

Luigi Moretti. L'espressione moderna del barocco romano

Antonio Schiavo

La più eccelsa bellezza, la *concinmitas*, è,
secondo l'espressione dell'Alberti
“*animi rationisque consors*”;
è lo stato di perfezione,
la meta a cui tende la natura
in tutte le sue creazioni¹.

Una delle possibili chiavi di lettura per comprendere l'arte architettonica di Luigi Moretti, nonché il suo complesso e particolarissimo rapporto con Roma, è il suo stesso ‘spirito barocco’, di cui egli ne rappresenta l'incarnazione più moderna.

La passione intellettuale ed esistenziale che Moretti ha verso il barocco ha radici profonde. Il loro accrescimento nel fertile *humus* romano è dovuto principalmente al particolare clima culturale che si percepiva nella capitale all'indomani del primo conflitto mondiale, ma che era già un primo risultato di molteplici ricerche relative a un più ampio orizzonte europeo, soprattutto di area germanofona, inerenti alla riscoperta e alla rivalutazione dell'architettura barocca a Roma.

Opere letterarie di storia dell'architettura come *Der Cicerone* di Jacob Burckhardt (1855), *Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts* di Robert Dohme (1878), *Rinascimento e barocco* di Heinrich Wölfflin (1888), e *Barock und Rococo* di Auguste Schmarsow (1897), preparano il terreno; a esse fanno seguito all'inizio del XX secolo *Michelangelo als Architekt* di Heinrich von Geymüller (1904) e *Die Entstehung der Barokkunst in Rom* di Alois Riegl (1908), volume recensito da Antonio Muñoz lo stesso anno sulle pagine de *L'Arte*², e un saggio sulla piazza del Campidoglio di Albert Erich Brinckmann – allievo di Wölfflin – presente in *Platz und Monument*; solo di tre anni più tardi è il volume di Konrad Escher *Barock und Klassizismus* (1911). Successivamente, all'indomani della Grande Guerra, troviamo *Michelangelo-Studien* di Dagobert Frey (1920) e il volume su Borromini di Eberhard Hempel (1924), pubblicazioni che secondo Hans Sedlmayr, autore a sua volta di *Die Architektur Borrominis* (1930), appartengono alla prima storiografia viennese, ovvero quella impostata su studi più storici e stilistici³.

In Italia dobbiamo a Giulio Magni uno dei primi studi moderni sul barocco: i suoi volumi pubblicati dall'editore Crudo di Torino, *Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa* (1911-13), segnano l'esordio dell'editoria italiana sul suddetto tema; praticamente coevo è *Architettura barocca in Italia* di Corrado Ricci, pubblicato a Stoccarda nel 1912; mentre invece risalgono rispettivamente al 1919 e al 1920 i due libri di Muñoz: *Roma barocca e Francesco Borromini*, pubblicati da Bestetti & Tumminelli⁴.

Moretti si iscrive presso la neonata Regia Scuola Superiore di architettura di Roma nel 1925. Tra i docenti che maggiormente hanno segnato il suo pensiero architettonico durante la sua formazione troviamo Vincenzo Fasolo e Gustavo Giovannoni, entrambi impegnati culturalmente nelle indagini sul barocco romano. La rivista *Architettura e arti decorative*, fondata nel 1921, offre lo spazio necessario per i loro articoli, fra i quali si ricordano: *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo* (1922) di Giovannoni; *La cappella Sforza di Michelangelo* (1924), *Disegni architettonici di Michelangelo* (1927), *Sistemi ellittici nell'architettura* (1931) di Fasolo⁵.

Un sincero ringraziamento a Tommaso Magnifico per l'attenta verifica di questo contributo e per i suoi preziosi consigli.

¹ Wölfflin H., *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien*, Ackermann, München 1888 (1 ed. it. 1928); ora in Wölfflin H., *Rinascimento e barocco*, Abscondita, Milano 2010, pp. 98-99.

² Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna, fondata da Adolfo Venturi.

³ Rostagni C., *Moretti, Michelangelo e il barocco*, in “Casabella”, a. LXX, n. 6, giugno 2006, p. 83.

⁴ I libri di Magni, così come quelli di Frey, Hempel e Sedlmayr, facevano parte della biblioteca personale di Moretti; ora in Archivio Moretti Magnifico.

⁵ Moretti svolge a partire dal 1930 attività di assistente sia alla cattedra di Fasolo che di Giovannoni, esperienze che si riveleranno fondamentali per la successiva collaborazione con Corrado Ricci presso l'Istituto di Studi Romani: cfr. Magnifico T., *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in Reichlin B., Tedeschi L. (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, p. 67.

L'indagine di Moretti sul barocco è più affine agli studi dell'anteguerra in ambito viennese piuttosto che alle prime ricerche italiane sopracitate⁶. Egli inoltre sviluppa la sua personale visione grazie alle più coeve pubblicazioni di Giovannoni e Fasolo. Proprio per il corso di Storia e Stili, tenuto da quest'ultimo, elabora il *Canovaccio*⁷: un approfondimento sull'architettura barocca che si innesta nella sua carriera professionale come prima *summa* degli interessi su tale argomento. Già nella seconda metà degli anni '30 Moretti pensa di dare alla luce un'ulteriore opera monografica sulle sue "lunghe e pazienti ricerche su Michelangelo architetto"⁸. Molte affinità emergono infine con la linea di pensiero di Wölfflin: lo storico d'arte svizzero già nel 1888 aveva ipotizzato – rinunciandovi poi – alla stesura di una storia del "barocco antico"⁹ – termine adoperato anche da Roberto Vichi¹⁰ – di cui sicuramente avrebbero fatto parte le architetture della Roma imperiale realizzate sotto Traiano e Adriano, soprattutto Villa Adriana: "specchio argentatissimo di tutte le inflessioni dell'ecllettismo imperiale"¹¹.

Affiora palesemente una visione 'metastorica'¹² del barocco, sintetizzata da Moretti in una teoria della storia dell'architettura fondata sulla dicotomia di sistemi (o strutture) barocchi e non barocchi¹³. Un lunghissimo quanto complesso *file rouge* che congiunge idealmente Moretti ad Apollodoro di Damasco, passando per Borromini e, *ça va sans dire*, Michelangelo.

Il Buonarroti si inserisce prepotentemente nella vita del giovane Luigi ergendosi a ruolo di 'padre spirituale', a partire da una delle sue opere meno note ma più emblematiche: quella cappella Sforza che secondo Moretti si configurava come "l'espressione più piena del [suo] genio architettonico", un "vivente archetipo di architettura [in cui] il sentimento costruttivo è tutto con la costruzione [e dove] la materia è in ogni aspetto della sua natura vinta piegata trasformata in opera d'arte da poi che si mira che essa è 'sentita' dall'architetto come cosa del proprio sangue"¹⁴. Moretti scrivendo di Michelangelo è come se parlasse di sé medesimo, e della sua idea sull'essenza di architettura. Sono queste le fertili premesse che assumono il ruolo di substrato culturale e guida critica all'alba della sua carriera di architetto.

Si potrebbe tentare di descrivere una delle prime realizzazioni di Moretti, ovvero la palazzina in viale della Pineta di Ostia, partendo da un oggetto apparentemente insignificante: i vasi, qui con funzione di parapetto. Elementi più che decorativi, in questo caso propriamente architettonici, non solo facenti parte dell'intera composizione, ma anche oggetto di maggiore risentimento del moto apparente dell'opera.

A nostro avviso Moretti sembra suggerirci come la conformazione finale dell'impaginato del prospetto sia il risultato di un lento ma inesorabile movimento. Nel tentativo di formulare un'ipotesi si potrebbe immaginare che il cornicione al secondo piano, il più sporgente e massiccio, gravi sui volumi sottostanti. Ciò produrrebbe l'avanzare verso l'esterno del vano scala e la traslazione delle colonne delle logge verso i lati del fronte, schiacciando in maniera diversa i vari vasi. Essi ci appaiono quasi molli, plasmabili e plasmati, rimandando quasi all'argilla. Anche le coppie di lesene binate al terzo piano, che posano sull'oggetto sottostante quasi in falso, sembrano imprigionate nella parete nel vano tentativo di affrancarsi da essa, aumentando l'impressione di pesantezza, di massa, di dinamismo.

Il risultato è un'impaginazione del fronte principale che ci appare come *in fieri*, incompiuta, ma frutto di una già chiara e ricercata intenzione compositiva. Lo 'spirito barocco' che a un primo sguardo appare silente, ad una visione più attenta si accentua, inneggiando a una serie ritmica e dinamica di elementi.

⁶ La ricerca che Moretti compie sul barocco è maggiormente incentrata sull'analisi della logica strutturale e formale; cfr. Rostagni C., *Op. cit.*

⁷ Moretti L., *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alla possibilità di una nuova critica architettonica* [Roma 1927], Archivio Moretti Magnifico; ora in "Casabella", a. LXX, n. 6, giugno 2006, pp. 70-80.

⁸ Diemoz L., *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*, in "Quadrivio", n. 3, 12 dicembre 1936, p. 7; ora in Bucci F., Mulazzani M., *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 158-159.

⁹ Wölfflin H., *Op. cit.*, p. 11.

¹⁰ Vichi R., *Architettura curvilinea romana. La Villa ad esedra dell'Acqua Claudia*, Casa Editrice Carlo Colombo, Roma MCMXXI-XIX, p. 153.

¹¹ Moretti L., *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», a. IV, n. 7, dicembre 1952 – aprile 1953, pp. 9-20 e 107-108; vedi anche: Moretti L., *Appunti e schizzi su Villa Adriana*, taccuino inedito senza data, in Archivio Moretti Magnifico.

¹² Cfr. Magnifico T., *Op. cit.*, p. 67.

¹³ Cfr. Moretti L., *Strutture d'insieme*, in «Spazio», estratti, aprile 1963; vedi anche, Viati Navone A., *Alcune opere fra suggestioni barocche e informali*, in Reichlin B., Tedeschi L. (a cura di), *Op. cit.*, pp. 261-277.

¹⁴ Moretti L., *op. cit.*; ora in ora in "Casabella", a. LXX, n. 6, giugno 2006, pp. 78-79.

Asimmetria voluta, equilibrio tra masse di elementi diversi, movimento apparente: sono tutti aspetti che emergono anche nella Casa della GIL di Trastevere. Moretti, partendo da un lotto irregolare, dopo una serie di tentativi pensati su carta, giunge alla soluzione definitiva di un fronte completamente asimmetrico e disassato, così come leggermente decentrato è il portale d'accesso, con il relativo arengario, rispetto all'asse della torre. Il tutto produce una forte iconicità che si riversa in un'attiva caratterizzazione dello spazio urbano. Nel fronte laterale su via Ascianghi emerge maggiormente l'espressione plastica del suo 'spirito barocco'. La curva che raccorda i due altri fronti, con il suo progressivo inarcarsi, pare trascinare con sé la struttura stessa, la quale ci appare come appena svincolata dalla rigidità della sua maglia cartesiana di origine. A risentire di questo moto ideale è anche l'asse che collega l'accesso laterale su via Ascianghi alla scala elicoidale, il quale flette lateralmente proprio grazie alla tensione generata dal fronte che, a sua volta, viene ulteriormente accentuato con una serie di asole orizzontali contornate da sottili aggetti, esaltanti la curvilinearità del volume ed eccitanti la vista con il loro denso effetto chiaroscuro.

Nelle due soluzioni che nel 1934 presenta al concorso di I grado del palazzo del Littorio, Moretti tenta di approfondire i motivi compositivi introdotti nell'opera di Trastevere, a una scala nettamente maggiore. I dettami barocchi suggeritori di magnificenza, di grandiosità, di sublime, ben si prestano al tema del concorso. Le due soluzioni presentate da Moretti sono affini quanto concettualmente opposte.

Nella soluzione *B*, come del resto fanno altri progettisti, Moretti presenta un volume principale a emiciclo; tuttavia, la composizione formale risulta ben più ricercata rispetto a una più canonica semicirconferenza: anche qui l'elemento non ci appare concluso, appagato, ma ancora in procinto di avanzare con i suoi due bracci laterali. La sua concavità, che potrebbe essere letta anche come un rimando non troppo velato all'emiciclo dei Mercati Traianei, è rapportata alla convessità del portico sulla via dell'Impero: i due elementi concavo-convessi sembrano così avvolgere i volumi centrali del sacrario e dell'arengario.

La soluzione simmetrica del progetto *B* viene totalmente sconvolta nel progetto *A*. Il volume della Mostra della Rivoluzione e quello delle riunioni partono paralleli alla via dell'Impero per poi incurvarsi e arrivare a scavalcare in maniera perfettamente ortogonale via Cavour.

L'edificio turriforme a pianta ovale destinato agli uffici – che si erge su di un basamento scuro, disassato rispetto ad esso – si configura come uno degli episodi plastici di maggior effetto; all'interno dell'intera composizione dinamica esso ci appare come l'elemento con funzione di cerniera. Sembra infatti che il volume della Mostra e quello destinato al Duce si aprano a ventaglio per far posto all'*Ara Pacis* e al successivo blocco d'ingresso. Entrambe le soluzioni sono frutto di una composizione densa di azioni in cui emerge l'atto del plasmare la materia derivante da un sentimento costruttivo, in cui il marcato uso di orizzontamenti ne accentua l'espressione architettonica. Tutti i volumi sembrano emanare la ferma volontà di elevarsi dal terreno, di vincere la forza del peso, di accentuare la *gravitas*.

Le idee innovatrici di Moretti si smorzano lievemente nel secondo grado del concorso, dove le limitazioni del bando sono più stringenti: vincoli di simmetria, prescritta visione assiale, monumentalità celebrativa¹⁵. Moretti ripropone dei volumi a "C", simili a quelli della precedente soluzione *B*. Da quello maggiore, ne emergono radialmente degli altri; il risultato in pianta delle varie soluzioni pensate è di estremo interesse perché rimanda a livello prettamente figurativo ad alcune future trame astrattiste di Giuseppe Capogrossi¹⁶. L'effetto volumetrico finale immaginato dall'autore riassume uno dei suoi pensieri: ovvero quello della "solidità dei volumi prismatici" in cui la materia si rivela¹⁷.

Tuttavia, negli stessi anni la sua nomina a direttore dell'ufficio tecnico dell'O.N.B. (agosto 1933) gli offre quasi infinite occasioni di nuovi progetti, per mettere a frutto la sua personalissima Idea di Architettura, di cui l'Accademia di Scherma presso il Foro Mussolini ne rappresenta una delle realizzazioni più emblematiche. Un'Architettura probabilmente realizzata per contrasto, leggibile come risposta al razionalismo più dogmatico, non rinunciando tuttavia a una razionale funzionalità.

La sopracitata solidità è il principio che più si percepisce dai fronti che guardano verso la *via sacra* del Foro. La loro materia è serrata verso l'esterno "sino a che non entri tanto di quel liquido eterno che bagni il vano come al nostro desiderio"¹⁸: è questa forse la chiave di lettura dell'ideazione delle asole orizzontali che fendono il marmo venato di Carrara, emblemi figurativi e funzionali caratterizzanti l'opera. Il magismo berniniano della luce

¹⁵ Ostilio Rossi P., *Roma. Guida all'architettura moderna 1909 2011*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 123.

¹⁶ Capogrossi nel dopoguerra farà parte degli artisti che esporranno presso la Galleria Spazio.

¹⁷ Moretti L., *Architettura a parametri limitati*, dattiloscritto inedito s.d., in Archivio Moretti Magnifico, pensiero n. 73.

¹⁸ Moretti L., *Op. cit.*, pensiero n. 97.

indiretta e diffusa si amplifica ulteriormente nella 'sala d'armi' grazie anche alle due semivele sfalsate della copertura.

Sul fianco meridionale l'iconica linearità del volume dedicato agli incontri degli Accademisti e agli uffici si innesta con quello ellittico della sala riunioni. Il risultato è un tenue effetto chiaroscurale che però rimanda in termini visivi al plastico della sequenza degli spazi interni di Villa Adriana, pubblicato su *Spazio* nell'articolo *Strutture e sequenze di spazi*¹⁹, nel punto in cui la terminazione curvilinea del doppio portico del Pecile si innesta con la Sala Quadra detta dei Filosofi.

Ciò è solo il preludio al vero episodio plastico dell'opera, che si cela sul prospetto posteriore: il volume a pianta ellittica della sala riunioni emerge con tutta la sua dinamicità distruggendo l'acutezza dell'angolo; il suo raccordo con la superficie rettilinea del retro è altrettanto emblematico: una vera plasmazione della materia – nel senso borrominiano del termine – che ci appare come argilla precisamente modellata. Le fenditure orizzontali, ivi su base ellittica, accentuano l'espressione compositiva. La compiutezza figurativa è sapientemente raggiunta.

Una simile modellazione viene attuata da Moretti nell'ideazione del padiglione dell'ONB²⁰. Egli concepisce un volume principale issato e aggettante su di un altro, fungente da basamento. Risulta chiara quella che Wölfflin chiama "l'accentuazione barocca della massa"²¹, anche in questo caso modellata da una forza creativa interiore: la linearità e l'acutezza vengono smussate e addolcite, l'angolo viene arrotondato e subisce un ulteriore rigonfiamento prima che si riallinei al lato. La fotografia in bianco e nero dell'epoca esalta l'opera nella sua purezza espressiva: il travertino eccitato dalla luce di Roma si fa argenteo, la base rimane bianca, pulita; tra di essi uno stacco improvviso: un taglio orizzontale in cui l'ombra profondissima si esalta nel suo ignoto, lo sguardo vi viene irrimediabilmente attratto.

L'indagine morettiana inerente alla forma – in chiave espressamente anti-formalista – si arricchisce, nella seconda metà degli anni Trenta, con i primi risultati nella ricerca sull'architettura parametrica e negli studi sulla visione.

Idee che già si diramavano nella mente dell'architetto come fili intrecciati, e che gradualmente riuscirà a sbrogliare fino all'eccellente traguardo della Mostra alla XII Triennale di Milano del '60²².

Il disegno delle architetture per i grandi numeri, determinato dallo sviluppo delle curve di equiappetibilità visiva, produce una serie di forme nuove, contornanti una moderna e inedita idea di 'spazio'.

Negli schizzi e nei plastici delle varie proposte per lo stadio Olimpionico le linee si infittiscono e si dilatano rapidamente; le masse si distendono e si addensano all'improvviso; la luce esalta e nasconde contemporaneamente superfici dinamiche. Un'originale espressione creativa che però già contiene *in nuce* la logica ponderata della ricerca matematica e operativa, ancora collocata nel suo stato embrionale.

Le stesse teorie sono alla base del progetto della metropolitana Ferratella e dell'Arengo della Nazione. In quest'ultimo progetto Moretti studia e verifica tutte le possibili conformazioni plastiche di questa particolare architettura, scegliendo infine la più ottimale, rispondente sia a esigenze di flussi e di visione – che egli stesso chiama "analisi delle forme spontanee assunte dalla folla [...]"²³ – sia ad aspetti riguardanti la mistica fascista nella particolare relazione tra folla e arrangatore.

Nella sua ultima versione, il disegno Foro morettiano si esalta nella sua scala ormai urbana, anzi territoriale, nel suo delicato equilibrio e dialogo con l'orografia del terreno, con le essenze arboree, sfociando in un'atmosfera quasi ellenica (vedi *Il progetto di Luigi Moretti per il Foro*). Emerge chiaramente uno dei pensieri di Moretti: quello della "Architettura come modificazione ordinata della natura", come "testimonianza di una opposizione"²⁴, ma anche di stretto dialogo, come testimoniano alcuni progetti per lo Stadio Olimpionico e la cavea del Grande Teatro²⁵, in cui alcune parti delle tribune sono scavate nel terreno, mirando concettualmente ai teatri greci, ottenendo quella che Moretti chiama non "architettura in senso tradizionale" ma "strana natura creata"²⁶.

¹⁹ Moretti L., *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», a. IV, n. 7, dicembre 1952 – aprile 1953.

²⁰ Padiglione realizzato per la Mostra delle Colonie estive e dell'Assistenza all'Infanzia, tenutasi presso il Circo Massimo nel 1937.

²¹ Wölfflin H., *Op. cit.*, p. 64.

²² I.R.M.O.U. (a cura dello), ordinamento dell'architetto Luigi Moretti, *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'urbanistica*, XII Triennale, Milano settembre-ottobre 1960, in Archivio Moretti Magnifico.

²³ Cfr. progetto per il piazzale delle Adunate al Foro Mussolini, Roma, 1934-36, studio della. Morfologia dell'invaso della piazza, in Archivio Centrale di Stato, *Fondo Luigi Moretti*.

²⁴ Moretti L., *Op. cit.*, pensiero n. 3.

²⁵ Pica A. (a cura di), *Il Foro Mussolini*, Edizione a cura della Presidenza Centrale dell'Opera Balilla, Valentino Bompiani Editore, 1939-XV, p. 99.

²⁶ Moretti L., *Op. cit.*, pensiero n. 153.

I rimandi all'architettura greca, all'esempio inimitabile del Partenone, affiorano spontaneamente nel progetto per il Teatro Imperiale all'E42, dove l'architetto, con una sensibilità fuori dal comune, disegna la facciata con raffinate correzioni ottiche, per accrescere la purezza del suo classicismo atemporale.

Nel dopoguerra torna prepotente il rapporto col barocco "nel suo aspetto metafisico e religioso" in cui si riversa drammaticamente il "sentimento della precarietà"²⁷ della condizione umana.

Il tutto, dal Seicento, è metastoricamente trasfigurato e vissuto nel Novecento: il secolo degli eccessi, dalle più grandi invenzioni possibili e alle distruzioni totali, materiali e spirituali.

Già prima della guerra assistiamo nei più sensibili uomini-artisti a una "condizione d'irrevocabile solitudine e soggettività"; secondo Reichlin, Moretti "sperimentava su di sé questa condizione e [la sua] inestinguibile sete di cultura filosofica, storica e scientifica" si ergeva a "ultimo baluardo contro le derive della soggettività e dell'arbitrio"²⁸.

Nel dopoguerra questo sentimento si acuisce: Moretti riversa nelle sue ultime creazioni architettoniche uno spirito nuovo, impetuoso, figlio dei sogni infranti dalla guerra, delle opere interrotte, degli ideali spezzati.

L'inquietudine dell'uomo moderno in questi anni è maggiore, ed essa è drammaticamente esteriorizzata nelle proprie creazioni architettoniche. È Moretti stesso a parlarci della propria architettura: non comprensibile se non per visioni successive, come un "dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee, che via via si sviluppa fino ad un epilogo culminante"²⁹. Sembra rapportarsi a Michelangelo, alla sua "inquietudine perenne", nella cui opera "si accentua e diventa preponderante l'ordinata tempo, e di conseguenza quella lettura nervosa, inquieta, profetica del temperamento biologico dell'uomo moderno"³⁰.

È così che nei due progetti romani dell'immediato dopoguerra, le palazzine Astrea e Girasole, si evidenzia l'espressione del sentimento di drammaticità della condizione contemporanea, amplificata dagli appena trascorsi eventi bellici, ma al contempo venata dalla temperie ottimistica della ricostruzione.

Il taglio del Girasole vuole forse essere rappresentazione di una cesura temporale appena consumata. Di una frattura segnante un prima e un dopo, non senza sofferenze. E così il perimetro agitato dell'Astrea, la facciata plasticamente viva, animata da un chiaroscuro intenso.

Le due opere – di forte carica visiva e iconica presenza urbana, sia di fronte che di taglio – vanno essenzialmente lette come manifestazione di un pensiero e di un'azione compositiva concettualmente unici, messe a sistema sia con le realizzazioni milanesi, pressoché coeve, sia col progetto editoriale e culturale della rivista *Spazio*.

Gli editoriali di *Spazio* si innestano nella cultura architettonica – e artistica – europea, come una serie di manifesti dell'Idea morettiana di Architettura. Lo studio di questi fondamentali scritti – da *Eclettismo e unità di linguaggio*, sino a *Strutture e sequenze di spazi* – ci permettono di leggere queste opere praticamente con i suoi occhi e con il suo pensiero, gettando inoltre nuova luce anche su quelle dell'anteguerra.

Moretti narra di "spiriti irrequieti" che tentano di "far sorgere e cantare il nuovo linguaggio"³¹, del "peso portato in alto e caricato su sofferenti sostegni"³²; di "temporalità plastica del barocco" – nata con Michelangelo – e di "fuochi compositivi"³³; di architettura come "costruzione ideale astratta su materiali elementari concreti"³⁴, di "fratturazione e discontinuità dello spazio" e al contempo di "palpitazione stellare dei bagliori delle forme"³⁵; di "chiaroscuro mutevole delle modanature, [con] l'erompere delle strisce splendenti e l'abbuiarsi delle bande in ombra"³⁶; di volumi interni "formati da una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne"³⁷.

Sono questi i presupposti ideali che stanno alla base anche del progetto de La Saracena. Una fortezza: chiusa verso l'entroterra ma aperta verso il mare. Alcune viste particolari dell'opera suggeriscono rimandi alle fortificazioni michelangeloesche. L'intonaco grezzo invece la rende al pari di uno strano oggetto disperso per

²⁷ Ungaretti G., *Vita di un uomo. Sentimento del tempo*.

²⁸ Reichlin B., *Figure della spazialità*, in Reichlin B., Tedeschi L. (a cura di), *Op. cit.*, p. 32.

²⁹ Moretti L., *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'arch. Luigi Moretti*. Dattiloscritto inedito senza data. Archivio Moretti Magnifico.

³⁰ Moretti L., *Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*, in «Spazio», estratti, febbraio 1965.

³¹ Id., *Eclettismo e unità di linguaggio*, in «Spazio», a. I, n. 1, luglio 1950.

³² Id., *Genesi di forme della figura umana*, in «Spazio», a. I, n. 2, agosto 1950.

³³ Id., *Forme astratte della scultura barocca*, in «Spazio», a. I, n. 3, ottobre 1950.

³⁴ Id., *Trasfigurazioni di strutture murarie*, in «Spazio», a. II, n. 4, gennaio-febbraio 1951.

³⁵ Id., *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio», a. II, n. 5, luglio-agosto 1951.

³⁶ Id., *Valori della modanatura*, in «Spazio», a. III, n. 6, dicembre 1951 – aprile 1952.

³⁷ Id., *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», a. IV, n. 7, dicembre 1952 – aprile 1953.

decenni negli abissi; la sua pelle “per così dire corrugata” sembra corrosa dal tempo e “ha la funzione di captare la luce e di mutare matericamente in tutt’uno con essa”³⁸; il vento e la sabbia pare abbiano come scalfito le superfici lasciando le loro tracce, che nell’elemento circolare si tramutano in intagli astratti.

Così La Califfa, per la quale l’autore con le seguenti parole si esprime: “questo palpito radicato, segreto, per il prossimo rifiuta la gente. Cerco senza alcun dispregio, forse con umiltà addolorata, di chiudermi ad essa e lasciare soltanto uno stretto varco, speranza, che da esso mi filtri un ‘prossimo da accogliere’. E mi taglio, non per orgoglio ma per bisogno di vivere, un pezzo di cielo mio e uno spazio di mare anche senza Nessuno”³⁹.

Altri principi fondanti il barocco romano, come “il carattere massiccio e il movimento”⁴⁰ – concetti apparentemente ossimorici – ben si evincono dalla natura plastica della palazzina San Maurizio. L’azione dinamica dell’opera non viene affidata a singole parti, ma è conferita a ogni elemento, che viene coinvolto tutto nell’impetuoso moto. Da ciò emergono una serie di forme che non ci appaiono appagate, bensì ancora in preda a un sentimento d’espansione; espressione in forma plastica di uno stato d’animo.

Moretti ancora una volta fa avvertire il senso del peso, “l’ostile peso della materia e della necessità di opporvisi, di vincerlo” trasfigurando idealmente questa sensazione “nella necessità dell’uomo di avere coscienza di sé, di sentirsi vivo [...]”⁴¹. Sono atteggiamenti che egli associa alla radice del comportamento umano, ma che traspaiono anche nel suo stesso essere.

Concetti che inevitabilmente si riverberano nelle opere dal maggior carattere ingegneristico, progettate negli anni Sessanta con l’uso del cemento precompresso, molte delle quali con l’ingegner Silvano Zorzi.

Moretti parla di “sentimento della costruzione” come “fondo della commozione che dà un’opera di architettura”, rifiutando concettualmente “quell’astrattezza costruttiva che priva le opere del senso dell’effettiva presenza del peso e dello sforzo della materia che peraltro è alla base dell’emozione architettonica”⁴².

In Moretti permane il costante desiderio dell’enfasi dell’espressione visibile della struttura e della messa a punto della sua forma finale, oltre la soluzione freddamente tecnologica.

L’immagine architettonica domina la struttura ingegneristica, la quale sola non potrà mai creare uno stile. Il concepimento della forma supera il suo apparato strettamente logico per fluire verso necessità spirituali, derivanti dall’espressione compositiva innata nell’architetto-artista, descritta da Paul Klee come forza creativa misteriosa⁴³.

In questi termini si possono leggere gli elementi caratterizzanti le seguenti realizzazioni.

Il “messaggio di essenzialità strutturale”⁴⁴ del ponte Nenni, in cui le due pile a “Y” dall’aspetto fitomorfo, sembrano in procinto di divaricare i propri bracci a causa del senso di schiacciamento della piastra superiore appena arcuata.

I pilastri tronco-conici del parcheggio sotterraneo a Villa Borghese, morbidamente svasati anche qui per far sentire la gravità del peso; testimoni di una volontà creativa: quella della forma espressiva in tutt’uno con la struttura logica. Disseminati tra improvvise successioni di ombre e luci dinamiche, in un’atmosfera che tende al mistero.

I quattro piloni rastremati e sagomati della sede dell’ENPDEP, inspessiti nella parte sommitale per ragioni statiche – per l’alloggiamento delle grandi travi precomprese – ma considerati formalmente come enormi zampilli d’acqua, fedele consorte di ogni architetto barocco, che si assottigliano nell’ascendere per poi allargarsi e lasciarsi cadere⁴⁵.

I sofferenti sostegni, ovvero i pilastri tenuemente rastremati, caricati dal peso dei grandi volumi degli edifici Esso e Società Generale Immobiliare all’Eur, ritmati in senso orizzontale da rientranze e avanzamenti, e scanditi dalla successione di elementi frangisole, conferitori di superfici cangianti e vibratili.

Gli elementi ambigui posati precariamente sulla copertura dei due volumi gemelli della sede della BPM (ultima opera del Maestro), quasi raggelati prima di un ulteriore e fatale rigonfiamento, che potrebbe causare la rottura del sottile equilibrio statico e visivo dell’insieme. Oggetti scultorei che irrimediabilmente attraggono il nostro

³⁸ Testimonianza orale di Tommaso Magnifico.

³⁹ Id., *La villa “La Califfa” a Santa Marinella*, in «Domus» n. 482, genn. 1970, pp. 8-12.

⁴⁰ Wölfflin H., *Op. cit.*, p. 67.

⁴¹ Moretti L., *Le strutture ideali... Op. cit.*

⁴² Archivio Centrale di Stato, *Fondo Luigi Moretti*, b. 53, 2, “Torre della borsa di Place Victoria in Montreal”.

⁴³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, Edizioni Feltrinelli, 1959, pp. 459, 461, vedi anche Magnifico T.,

⁴⁴ AA.VV., *Intervista a Silvano Zorzi*, in «Parametro» n. 154, marzo 1987, n. 2, pp. 30-31.

⁴⁵ Graf F., *Le strutture in tensione come sentimento della costruzione*, in Reichlin B., Tedeschi L. (a cura di), *Op. cit.*, p. 388.

sguardo, conferendo uno stato di irrequietezza, come in una composizione di Caravaggio, stabilendo inoltre un dialogo ideale, una concettuale relazione visiva con le modanature della vicina cappella Chigi di Raffaello.

Emerge in ultima analisi la ferma volontà di Moretti di inseguire per tutta la vita un ideale, che “non consiste più in un’esistenza appagata, ma in uno stato d’eccitazione”⁴⁶, una continua e drammatica ricerca di nuove espressioni e rappresentazioni; un’Architettura come invenzione, ideazione passionale, logica e spirituale, in cui imprimere il proprio personalissimo carattere.

Vivere pensando metastoricamente, aspettando nell’animo il sorgere dell’ispirazione “[...] legge innata della struttura umana”⁴⁷.

as

⁴⁶ Wölfflin H., *Op. cit.*, p. 90.

⁴⁷ Moretti L., *Op. cit.*, pensiero n. 57.