, 256, 294-298
 Cullen, Gordon 273, 305

 D'Achiardi, Pietro 78
 Dahmen, Theodor 245, 295
 Dal Mas, Roberta Maria 296
 Damian, Horia 206, 215
 D'Ancona, Paolo 294
 Daneri, Luigi Carlo 167
 Danesi, Silvia 160, 164
 Daniel, Guarniero 80, 86, 104, 106, 110, 118, 163-166, 168
 D'Annunzio, Gabriele 160, 229
 Dausset, Nina 234
 De Angelis, Giulio 134
 De Angelis D'Ossat, Guglielmo 167, 230, 252
 De Blasi, Jolanda 160
 De Carlo, Giancarlo 169
 Dedekind, Richard 203
 De Faveri, Franco 301
 De Fusco, Renato 297
 De Kooning, Willem 234
 Delacroix, Henri 262
 Del Bufalo, Alessandro 161
 Del Cossa, Francesco 183
 Del Debbio, Enrico 300
 Deleuze, Gilles 172, 236
 Dell'Acqua, Adolfo 167
 Delorme, Philibert 119
 Depero, Fortunato 161, 297
 De Renzi, Mario 94, 96, 102, 128, 131, 172
 Descartes, René (Cartesio) 119
 De Seta, Cesare 44, 104, 164, 166
 Dessoir, Max 295
 Di Cocco, Francesco 105
 Didi-Huberman, Georges 217, 236, 300, 304
 Diemoz, Luigi 44, 68
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz 305
 Di Geronimo, Caterina 23, 42, 172
 Di Giacomo, Salvatore 80
 Di Giorgio, Francesco 119
 Di Lasso, Orlando 192
 Diocleziano, imperatore romano (Gaio Aurelio Valerio Diocleziano) 250
 Diotallevi, Ireneo 166
 Di Spilimbergo, Adriano 169
 Di Stefano, Anna Maria 18
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi detto 161
 Dorazio, Piero 14, 18
 Dorfles, Gillo 180, 183, 231, 265, 293, 301, 304, 305
 D'Ors, Eugenio 15, 18, 178-180, 182, 183, 207, 230-232
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 116
 Dubuffet, Jean 15, 200
 Dubuisson, Jean 226
 Dudok, Willem Marinus 85
 Duiker, Johannes 9

- Dulio, Roberto 45, 300, 301
 Diogene di Sinope 232, 305
 Dupont, Ewald André 264, 304
 Dürer, Albrecht 68, 119
- Ebersolt, Jean 252, 298
 Eco, Umberto 183, 198, 232, 234
 Egidì, Pietro 162, 172
 Eichenbaum, Boris 7, 12
 Eisenman, Peter 12, 304
 Emmer, Michele 237
 Escalante y Prieto, Amós de 161
 Escher, Konrad 230
- Fabbri, Agenore 174
 Fabrizi, Angelo 229
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio 161, 234, 236
 Falkenstein, Claire 14, 30, 200, 204, 217, 219, 220, 222-224, 227, 237, 292
 Fariello, Francesco 168
 Fasolo, Furio 171, 298
 Fasolo, Vincenzo 11, 78, 162, 163, 240-243, 246, 249-256, 259, 260, 262, 263, 265, 293, 294, 298-300, 302, 303
 Fazzini, Pericle 103
 Feduchi Canosa, Pedro 304
 Feldman, Valentin 262, 302
 Felice, Carlo Alberto 93
 Ferdinando IV di Borbone 72
 Fiedler, Konrad 17
 Figini, Luigi 81, 92, 93, 143, 160, 164, 165, 171, 173, 174
 Figus, Guido 282
 Filarete (Antonio Averlino detto il) 119
 Filhos, Jean 206, 207
 Filippi, Elena 68
 Filippi, Luigi 232
 Finelli, Luciana 43, 45, 99, 300
 Fiorini, Guido 44, 165
 Fischer, Theodor 9
 Flores, Carlos 161
 Foà Di Castro, Fiorella 99
 Fochs, Carles 173, 174
 Focillon, Henri 265, 303
 Fontana, Lucio 66, 106, 174, 207, 209, 211, 212, 214, 217, 236, 237, 270
 Formaggio, Dino 178, 229, 230, 302
 Fornaroli, Antonio 278, 280
 Foscolo, Ugo 297
 Fossataro, Alfonso 42, 169
 Fossati, Paolo 234
- Fraccaroli, Giuseppe 161
 Frampton, Kenneth 9, 304
 Franchetti Pardo, Vittorio 170, 230, 293, 300
 Frankl, Paul 9, 12
 Frankl, Wolfgang 117
 Fratini, Francesca R. 168
 Fratino, Luigi 169
 Fréchet, Maurice René 203
 Frette, Guido 160, 164, 165
 Frey, Dagobert 11, 178, 194, 232, 240, 253, 293, 299
 Frey, Karl 299
 Friedländer, Max 242
 Fierens Gevaert, Hippolyte 294
 Frankhauser, Karl 295
 Frommel, Christoph L. 265, 304
 Frugoni, Francesco Fulvio 184, 232, 287, 305
 Fischer, Theodor 295
 Fuga, Ferdinando 161
 Fuller, Richard Buckminster 282, 305
 Fumagalli, padre Ambrogio 233
 Funck-Hellet, Charles 299
 Futagawa, Yukio 45
- Gadda, Carlo Emilio 181, 182
 Gadda Conti, Piero 161
 Gaffron, Mercedes 273, 305
 Galardi, Alberto 45
 Galassi, Filippo 295
 Galasso, Giuseppe 162
 Galilei, Galileo 119
 Galois, Évariste 182, 201, 203, 231
 Gamboni, Dario 293
 Ganni, Enrico 236
 Gardella, Ignazio 149, 173
 Garelli, Franco 174
 Gargiulo, Alfredo 243, 245, 295, 296
 Gatti, Alberto 298
 Gatti de Sanctis, Diambra 298
 Gaudí y Cornet, Antoni 43, 73, 119, 150, 174, 205
 Gerola, Giuseppe 162
 Gesualdo, Carlo 192
 Ghidetti, Enrico 295
 Ghyka, Matila C. 86, 119, 164, 172, 299
 Giacomelli, Milva 160, 161
 Giani, Giampiero 68, 209, 236
 Giannelli, Ida 234
 Giedion, Siegfried 240, 293
 Gigante, Matteo 175
 Ginobbi, Alberto 234
 Ginzburg, Moisei Jakovlevič 248, 297
 Giolli, Raffaello 164
- Giotto di Bondone 106, 166, 167, 255, 260, 301
 Giovannoni, Gustavo 11, 78, 82, 126, 161, 240-243, 250, 255, 256, 262, 264, 265, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 304
 Giovenale, Decimo Giunio 229
 Gismondi, Italo 162, 171
 Giussani, Gabriele 167
 Gley, Marcel Eugène Émile 302
 Gneccchi Ruscone, Francesco 169
 Godoli, Ezio 161
 Gombrich, Ernst 304
 Gomis, Joaquin 174
 Gonçalves, Nuño 179
 Gortchiakoff, famiglia 131, 287
 Gravagnuolo, Benedetto 165
 Graziano, generale 224, 227
 Greco, Antonella 42, 168, 169, 234, 235
 Gregorini, Domenico 188
 Gregorius, Magister 172
 Gregotti, Vittorio 118
 Griffini, Enrico Agostino 160, 162-164, 166
 Grignolo, Roberta 301
 Grimm, Hermann 299
 Grisotti, Marcello 130, 131
 Gronchi, Giovanni 27, 43
 Groom, Simon 234
 Gropius, Walter 9, 12, 43
 Guardini, Romano 116, 160
 Guarini, Guarino 200, 240, 253, 290
 Guarino, Ugo 174
 Guerci, Manolo 45
 Guérault, Martial 302
 Guerrisi, Michele 250, 298
 Guggenheim, Peggy 223
 Gurlitt, Cornelius 295, 299
 Gutai 206
- Habasque, Guy 235, 236
 Hambidge, Jay 299
 Hartung, Hans 234, 270
 Harvey, William 231
 Hautecoeur, Louis 262, 302
 Heisenberg, Werner Karl 201
 Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von 248, 302
 Hempel, Eberhard 178
 Henderson, Maren Henry 237
 Henrici, Karl 295
 Henry, Charles 303
 Herbart, Johann Friedrich 243
 Hermanin, Federico 161, 294

- Hilberseimer, Ludwig 9, 12
 Hitchcock, Henry-Russell 10, 12
 Hoffmann, Josef 84
 Honnecourt, Villard de 119
 Iliprandi, Giancarlo 174
 Iliprandi, Lalla 174
- Insho, Domoto 207, 226, 227
 Irace, Fulvio 166, 188, 302
 Isou, Isidore 228, 237
- Jakobson, Roman 7, 12
 Jeanneret, Pierre 107, 108, 170, 171
 Jessemmin, Aude 228
 Johnson, Philip 10, 12, 18, 302
 Jouven, Georges 299
- Kant, Immanuel 243
 Katz, David 304
 Kayser, Hans 119
 Kepes, Gyorgy 263, 303
 Klee, Paul 263, 264, 303
 Kline, Franz Jozef 186
 Krauss, Rosalind 236
 Kugler, Franz Theodor 230
- Laganne, Jeanne 207
 Lalo, Charles 302
 Lambert, Guy 171
 Lamberti, Maria Mimita 44
 Lambertucci, Filippo 173
 Lampérez y Romea, Vincente 161
 Lancia, Emilio 165
 Lang, Fritz 264, 303
 Larinde, Noreen 237
 Lauquin, Jean-Jacques 207
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) 8, 9, 12, 18, 26-29, 43, 44, 77, 81, 84, 90-92, 102, 107-110, 113, 114, 119, 123, 125, 127, 161, 163-165, 167-171, 248, 299, 301
 Legnani, Alberto 93
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 172, 203, 236, 261
 Lemaître, Maurice 228
 Leonardo da Vinci 119
 Lerman, Ora 237
 Lessing, Gotthold Ephraim 243, 247, 303
 Levi, Carlo 168, 169
 Levi Montalcini, Gino 165
 Leyla Ciagà, Graziella 167
 Libera, Adalberto 29, 72, 105, 115, 123, 160, 165, 166, 168
 Limongelli, Alessandro 29, 299
- Linati, Carlo 160
 Lingeri, Pietro 107, 108, 160, 164, 167, 169
 Lipps, Theodor 241, 245, 246, 248, 295-297
 Lissajous, Jules Antoine 302
 Locke, John 191
 Lodovici (Samek Lodovici), Sergio 296, 297, 299
 Longhi, Roberto 78, 295
 Lorenz, Konrad 304
 Lotman, Jurij M. 305
 Lotz, Wolfgang 265, 304
 Lovarini, Luisa 165
 Luckhardt, Hans 85, 248
 Luckhardt, Wassili 85, 248
 Lullo, Raimondo 50
 Lund, Fredrick Macody 119
 Lurçat, André 255, 299, 301
 Luti, Giorgio 295
 Lux, Simonetta 18
- Maderno, Carlo 259, 260
 Mafai, Mario 105, 181
 Maggi, Angelo 43
 Magnelli, Alberto 301
 Magni, Giulio 230, 300
 Magnifico, Angelo 42
 Magnifico, Tommaso 167, 233
 Maiuri, Amedeo 162
 Malaparte, Curzio 71, 72, 115, 160, 168
 Malgeri, famiglia 21, 171
 Malgeri, Francesco 21, 42, 68, 126, 139, 172, 175
 Malgeri, Luciana 42
 Mallet-Stevens, Robert 301
 Malusardi, Federico 85, 164
 Mangone, Fabio 73, 160, 162
 Mantegna, Andrea 236, 255, 294, 300
 Mantero, Giovanni 167
 Marangoni, Matteo 230
 Maravall, José Antonio 230
 Marçais, Georges 172
 Marcello, Jacopo, conte 31, 60, 61, 65, 69, 95, 148, 149, 277, 278
 Marchi, Virgilio 71-73, 79, 160-162, 296
 Marconi, Guglielmo 21
 Marconi, Paolo 161
 Marconi, Plinio 18, 82, 83, 161-163
 Marescotti, Franco 166
 Mari, Enzo 174
 Marinetti, Filippo Tommaso 71, 73, 80, 162, 296
 Marino, Giovan Battista 305
- Markelius, Sven 170, 173
 Marrey, Bernard 161
 Martin, Camille 295
 Marziale, Marco Valerio 229
 Marzoli, Carla 169, 302
 Mathieu, Georges 200, 203, 224, 227, 234, 235
 Matisse, Henri 14, 18
 Mattera, Giuseppe 305
 Maumi, Catherine 18
 Mayuzumi, Toshiro 13
 Mazzarelli, Valeria 162
 Mazzocca, architetto 72
 Meïrom, Elad 208
 Mendelsohn, Erich 43, 84, 163, 248, 301
 Meneghetti, Lodovico 171
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 161
 Merleau-Ponty, Maurice 304, 305
 Miarelli Mariani, Gaetano 293, 298, 300
 Michaux, Henri 226, 227
 Michelangelo Buonarroti 181-183, 185, 190-192, 194, 197, 205, 217, 225, 227, 232, 233, 237, 249, 252, 254, 255, 257-259, 261, 284, 297-299, 302
 Michelucci, Giovanni 97, 166, 265
 Mies van der Rohe, Ludwig 8, 28, 43, 82, 85, 258, 260, 292, 301, 305
 Milani, Giovanni Battista 300
 Milani, Umberto 174
 Milizia, Francesco 229
 Miller Lane, Barbara 160
 Minola, Ada 234
 Minola, Giò 228
 Minoletti, Giulio 143
 Minnucci, Gaetano 171
 Modugno, Domenico 227
 Moholy-Nagy, László 300
 Molezùn, Ramón Vázquez 173
 Mollino, Carlo 180, 200, 234
 Mondrian, Piet 201
 Montuori, Eugenio 97
 Moore, Sylvia 237
 Moravia, Alberto 77
 Morisi, Roberto 300
 Mormone, Raffaele 303
 Mulazzani, Marco 31, 32, 34, 43-45, 167, 171, 231-233, 298, 301-304
 Munari, Bruno 68, 174
 Muñoz, Antonio 178, 230
 Muntoni, Alessanda 44, 165
 Muratore, Giorgio 230, 300
 Muratori, Saverio 168

- Musatti, Cesare 231
 Mussolini, Benito 162, 165, 235, 293, 298
 Muti, Ettore 72, 105, 128, 167
- Neri, G. 233
 Nerone, imperatore romano 296
 Nannarini, Francesco di, marchese 42
 Nardella, Cristina 172
 Navone, Nicola 130
 Nervì, Pier Luigi 45, 303
 Neumann, Balthasar 290
 Neutra, Richard 143
 Nicolin, Pier Luigi 125, 161
 Nicolini, Renato 161
 Nicoloso, Paolo 162, 293, 298
 Niemeyer, Oscar 26
 Nietzsche, Friedrich 230
 Nizzoli, Marcello 106, 167, 169, 173
 Norberg-Schultz, Christian 290, 305
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 178
- Oberon (Corrado Pavolini) 44
 Oechslein, Werner 12
 Ojetti, Ugo 80
 Oliveri, Mario 173
 Onishi, Shigeru 206, 207
 Ortelli, Oscar 167
 Ossorio, Alfonso 207
 Ostendorf, Friedrich 258
 Ovidio 304
- Pacioli, Luca 119
 Pagani, Carlo 173
 Pagano (-Pogatschnig), Giuseppe 27, 44, 80, 82-90, 104, 106, 110, 114, 116, 118, 123, 162-166, 168, 169, 171
 Pagnamenta, Sergio 108, 167
 Palanti, Giancarlo 106
 Palazzo, E. 169
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 192, 233
 Palizzi, Filippo 131
 Palladio, Andrea 68, 119, 252, 255
 Pane, Roberto 81, 162, 252, 295
 Paniconi, Mario 94, 96, 98, 99, 102, 173
 Panini, Giovanni Paolo 260
 Panofsky, Erwin 9, 12
 Pansera, Anty 163, 167, 169
 Papini, Roberto 93, 166, 167
 Parpagliolo, Luigi 162
 Pascal, Pierre 68
- Pasini, Roberto 234
 Pasolini, Pier Paolo 230, 295
 Pasquarelli, Silvio 161
 Passalacqua, Pietro 188
 Patetta, Luciano 160, 164
 Payot, Gustave 302
 Pecora, Massimiliano 295
 Pediconi, Giulio 94, 96, 98, 99, 102, 173
 Pelagio (Pelagius) 231
 Pélerin, Jean detto Le Viator 119
 Pellegrini, Giovanni 172
 Pensotti, Anita 172, 173
 Pepe, Lorenzo 174
 Pereda, José María de 161
 Perfetti, Giorgio 174
 Pericoli, Giovanna 169
 Perilli, Achille 14
 Perret, Auguste 9, 171, 248
 Perret, Claude 171
 Perret, Gustave 171
 Persico, Edoardo 27, 43, 44, 76, 106, 160, 164, 167, 169
 Petit, Jean 43
 Pfankuch, Peter 12
 Pflaum, C.E. 295
 Piacentini, Marcello 28, 77, 79, 80, 82, 84, 161, 163, 165, 246, 296
 Piantoni, Gianna 161
 Pica, Agnoldomenico 68, 166-170, 173, 231, 300
 Picasso, Pablo 14, 18, 44
 Piccinato, Luigi 85, 93, 164, 172
 Piemontese, Antonietta 163
 Piero della Francesca 119
 Pietro da Cortona 177, 191, 253, 293
 Pigafetta, Giorgio 160, 296, 301-303
 Pignatelli d'Aragona Cortes, famiglia 21, 171
 Pignatelli d'Aragona Cortes, Nicola, duca di Girifalco 21, 42
 Pindaro 205
 Pinder, Wilhelm 9, 12, 248, 297
 Pirandello, Luigi 212
 Piranesi, Giovanni Battista 294
 Pistoia, Luciano 18
 Plante, Michael 237
 Platzter, Monika 140, 163
 Ploneit, Saskia Nadine 208
 Poli, Francesco 234
 Pollini, Gino 90, 92, 93, 160, 164, 165
 Pollock, Jackson 200, 234
 Pomodoro, Arnaldo 174
 Pomodoro, Giò 174
 Ponci, Carlo 167
- Ponti, Gio 17, 29, 30, 32, 43-45, 84, 85, 93, 94, 101, 115, 163-168, 173, 174, 267, 278, 280, 292, 305
 Ponti, Lisa 174
 Pontiggia, Elena 235
 Popp, Anny E. 299
 Porcinai, Piero 143, 169
 Poretti, Sergio 32, 45, 154, 159, 167, 175
 Portoghesi, Paolo 83, 92, 116, 163, 168, 178, 191, 198, 233, 235, 240, 293, 298, 301
 Porzio, Giovanni 162
 Prats Vallés, Joan 174
 Prozzillo, Italo 160, 162
 Pucci, Mario 123, 165, 171
 Pulitzer, Gustavo 162
 Puppi, Lionello 68
- Quadarella, Giovanni 42, 156, 226
 Quaroni, Ludovico 28, 44, 109-111, 115, 167, 168, 180, 181, 230, 231
 Quaroni, Giorgio 172
 Quasimodo, Salvatore 174
- Racheli, Alberto Maria 161
 Radice, Mario 167, 169
 Raffaello Sanzio 259, 273, 275
 Ragghianti, Carlo Ludovico 230, 300
 Raimondi, Ezio 231
 Rainaldi, Carlo 191, 205
 Ramponi, Giorgio 93
 Rava Enrico 76, 81, 160, 172
 Rebutato, Thomas Egildo detto Robert 171
 Reed, H. 304
 Reichlin, Bruno 7, 12, 18, 43, 44, 108, 117, 167, 169, 233, 293, 298, 301, 304
 Rehmann 220
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 273, 305
 Ricci, Corrado 80, 126, 192, 230, 233
 Ricci, Renato 105
 Richet, Charles Robert 302
 Ridolfi, Mario 29, 166, 168, 169
 Riegl, Alois 230, 246, 296
 Riopelle, Jean-Paul 200, 234
 Rivoira, Giovanni Teresa 241, 293
 Roca De Amicis, Augusto 294
 Rogers, Ernesto Nathan 43, 118, 119, 160, 164, 168, 169
 Roisecco, Giulio 240, 262-265, 293, 303, 304
 Rolland, Enrico 192
 Rolland, Luigi 233

- Romanelli, Pietro 162, 172
 Romano, Giulio 197
 Rosselli, Alberto 278
 Rossi, Attilio 68
 Rostagni, Cecilia 45, 68, 167, 169, 233
 Rowe, Colin 9, 12
 Rubens, Pieter Paul 183
 Rucabado, Leonardo Gómez 161
 Rudofsky, Bernard 75, 84, 124, 140, 143, 144, 163, 168, 171
 Ruffolo, Alfredo 160
 Ruskin, John 164
 Russell, Alfred 234
- Saarinen, Eero 29, 180, 304
 Samaritani, Claudia 172
 Sanarica, Alberto 93
 Samonà, Giuseppe 166, 169
 San Francesco 231
 Sangallo, Antonio da detto il giovane 255, 259
 Sant'Agostino 191
 Santa Teresa d'Avila 187
 Sant'Elia, Antonio 296
 Santini, Pier Carlo 43
 Santuccio, Salvatore 42, 45, 160, 168, 169
 Sartoris, Alberto 170
 Savio, Oscar 26, 223
 Scarano, Rolando 83, 92, 163
 Scharoun, Hans 9, 12, 301
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von 178
 Schmarsow, August 9, 11, 12, 230, 232, 240, 242, 245, 246, 248, 254, 259, 263, 293, 295, 296
 Schöffner, Nicolas 235, 236
 Schultze-Naumburg, Paul 160
 Scipione (Gino Bonichi) 181
 Scudéry, Georges de 305
 Serlio, Sebastiano 119
 Serpan, Jaroslav 13, 47, 68, 185, 204-207, 217, 223, 235, 290, 305
 Sert, José-Louis 302
 Sette, Maria Piera 293-295, 297, 298, 304
 Severati, Carlo 170, 233
 Severini, Gino 201, 235, 301
 Shelley, Percy Bysshe 80
 Sheppard, Adrien 44
 Silana, Maria 170
 Silone, Ignazio 77
 Simoncini, Giorgio 293, 294
 Sinisgalli, Leonardo 115, 116, 156, 163, 168, 174
- Sironi, Mario 93
 Sitte, Camillo 239, 242, 294, 295
 Šklovskij, Viktor 7, 12
 Slutzky, Robert 9, 12
 Solmi, Franco 234
 Solmi, Sergio 174
 Sörgel, Herman 9, 12, 300
 Spacagna, Jacques 228
 Spagnesi, Gianfranco 295, 298
 Spagnesi, Piero 295
 Spieser, Hans 119
 Spiller, Jürg 303
 Spinelli, Luigi 167, 173, 174
 Stazio, Publio Papino 229
 Steiner, Albe 169
 Stevens, Thomas 265, 304
 Stoppino, Giotto 118
 Stübben, Josef 242, 295
 Susani, Elisabetta 107, 167
 Suzuki 207
- Tafuri, Manfredo 28, 44, 109, 110, 165, 167, 169, 180, 230, 231, 256, 300
 Talamona, Carlo 72
 Talamona, Marida 44, 160, 165, 167, 168
 Tamburi, Orfeo 72, 160
 Tanaka, Atsuko 206, 207
 Tapié de Céleyran, Michel 10, 13, 15, 18, 171, 193, 200-207, 215, 219, 220, 224-227, 231, 232, 234-237, 302, 303
 Tàpies, Antoni 215
 Taut, Bruno 301
 Tedeschi, Francesco 236
 Tedeschi, Letizia 43, 231, 233, 298, 301
 Tentori, Francesco 167
 Terra, Dino 168
 Terragni, Giuseppe 9, 86, 90, 164, 165, 167, 169
 Teshigara, Hiroshi 207
 Texier, Marcel-Anrdé 299
 Theobald, Paul 303
 Thiersch, August 299
 Thoenes, Christof 304
 Thompson, D'Arcy Wentworth 263, 271, 303
 Tieck, Johann Ludwig 178
 Tobey, Mark 235
 Todorov, Tzvetan 12
 Toesca, Pietro 78, 161, 294
 Tonon, Graziella 167, 171
 Toulouse-Lautrec, Henri de 200
 Trisciuglio, Marco 160
- Triunveri, Elena 301
 Tsvian, Yuri 305
 Tufaroli Luciano, Mosè 94, 96, 98, 99, 102, 167
- Ungaretti, Giuseppe 39, 41, 45, 61, 68, 233
 Unwin, Raymond 295
- Vaccaro, Giuseppe 231, 236, 299
 Valentini, Francesca 301
 Valéry, Paul 164, 172
 Valls Vergès, Manuel 119, 174
 van Doesburg, Theo 9
 Varèse, Edgard 13
 Vasari, Giorgio 105, 198, 233, 294
 Venturi, Adolfo 78, 79, 161, 230, 241, 242, 249, 256, 294, 296, 298
 Venturi, Gino 162
 Venturi, Lionello 14, 18, 78, 79, 161, 243, 295, 298
 Veronesi, Giulia 43, 44, 160, 169
 Veronesi, Luigi 169
 Viani, Simone 230, 232, 234
 Viati Navone, Annalisa 10
 Vicidomini, Salvatore 285
 Viganò, Vittoriano 169, 173
 Vignola (Jacopo Barozzi) 255
 Villari, Pasquale 78
 Vischer, Robert 241
 Vismara, ingegnere 109
 Vitale, Salvatore 243, 246-249, 254, 257, 268, 296, 299, 300, 301, 304
 Vittone, Bernardo 200
 Vittorini, Elio 117, 169
 Volkelt, Johannes Immanuel 243, 245, 295
 Von Helmholtz, Hermann 297
- Wagner, Richard 192
 Walcott 299
 Wallut, Robert 171
 Warburg, Aby 242, 271
 Warren, Austin 7, 8, 12
 Webern, Anton 198
 Weisbach, Werner 229
 Wellek, René 7, 8, 12
 Wernick, Georg 295
 Weyl, Hermann 69, 263, 303
 White, Alberto G. 162
 Whyte, Lancelot Law 304
 Witasek, Stephan 295
 Wittkower, Rudolf 119
 Wölfflin, Heinrich 11, 178, 185, 186, 190-192, 194, 197, 198, 217, 229,

230, 232-234, 240, 271, 273, 293,
304, 305
Wols (Otto Wolfgang Schulze) 200,
234
Worringer, Wilhelm 241
Wright, Frank Lloyd 28, 43, 170, 252,
260, 261, 303

Zacutti, Carlo 44
Zaloziechy, Wladimir Sas 254
Zanda, Igino 98, 99, 102, 167
Zander, Giuseppe 298
Zevi, Bruno 8, 12, 17, 26, 27, 43, 116,
168, 225, 227, 241, 246, 248-250,
252, 254-259, 260, 262, 263, 265,
297, 298, 300, 301, 303
Ziveri, Alberto 98, 103
Zucconi, Guido 294, 295



Silvana Editoriale
via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

La stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2012

