

Italiano

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 5: **Im Fluss = Fluidité = Flux**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Italiano

Annalisa Viati

Versione originale di pp. 24-27

Densità di percezione e molteplicità di esperienza

Le tendenze «organiche» nelle ultime opere di Luigi Moretti

Basandosi sugli stabili amministrativi e le ville realizzati a Roma, Milano e nella località balneare Santa Marinella l'articolo che segue analizza le tendenze informali ed espressive nell'opera tarda di Luigi Moretti (1907-1973). Queste vengono poste in rapporto con un concetto spaziale che l'architetto romano ha sviluppato dal confronto tra l'arte barocca e l'arte contemporanea «informale». Moretti si discosta volutamente dal modello di percezione del Movimento Moderno. Il suo obiettivo è la plasticità dell'evento spaziale che scaturisce da stati di tensione e da forme dinamiche della materia.

Luigi Moretti, che con la sua opera sia teorica che progettuale ha attraversato buona parte del Novecento, è stato un caso esemplare e rappresentativo di quella schiera di architetti italiani (Quaroni, Ridolfi, Mollino...) solitari e difficilmente inquadrabili in una corrente di pensiero, accomunati dalla volontà di fare un'architettura alternativa a quella di tipo germanico, di elaborare un linguaggio innovativo ma innestabile sulla tradizione italiana; anzi in grado di tradurre in forme e segni la temperie culturale del momento storico in cui le loro architetture di volta in volta si collocano. E così Moretti, soprattutto nel dopoguerra, matura, attraverso la manipolazione delle forme e la sintesi fra classicismo ed etimi del Movimento moderno, la concezione di un'architettura che è ricerca ostinata di una nuova cifra stilistica in grado esprimere, in un linguaggio appropriato – che Moretti durante tutta la sua attività tenta di costruire prestando ascolto a molteplici suggestioni quali il Barocco, l'Informale, l'architettura mediterranea e quella di Michelangelo – il mutato Kunstwollen della società del dopoguerra. In più in qualità di «demiurgo-architetto»¹ Moretti si sentiva investito del compito di progettare le sensazioni percettive dell'osservatore e di indurre stati emotivi: introduceva così un tipo di progettazione che, per essere attenta alle sensazioni ed emozioni che l'oggetto può suscitare, prende corpo per aggiustamenti progressivi in corso d'opera ed appare così meno legata alla rappresentazione sulla carta.

Quella ricerca compositiva – cioè di equilibrio e proporzione fra i corpi – che già Moretti aveva avviato negli anni '30, venne ripresa a Milano e con grande fervore nell'immediato dopoguerra quando, per una serie di congiunture positive,

gli fu affidato un ruolo di primo piano nella ricostruzione e invenzione di nuove tipologie edilizie; riflettendo, infatti, sul tema «minore» della casa, o meglio, della «casa dell'uomo» che Rogers indicava su Domus come tema principale della ricostruzione, concepì il tema decisamente innovativo della «casa-albergo»: evidente preludio allo squillante assolo del complesso di Corso Italia, il Moretti «penitente» proponeva un'architettura francescana ed essenziale, che si sostanzava di materiali poveri e rifiutava ogni apporto decorativo fine a se stesso, interrompendo così, apparentemente, quel dialogo con le Arti che avrebbe ripreso di lì a poco sulle pagine di Spazio, con l'avvio di una nuova e complessa indagine sulla forma, arricchita questa volta, da più mature tonalità razionaliste.

Nel 1950, immediatamente prima della progettazione del complesso di Corso Italia, Moretti fondò e diresse per tre anni la rivista Spazio, rassegna delle Arti e dell'Architettura, con uffici a Milano e a Parigi. Al suo fianco chiamò a collaborare firme prestigiose – come Giulio Carlo Argan, Agnoldomenico Pica, Mario Salmi – e vecchi amici pittori, come Gino Severini e Angelo Canevari, cui si affiancarono i nuovi astrattisti Piero Dorazio, Achille Perilli, Fernand Léger. Ancora una volta, come ai tempi dello studio di via Panisperna², artisti e architetti si trovarono riuniti in nome della riflessione sullo Spazio. Per Moretti fu l'occasione per rileggere, in chiave nuova, il Barocco, dal cui fascino e complessità sembrava addirittura soggiogato: ultimo ostinato erede di una tradizione di rivalutazione che veniva da lontano, dai tempi dell'ecclettismo a Roma, passando attraverso l'insegnamento della Scuola Superiore d'Architettura, dove Moretti aveva conseguito la laurea nel '29.

Effetto e atmosfera

Le idee sul Barocco di Moretti sembrano più vicine alla cultura tedesca della Pura visibilità che, ritenendo l'arte una forma di conoscenza privilegiata della realtà, studiava le forme d'arte del passato per decodificarne i valori in relazione alla percezione dell'osservatore e a cosa si scatena nella sfera delle sensazioni. In quell'ottica, gli architetti barocchi diventavano interpreti dell'abbandono delle certezze rinascimentali e del capovolgimento del rapporto fra uomo e universo – che cancellava la visione antropocentrica del mondo e ricacciava in posizione periferica l'uomo che da secoli vi si era insediato al «centro». Così essi si sentirono investiti del compito di redigere un nuovo vocabolario di segni architettonici – fatto di ovali, ellissi, curve, sequenze di concavità e convessità – e di concepire nuove forme, velocemente inventate per contrastare le angosce dilapidazioni espressive che già Michelangelo aveva consumato col «non-finito».

E' immaginabile dunque che la lettura di un'opera barocca non poteva essere calma e serena, bensì inevitabilmente segnata da inquietudine e agitazione. In particolare Moretti, affascinato fin dagli anni della formazione dalle potenzialità espressive del vocabolario barocco,

si sentirà ancora più vicino agli architetti del 1630 quando nel dopoguerra, dopo la definitiva caduta di ogni certezza, l'orrore dell'Olocausto e della bomba atomica, concepirà spazi carichi di angoscia, segnati da muri ricurvi, pareti in contorsione, linee deformate, superfici lacerate e tutto quanto potesse contribuire ad una composizione sempre più tesa, nervosa e inquieta. Una volta, in visita alla Triennale di Milano del 1951, dinanzi allo stand norvegese pieno di cose levigate e fredde nella loro perfezione esclamò: «Ma è mai possibile che un mondo sconvolto, rivoltato sottosopra come quello nostro, non provochi in quegli artisti un dubbio, un fremito, un'angoscia? Come fanno a rimanere così impassibili e freddi con le loro bellurie? Capisco un Picasso, un Le Corbusier che con le cattive spiegano il nostro tempo»³.

E' così che Moretti vedeva l'arte contemporanea autentica – disvelatrice di frammenti di realtà alla deriva, offerti allo sguardo senza alcuna elaborazione, non certo simulatrice di una serenità ormai non più conquistabile. E infatti ammirava i quadri di Burri di forte impatto emotivo o le tele dell'ultimo Capogrossi, quelle dipinte dopo la conversione dalla pittura figurativa al linguaggio cifrato, al «segno» che, ripetendosi in sequenza nelle sue tele, tentava di esprimere proprio la complessa e indecifrabile «trama dell'esistenza»⁴. Ed è così che Moretti ha concepito la sua architettura che, se è rimasta affascinata dai valori della spazialità barocca e dalle rappresentazioni della realtà propugnate dall'arte informale è perché intendeva esprimere un analogo tormento. Anche Moretti, infatti, come gli architetti barocchi, mirava alla progettazione delle reazioni emotive dell'osservatore che egli immaginava in uno spazio caratterizzato, di volta in volta, da qualità studiate sempre con grande cura, spesso sulla scorta dell'analisi delle sequenze di spazi barocchi e del loro valore psicologico, fondato sull'alternarsi di spazi stretti e poco luminosi ad altri ampi e più chiari⁵. Non è a questo punto difficile trovarsi d'accordo con la definizione secondo cui «il gusto di Moretti si incarna nell'entasis»⁶ per l'inclinazione a costruire artifici prospettici, a deformare linee e superfici per ottenere illusioni ottiche, a trasmettere il senso dell'infinito ma anche tensioni e irrequietezze, attraverso l'impiego della linea curva, delle superfici continue e indefinite: «Quando Moretti voleva fare degli spazi che rimanessero vivi nel tempo, non progettava mai spigoli ma superfici curve. Diceva: «Se l'occhio non trova un angolo, uno spigolo non sa dove fermarsi, continua a spaziare e l'area, la superficie la percepisce in maniera diversa da come si percepisce un ottagono, un quadrato» (...))»⁷.

Dalla tela allo spazio

Ma se le pareti ondulate e i corpi in torsione del Complesso di Corso Italia, quell'edificio di 7 piani in cui Moretti traspone la potenza espressiva della «figura di taglio» che Caravaggio, per primo, aveva scoperto e rappresentato nei suoi dipinti, sono riconducibili al vocabolario barocco, la

sovrapposizione di strutture, l'addensamento di materia in punti precisi e opportunamente studiati – come avviene nell'edificio dell'ENPDEP laddove i quattro pilastri ellittici si configurano come gli unici elementi «materici» che portano un immateriale cubo di vetro – quanto possono essere considerati i corrispettivi spaziali delle stratificazioni di materia sulla tela che gli artisti informali sperimentavano negli anni del dopoguerra? Quanto Moretti deve a Tàpies, a Burri a Capogrossi, a questi nuovi artisti di «spirito barocco» – come egli stesso li definisce – che introducono un modo di fare arte con «nuovi segni, inediti gesti, imprevisi materiali»?

Nel secondo dopoguerra, Moretti si riavvicina alla pittura quando da Astratta comincia ad assumere i caratteri di Informale. E quando partecipa, nel 1965, alla mostra a Palazzo Strozzi sulla casa abitata, egli presenta un ambiente abitato al vero cioè il suo studio romano. Sicuramente colpisce la promiscuità e il valore delle opere che egli aveva: sulla scrivania una scultura di Claire Falkenstein, sfera; su di una parete due dipinti, uno di Ambrogio Fumagalli e l'altro di Salles; sulla stessa parete, ma appoggiato a terra, un dipinto di Luca Giordano e un legno di Aliventi; su di un tavolo due testine cinesi ed un gallo cinese del XV secolo; sul fondo un dipinto di Capogrossi, Composizione ovale, e uno di Claire Falkenstein, oro e azzurro. Moretti amava possedere le opere per instaurare un rapporto più diretto con l'artista, e perché riteneva che l'arte dovesse integrarsi nel mondo dell'architettura, non fisicamente, come pure era stato ai tempi della progettazione del Foro Mussolini, ma culturalmente, nel senso che egli auspicava «un'integrazione culturale fra le problematiche dell'arte: della scultura come volume, della pittura come colore e dell'architettura come organismo»⁸. Amava tanto l'arte figurativa quanto quella astratta; non vi leggeva opposizione, piuttosto una naturale evoluzione dell'una nell'altra o addirittura una coesistenza, come nel caso dell'astrattismo nel barocco. A proposito di quest'ultimo tema Moretti ipotizza un legame fra il processo formativo della plastica barocca e la stesura dei linguaggi astratti: «Sono molte le opere di scultura del barocco romano (...) che rivelano alcune zone della loro stesura plastica risolte in termini puramente formali, lontani da ogni preminente riferimento ad una realtà oggettiva così che non sembra arbitrario riconoscerle di appartenenza al mondo formale astratto»⁹; così se si seziona una scultura barocca, e se ne astrae una parte dal contesto, questa perde qualsiasi riferimento alla realtà, tanto che non è possibile dire con sicurezza cosa essa rappresenti. Conclusione: l'astrattismo sarebbe già presente, in nuce, nella rivoluzione formale, oltre che spaziale, operata dal barocco.

Propose, dunque, su Spazio una rubrica dedicata ad un primo bilancio sull'arte «non obiettiva»¹⁰ attraverso una serie di saggi appositamente scritti da critici e artisti (Argan, Seuphor, Severini, Dorazio, Bernasconi...) e divenne mecenate di artisti informali – alla cui

frequentazione era stato iniziato da Michel Tapié – che egli riconosceva come discendenti diretti di quelli barocchi¹¹. Fu certo più vicino ad alcuni piuttosto che ad altri; aveva una segreta affinità col «berniniano»¹² Capogrossi, che egli inseriva fra gli artisti barocchi meno ardentosi dell'ala più moderata, per l'uso di «segni di poche radici»¹³ o, a volte, di un solo segno «proteico» ripetuto in sequenza nei suoi quadri di chiara lettura. Di Serpan, invece, amava il modo di costruire i quadri per sovrapposizione di «gruppi spaziali distinti e compenetrati»¹⁴, ciascuno costituito da categorie di segni diversi: su di un primo spazio a maglie rade se ne addensa un secondo, fatto di cumuli di colore secondo un metodo per sovrapposizioni che lo avvicina alla costruzione delle superfici michelangiolesche.

Dare forma all'immateriale

Anche Moretti, soprattutto nell'esperienza delle tre ville a Santa Marinella – la Saracena, la Califfa, la Moresca progettate fra il '54 e il '71 – procederà per sovrapposizioni di materia sul trattamento della superficie esterna – come avveniva nel campo dell'Informale materico, in particolare sulle tele di Burri, che Moretti conobbe personalmente durante la progettazione della Saracena intorno al '54, e di Tàpies. Sull'intonaco a rinzaffo deciderà i punti in cui la materia va addensata o diradata, dove la superficie va lacerata e con quale intensità, nel tentativo di tradurre, sotto forme architettoniche, gli effetti del «gesto fendente» di Fontana. E sempre nella Saracena egli lavorerà al fianco di Claire Falkenstein all'ideazione ed all'esecuzione del cancello di chiusura del grottone a mare. Ancora una volta, nel caso dell'Informale, l'arte è investita del compito di esprimere inquietudini, paure e incertezze attraverso apprezzabili azzardi che hanno condotto gli artisti a recuperare alla pittura nuovi segni, gesti e materiali. E' ovvio che dinanzi ad alcune composizioni, come quelle di Burri in cui la plastica rossa combusta finge una bruciatura sulla pelle, o di Pollock, da cui è difficile astrarre un certo motivo figurale dall'informe groviglio di linee, lo spettatore non è sereno e non è intenzione degli artisti rasserenarlo: «E' mia volontà porre lo spettatore di fronte ad una lettura instabile e precaria; egli non può più servirsi, davanti ai miei dipinti, di un convenzionale modo di lettura relazionale né appoggiarsi ad un punto di stabilità, di quiete, ma dovrà abbandonarsi senza reticenze ad una specie di stato ipnotico e sospeso nel tempo, in cui esso potrà sentire lo scorrere sciolto della vita stessa, in quel gioco visivo ambiguo ed indefinito»¹⁵ proprio come accadeva all'interno di uno spazio strutturato secondo la visione morettiana del Barocco.

Dunque il legame strutturale che per Moretti salda Barocco e Informale è da ricercare proprio nello sforzo di quest'ultimo di riformulare, ancora una volta, una visione dell'opera fenomenologicamente più adatta a tradurre in immagine – con nuovi materiali (il duco, le vernici di alluminio, le stoffe, i legni, la plastica, il cellotex, le pitture sintetiche...) e nuove espressioni (il

segno di Capogrossi, i macrosegni di Kline, i grovigli di Pollock, i fasci di Hartung, i tagli di Fontana) – i turbamenti di un'epoca, come avvenuto nel Seicento con la sostituzione di inedite e complesse forme a quelle codificate dal classicismo rinascimentale.

E' probabile che Moretti ammirasse degli artisti informali soprattutto l'aspetto vitale e creativo del loro fare, la volontà di «cambiare il mondo» intervenendo sui presupposti dell'arte¹⁶, ma è certo che Moretti ritenesse «le metastoriche strutture barocche» le sole a giustificare la loro esistenza nel mondo d'oggi.

1 Moretti ripeteva spesso, quando progettava: «Ricordatevi che quando un architetto è un bravo architetto, egli è il demiurgo fra Dio e gli uomini».

2 A proposito vale la pena ricordare che il primo studio di Moretti, «quello studio volante sui tetti dell'antica via Panisperna, dove convenivano tanti vividi ingegni, da Gentilini, a Mafai, a Tamburi (...)» vantava nello staff tecnico la presenza di tre architetti – Ciro Pennisi, Brando Savelli e Moretti stesso – nonché due pittori agli esordi – Achille Capizzano e il già citato Franco Gentilini. Tutti collaboravano alla progettazione considerando i problemi nella loro spazialità e studiando le visioni prospettiche del Rinascimento, le tavolette di architettura del Museo di Perugia, le piazze diamantine attribuite a Francesco di Giorgio, gli sfondi architettonici del Mantegna, le trame spaziali pittoriche di Piero della Francesca, e, contemporaneamente, la rivoluzione futurista di Carrà, Soffici, Funi e Sironi, nonché quella cubista operata da Braque e Picasso a partire da Cézanne.

3 Cfr. Roberto Morisi, Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi in L. Finelli, Luigi Moretti la promessa e il debito, Roma 1986, pp. 146–147.

4 Cfr. G. C. Argan, L'Arte moderna, Firenze 1986, p. 485.

5 Quando Moretti studia la sequenza principale dei volumi della basilica di San Pietro, dall'ingresso alla cupola, propone un'analisi differenziale delle qualità degli spazi – che egli ritiene essere quattro: la forma geometrica, la dimensione o quantità di volume assoluto, la densità che dipende dalla quantità e distribuzione della luce nei volumi, la pressione o carica energetica, «qualità comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra» – da cui deriva gli andamenti emotivi di oppressione e liberazione suscitati nel fruitore che quegli spazi percorre.

6 Cfr. P. Portoghesi, Luigi Moretti in I grandi architetti del '900, Roma 1998, pp. 387–389.

7 Cfr. Pier Luigi Borlenghi, ingegnere collaboratore dello studio Moretti in un'intervista rilasciatami nel mese di dicembre del 1999.

8 Cfr. P. De Laurentis, Interviste e testimonianze in «Parametro» n. 154/1987 p. 31.

9 Cfr. L. Moretti, Forme astratte nella scultura barocca, in «Spazio» n. 3 del 1950, p. 9.

10 Cfr. L. Moretti, Punto dell'arte non obiettiva in Spazio n. 4 del 1951, p. 17.

11 Moretti azzarda, sulla scorta dell'influsso della cultura tedesca, un'interpretazione metastorica della categoria del barocco nel senso che tutta l'architettura, indipendentemente dalla collocazione cronologica dell'opera, rientra in due grosse categorie: barocca o non-barocca. L'Informale rientrerebbe nell'ambito delle strutture barocche che secondo Moretti sono strutture spaziali con una dimensione tempo esasperata.

12 Cfr. L. Moretti Capogrossi, dattiloscritto del 1968 conservato all'Archivio Moretti, p. 5.

13 Ibidem p. 1.

14 Cfr. L. Moretti, Jeroslav Serpan in Galleria di Spazio, Roma 1955.

16 «Il mio stato d'animo nel dopoguerra era di passione, di grande presa di posizione e di partecipazione totale al rinnovamento del campo artistico attraverso la ripresa del confronto con le avanguardie storiche del novecento che erano state svuotate ed avviliate nell'Italia fra le due guerre». Ibidem p. 21.