

Astrazione e concretezza nell'immagine architettonica

Antonio Schiavo

Nel processo ideale della costruzione dell'immagine architettonica, Luigi Moretti vuole far comprendere il suo linguaggio metaprogettuale, esprimendone il personale segno creativo. L'intento è quello di educare a leggere visivamente la propria opera comunicandone il momento compositivo, nascente da una concezione grafica vista come modo più naturale ed espressivo, strettamente derivante dall'ispirazione intesa «come espressione di una legge innata»¹, che conduce all'identificazione tra struttura pratica e ideale.

Dal disegno alla fotografia inseguendo un'immagine interiore, cercando di materializzare un'idea; realizzare un oggetto sospeso tra armonia costruttiva e artistica, tendendo all'esempio inimitabile del Partenone. L'essenzialità irrazionale del tema creatore si materializza primariamente nello schizzo; espressione massima di spontaneità, da cui è leggibile anche l'umore stesso dell'autore, il «contenuto emotivo» della sua idea, «da sua sostanza serena»² o drammatica. Un linguaggio grafico personale come sintesi tra stile disegnativo e stile pittorico. Un'esternazione graduale del pensiero attraverso il disegno che avviene prima per sottili linee di base, per poi esplodere in segni più forti riguardanti ora le aree. Dalla linea che definisce il contorno, a sua volta dinamico, alle superfici che acquisiscono presenza massiva e tridimensionalità, grazie alle sfumature, al tratteggio, al chiaroscuro; spesso con un tratto veloce, cercando di inseguire la rapidità delle idee, la caducità dell'effimero motivo ispiratore.

Un'architettura nata sulla carta ma non lì vissuta e morta, bensì giunta sino alla più viva vibrazione chiaroscurale del reale; approdata all'identificazione totale tra disegno metaprogettuale e immagine stereometrica edificata, sull'esempio di Michelangelo e dei grandi architetti del periodo argenteo della Roma imperiale, che nel loro «processo ideale costruivano realmente di già»³.

Un'architettura raggelata in un'immagine concettuale attraverso l'uso artistico e tecnico, della fotografia. Un mezzo non solo di comunicazione, ma più esattamente di «testimonianza della propria visione dello spazio», in cui si accentua un «apprezzabile senso di profondità tridimensionale»⁴ e si esalta la ricchezza dei valori formali. Il tutto filtrato dal proprio senso estetico, mediato dalla propria cultura visiva. La fotografia come compromesso critico tra la rilettura dell'immagine architettonica del fotografo – che le attribuisce significati nuovi e spesso originali – e la volontà del progettista, di chiara evidenziazione dei molteplici significati, apparentemente celati. Da semplice visione a 'oltre-visione'. La fase creativa di Moretti non si esaurisce dunque nella costruzione dell'opera, ma prosegue, inerpandosi verso un'ulteriore fase progettuale, quella dell'immagine fotografica, con inquadrature, riquadrature dei provini, tagli. Una creazione pittorica affidata all'«occhio visivo» dell'architetto – e del fotografo – «divenendo luogo metafisico dove si rivela l'astrazione della scena architettonica rispetto alla realtà documentata»⁵.

Nel fare architettonico di Moretti l'atto di astrazione delle forme è il risultato di un «violento assalto» a quelle più oggettive e fisse del realismo modernista, processo tipico di uno «spirito irrequieto», ripercorrendo idealmente lo strappo tra Rinascimento e Barocco. 'Forme astratte nell'architettura morettiana' interpretabili come figure ideali, ma al contempo leggibili in termini di «dispositivi funzionali [volti] alla comprensione dell'aspetto costruttivo degli edifici»⁶, manifesto emblematico del massimo equilibrio tra astrazione e concretezza.

¹ Diemoz L., *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*, «Quadrivio», a. IV, n. 3, 12 dicembre 1936, p. 7; ora in Bucci F., Mulazzani M., *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 159-159.

² Vagnetti L., *Disegno e Architettura*, 1958, p. 109.

³ 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*, Archivio Moretti Magnifico, Roma 1927; ora in «Casabella», a. LXX, n. 6, giugno 2006, pp. 70-80.

⁴ Maggi A., *Moretti, i fotografi e la visione dell'architettura*, in Reichlin B., Tedeschi L. (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 229-230.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Viati Navone A., *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*, Silvana Editoriale, Milano 2012, p. 190.

Come in Palladio, così in Moretti, «lo spazio è astratto da ogni riferimento di natura»⁷; l'impulso di astrazione trova la propria bellezza nel mondo «inorganico, negatore della vita, nel cristallino»⁸. Uno stimolo impetuoso percepito come primo atto irrazionale di ogni creazione artistica, da cui affiora «l'intensità dell'impulso di autoalienazione» come atto di redenzione «dall'apparente arbitrarietà della vita organica»⁹.

Forme morettiane come volere artistico tendente volutamente all'astratto. Considerando il valore della piramide egizia, «sia creazione plastica che struttura architettonica, [dove] le tendenze astratte trovano la loro espressione più pura»¹⁰ all'interno della propria concretezza strutturale, ma superando quello del tempio dorico, in cui la costituzione interna di tipo astratto, conferisce quell'aspetto massiccio e inanimato, respingendo «con la propria esclusività ogni umana empatia»¹¹. Moretti, dunque, manifestando con assoluto vigore il proprio sentimento costruttivo, compie, nelle sue composizioni architettoniche, un personalissimo e sofisticato processo di 'astrazione espressiva'.

Le forme astratte non si acquietano ma acquisiscono vita, cioè espressione; rispecchiata dal suo atto creativo inconscio, istintivo. Nelle immagini morettiane torna così ad appalesarsi il barocco romano, secondo la visione di L. von Sybel; barocco inteso come sentimento artistico, prossimo alla declinazione crociana artistico-ideale di categoria metastorica¹². Assistiamo così al dissolversi inevitabile del razionalismo a vantaggio del pittorico e dell'informale, verso una serie di contrasti plastici dati dalla *gravitas* ed esaltati dalla «potente cooperazione di luci e ombre»¹³. Un precario equilibrio di masse frutto di tensioni nascoste. Si entra nella dimensione del movimento, greve e massiccio, che si riverbera in tutta l'opera, divenendo così totale fenomeno plastico; l'intenzione è quella di dar forma a un evento, a un dramma¹⁴.

Dramma che si attua già nell'attacco a terra dell'edificio, nei basamenti, che ci appaiono come schiacciati, deformati da una lotta agitata tra forme; il peso è portato in alto e grava verso il basso.

La materia si mostra molle e plasmabile, ricordando la *Pedra* di Gaudí, rimandando all'argilla, in cui Moretti, così come Michelangelo, usava modellare le proprie architetture.

Il travertino, spugnoso, mira a ottenere l'effetto del corpo unico di una naturale stratificazione.

Le fughe degli elementi lapidei sottolineano un edificio che sale; le linee-forza sono come linfa che scorre verso l'alto. Si sente così la fabbrica che ascende nella sua totalità, dalle radici sino alle fronde più alte.

Lode al basamento ed elogio della modanatura come forma architettonica astratta per eccellenza¹⁵, ma al contempo espressiva, interpretata da Moretti nelle sue opere più emblematiche come strumento eccitante il senso costruttivo, il ritmo crescente della composizione. Luogo di addensamento di linee-forza rese mutevoli dalle tensioni chiaroscurali, con conseguente svuotamento di altre superfici. Massima responsabile della scansione orizzontale dell'edificio, che ci consente di leggerne la successione temporale. Talvolta reinterpretata come volume in negativo, atto di scavamento verso la costituzione interiore dell'architettura, verso la sua anima, riportando alla luce le misteriose forze insite nella propria natura.

Principio ideale che vale anche per il 'taglio'. L'architettura stessa diventa cornice di un vuoto: il sacro e intoccabile vuoto dell'architettura; non come spazio risultante dall'accostamento di due volumi distinti, ma come cesura, fenditura di un volume unico; volontà di far percepire all'estero qualcosa di più segreto e intimo che accade all'interno.

Tagli di materia esaltati dal chiaroscuro. Come il barocco romano, così Moretti frattura «lo spazio architettonico strutturalmente e coincidentemente per luce e ombra»¹⁶.

Egli compone l'architettura per masse esaltate dinamicamente dai valori chiaroscurali della realtà, trascendendo la staticità di un disegno a piani e perimetri fissi, limitati e limitanti.

⁷ Moretti L., *Eclettismo e unità di linguaggio*, in «Spazio», a. I, n. 1, luglio 1950, pp. 5-7.

⁸ Worringer W., *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 2008, pp. 6-7.

⁹ *Ibidem*, pp. 26-27.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 91-92.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

¹² Viati Navone A., *Op. Cit.*, p. 177.

¹³ Wölfflin H., *Rinascimento e barocco*, Abscondita, Milano 2010, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵ Moretti L., *Valori della modanatura*, in «Spazio», a. III, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 5-12.

¹⁶ Moretti L., *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio», a. II, n. 5, luglio-agosto 1951, pp. 1-8.

Si spiegano vele bianche che fendono il cielo, a cui si contrappongono violente lame d'ombra. Elementi tutti che ci consentono di differenziare su diversi piani la percezione dell'immagine architettonica e di scanderne una visione distinta e successiva, ben più densa di quella più meramente e superficialmente unitaria.

Si accede così al magismo della prospettiva temporale, delle visioni successive, come nelle architetture barocche da lui stesso citate. Come in Michelangelo, in cui «le singole strutture alludono ai diversi tempi della costruzione», si delinea in maniera limpida una percezione di questa 'temporalità prospettica', così in Moretti «si accentua l'ordinata del tempo, e di conseguenza quella lettura nervosa, inquieta, profetica del temperamento biologico dell'uomo moderno, della sua inquietudine»¹⁷.

Costante presenza di più fuochi compositivi, che l'occhio irrequieto tenta di inseguire e di ricomporre nella mente, di superfici materiche svincolate da cornici statiche. Accentuazione dei piani. Rottura dell'unità assoluta. Serie non regolari ma ritmiche, musicali. Composizione per corpi monolitici. Simboli astratti di asimmetria, o meglio, di simmetria negata, verso un più ricercato equilibrio di masse.

Nulla è casuale in Luigi Moretti. Tutto è causale.

Siamo al cospetto di una personalissima 'unità di linguaggio', contrapposta a un eclettismo razionale e post-razionale dilagante, ad un'unità eluditrice di organicismi di maniera.

Non si comprendono appieno le immagini morettiane se non si comprende Roma e la sua metafisica, se non si comprende la Roma di Luigi Moretti; di un 'uomo-artista', lui stesso 'espressione moderna del barocco romano', figlio di quella temperie che deriva da romani adottivi come Apollodoro di Damasco, Michelangelo, Borromini, tra i massimi plasmatori della città eterna, alla quale anch'egli vuole ascrivere.

Roma ha svelato a Moretti i suoi segreti più intimi: come quando egli, tornando dal suo studio, in via Panisperna, vedeva «spesso nei tempi di gran caldo la basilica di S. Maria Maggiore nelle zone basamentali torcersi e mutarsi in architettura barocca esaltata»¹⁸, a causa dell'aria arroventata che saliva dal selciato, sconvolgendo la figura. Segreti intensamente cercati e inseguiti da Moretti, coscientemente disperso tra lo sparire di forme nelle «ombre profondissime» e gli «scatti improvvisi [di] uno splendore di luci»¹⁹ che non si conosce che a Roma, col sole a picco, nei giorni prossimi al solstizio d'estate.

as

¹⁷ Ungaretti G., *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca Editore, Roma 1968.

¹⁸ Moretti L., *Architettura a parametri limitati*, dattiloscritto inedito, Archivio Moretti Magnifico, [senza data].

¹⁹ Moretti L., *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, op. cit.