Dottorato di Ricerca in Teorie e Progetto
Seminario Prof. Massimo Zammerini

IL MITO DEL BIANCO IN ARCHITETTURA

Dottoranda: Elena Mattia

INDICE

1. Introduzione……pagina 3

2. Gli anni ’30.
Uniformità cromatica | Uniformità materica……pagina 5

3. Gli anni ’40 e ’50.
Uniformità cromatica | Difformità materica……pagina 9

4. Il nero ottenuto per sottrazione……..pagina 13

5. Gli anni ’60.
Uniformità cromatica | Difformità materica……..pagina 14

6. Conclusioni……..pagina 17

Immagine di copertina:
Gruppo del Laocoonte. Scultori: Agesandro, Atanodoro e Polidoro. Copia marmorea eseguita tra il I secolo a.C. e I secolo d.C. di un originale bronzeo del 150 a.C.

Uniformità cromatica nell'evoluzione stilistica di Luigi Moretti nella città di Roma.

«Nella struttura monocroma la qualità ed il ruolo tettonico delle forme è leggibile per la modulazione plastica della forma stessa, per l'espressione, quindi, del rilievo delle superfici».[1]

Luigi Moretti

1. Introduzione

Il colore di Roma non è il bianco. Alle architetture della città antica, medievale, rinascimentale e barocca, fino alle espressioni otto-novecentesche, associamo l'immagine di un colore uniforme e neutro che proviene dall'uso di materiali tradizionali e naturali come il travertino, il laterizio, la calce e l'intonaco. Le diverse sfumature cromatiche che ne derivano conferiscono alla città un colore dorato, la cui tonalità varia riflettendo luci e ombre nel trascorrere del tempo. Questa omogeneità si accende in corrispondenza di alcune architetture e diviene nitore. Sono quelle che Luigi Moretti descriveva in "C*olore di Venezia"*, distinguendo le bianche architetture, *"organismi architettonici complessi"* che sovente rappresentano il potere, dalle architetture minori che, per esistere, *"devono avere una individuazione di colore".*[2]

Architetto romano nato e cresciuto sul colle Esquilino, in una città la cui storia ha segnato profondamente le basi teorico-culturali della sua ricerca, Moretti ha costruito alcune tra le più importanti opere dell'architettura romana, sia negli anni trenta che nel dopoguerra, fino agli anni settanta, delineando un percorso progettuale nel quale il suo stile evolve dal classicismo astratto del periodo fascista fino all'espressività di un *informale* che supera il funzionalismo del Movimento Moderno.

[1] Luigi Moretti, *Colore di Venezia,* in "Spazio" n. 3, 1950.

[2] Ibid.

Egli impara dall'immagine di Roma. Modula le sue architetture oscillando tra il bianco liscio e candido dell'astrazione e le superfici giallo avorio che assorbono le ombre con la loro porosità.

Fig.1 - Veduta dei Fori Imperiali, Roma.

Moretti dedica a Roma un **linguaggio inedito**, denso di messaggi celebrativi della romanità, alludono intenzionalmente al barocco, ai suoi materiali, ai chiaroscuri borrominiani.

Pur mosso da uno spirito eclettico, la sua eterogenea produzione propone delle **costanti**, evidenziando una coerenza interna che la eleva verso una sintesi concettuale, nella quale convivono il richiamo alla tradizione romana e uno spirito innovativo. Queste costanti si rintracciano nella scelta di **un'uniformità cromatica** coniugata allo studio della **modulazione plastica** dell'edificio. Il trattamento monocromatico consente a Moretti di lavorare sulla plasticità, fino ad arrivare, negli anni cinquanta e sessanta, alla massima espressione possibile. Lo studio dell'uso del bianco in relazione alla forma affonda le sue origini culturali nelle teorie neoclassiche di Winckelmann, il quale, nella tensione al *bello ideale,* indica l'opera greca come modello di riferimento: *"il generale e principale carattere dei capolavori greci è una nobile semplicità ed una quieta grandezza, tanto nell'atteggiamento, quanto nell'espressione".*[3]

Durante il neoclassicismo le applicazioni interpretative della bellezza greca hanno dato vita a uno stile dedicato all'uso del colore bianco. L'idea neoclassica di una scultura antica bianco-marmorea, per quanto equivoca la reale policromia del tempo, ha influenzato e tutt'ora influenza le nostre architetture.

Per questa via l'opera di Moretti, pur essendo espressione sintetica di contenuti diversi, che rimandano alla storia, all'arte, al rapporto con il luogo, alle esigenze della società per cui lavora, diventa **scultura monocromatica e autoreferenziale.**

[3] J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità,* 1764, ed. SE, 1990, pp. 119

Il nitore spinge l'edificio in un campo in cui è elemento materiale e immateriale, che non vuole produrre superfici "invisibili" e "anti-comunicative", ma icone autoreferenziali che fermano il tempo in un piano di astrazione e risultano veicolo di più significati attraverso un'espressione unitaria.

La scelta dei materiali adottati è sempre orientata verso un *bianco* che deve esaltare le superfici e i volumi per tendere alla ricercata dimensione scultorea. E' un bianco organico alla forma[4], che assume tonalità calde e fredde in base al materiale utilizzato, al variare della luce e dei colori del cielo.

Questa *celebrazione del bianco* avviene attraverso l'uso di materiali diversi: il travertino, il marmo, l'intonaco, lo stucco, il mosaico. In ogni progetto ai materiali scelti viene affidato uno specifico ruolo tettonico, che a volte sottende riferimenti e citazioni, altre volte concorre, più direttamente, all'esito visivo-tattile della costruzione.

Moretti sembra proprio non considerare la possibilità che un'architettura si mostri alla città se composta da materiali policromi. Dai progetti giovanili a quelli più maturi, la scelta di una severa selettività cromatica è sempre stata confermata. La ricerca costante di un linguaggio unitario, perseguito nel corso dei diversi periodi storici in cui si è trovato a operare, ha portato Moretti a declinare la scelta dell'uniformità cromatica in diverse maniere.

2. Gli anni '30. Uniformità cromatica | Uniformità materica.

Nei progetti del periodo fascista si assiste alla scelta di una **uniformità** anche **materica.** La Casa della GIL, episodio centrale della produzione giovanile di Moretti, si presenta come un elenco di volumi tra loro indipendenti sia per funzione che per forma. Lastre di marmo rivestono l'intero edificio consentendo ai diversi elementi della composizione di formare un'immagine unitaria solo perché

[4] Massimo Zammerini, *Il bianco in architettura.*
Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. VIII A, a cura di M. Rossi e A. Siniscalco, Maggiolini Editore, 2000.
In questo testo l'autore descrive le scoperte archeologiche dell'antica Grecia: *"E mitica divenne "l'impressione", istantanea e abbacinante contro i cieli terzi e la terra polverosa, del bianco. Non si tratta più della rassicurante copertura total white dell'impronta neoclassica, ma di una dimensione cha va in profondità, che scava fin dentro le viscere della mastodontica colonna dorica per scoprire che il bianco, qui, non è più "vernice", ma struttura*".
Egli distingue il *bianco strutturale,* nel senso classico del termine, di Libera, Moretti e Terragni, dal *bianco di facciata* di Piacentini e degli architetti accademici del periodo fascista, che concentravano l'attenzione sull'uso di materiali come il travertino e il mattone.

unificati dalla scelta cromatica. L'edificio appare come un plastico realizzato a scala urbana in cui si manifestano, in maniera evidente, la complessità morfologica e la modulazione chiaroscurale. Se nelle prime opere, le palazzine di Ostia, la struttura portante veniva palesemente esibita, qui, una strategia compositiva più sofisticata porta alla *transfigurazione*[5] delle superfici. Il loro significato si trasforma dal *razionale della utilitas* ad un ***razionale astratto[6].***

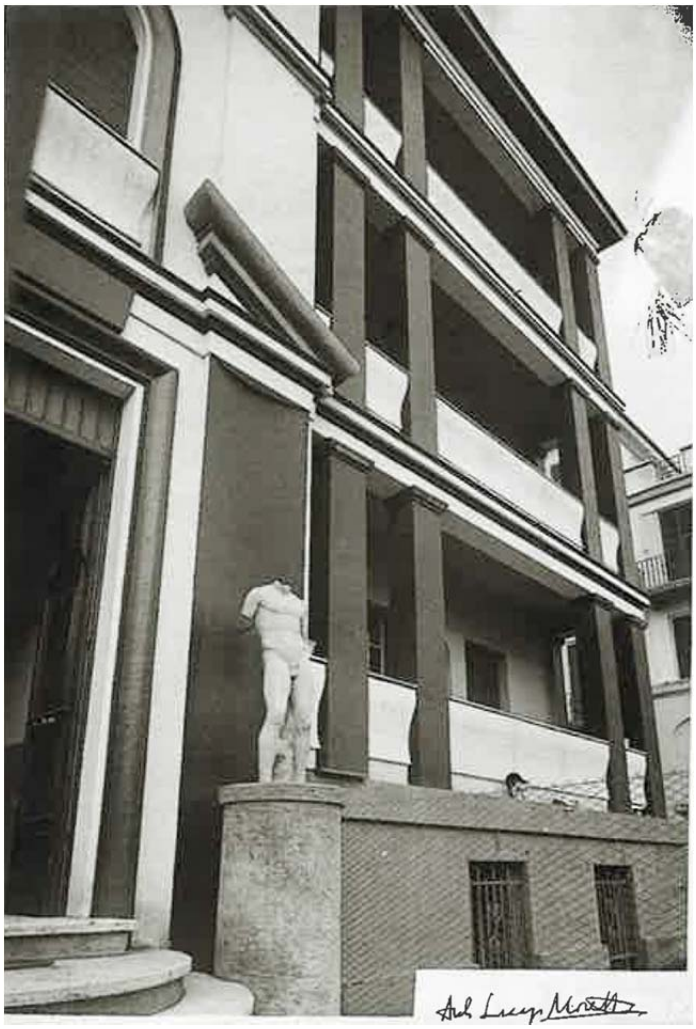

Fig.2 – Palazzina in viale della Pineta, Lido di Ostia, 1932.

[5] *"Le transfigurazioni sono operazioni sulla struttura tettonica e utilitaria".* Luigi Moretti, *Transfigurazioni di strutture murarie,* in "Spazio" n. 4, 1951

[6] Ibid.

"L'architettura antica concepì quasi sempre la struttura tettonica trans-figurata in un mondo di forze e di atmosfere ideali, ove confluivano, determinandolo, tutte le possibilità e le spinte espressive di una civiltà".

"Cioè la forma transitava accuratamente nel razionale concreto della tecnica e della utilitas, per giungere nel razionale puramente astratto, che era ed è il suo regn, e in esso transifigurarsi e impietrarsi".

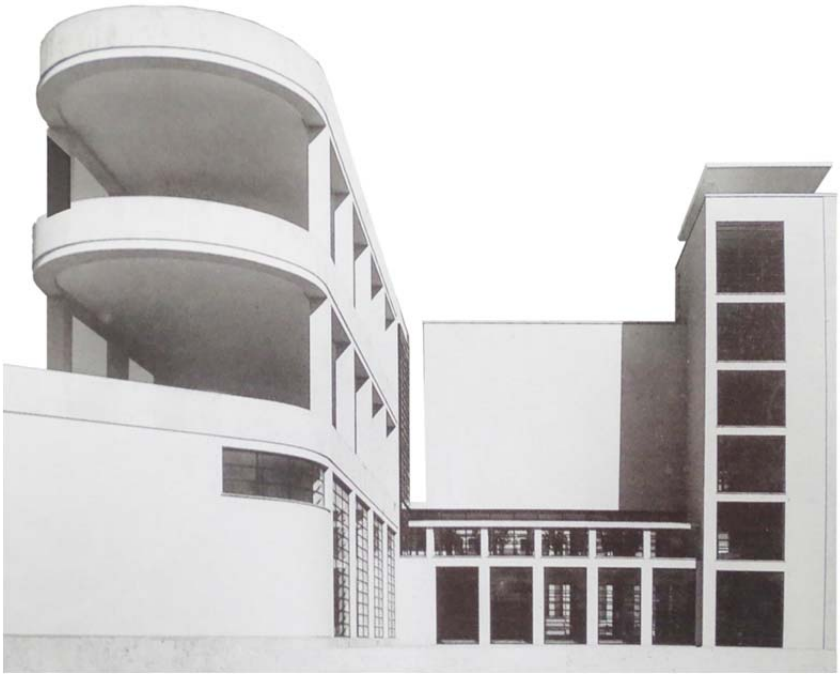

Fig.3 – Casa della GIL a Trastevere, Roma, 1932-37.

Questo passaggio risulta più chiaramente comprensibile nell'Accademia della Scherma al Foro Italico: la *struttura reale* diventa una ***superficie espressiva*** che riveste l'intero edificio senza soluzione di continuità. Congelati in un solo corpo la superficie orizzontale del piazzale su cui l'edificio poggia, il crepidoma, il basamento, i volumi disposti a elle e il sottilissimo coronamento che li collega al cielo, questi stessi elementi risultano unificati da una **uniformità sia cromatica che materica.** Il rivestimento in lastre di marmo rettangolari esalta la forma dell'edifico mediante l'andamento orizzontale delle sottili fughe di collegamento e presenta dimensioni che si riducono in altezza, procedendo dal basso verso l'alto. In corrispondenza dei punti d'incontro tra i diversi corpi di fabbrica - differentemente da quanto accadeva nella Casa della GIL dove i punti di innesto tra i volumi erano più duri - le lastre diventano pezzi speciali modellati per comporre un blocco scultoreo unico e compatto. L'edificio sembra non essere stato ancora consegnato alla città perché, dopo tanti anni, appare ancora così viva quella dimensione autoriale che lo lega al suo architetto.

Senza colori, ma carico della lucentezza marmorea, non si fonde con il contesto, ma ne emerge proponendosi come una scultura winckelmanniana.

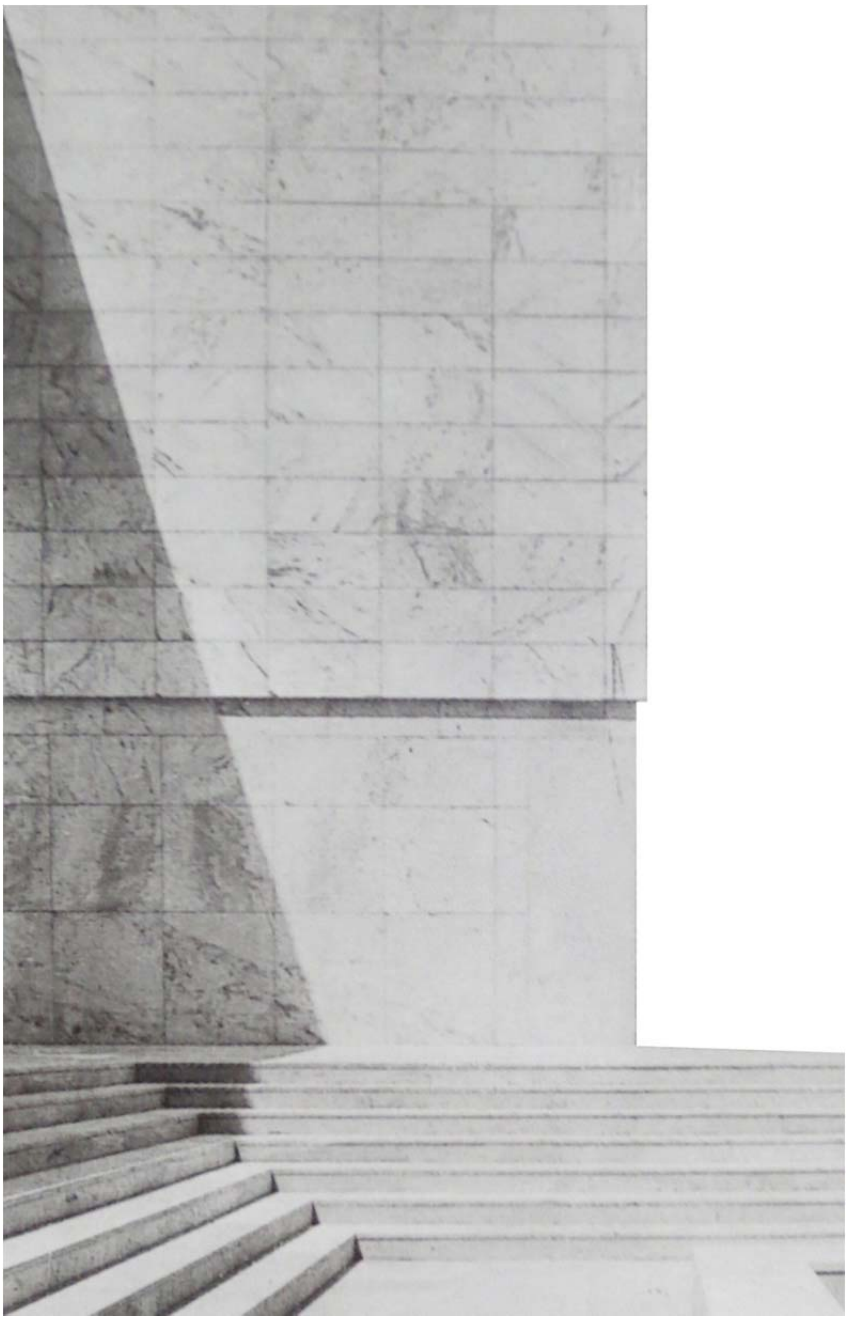

Fig.4 – Accademia della Scherma al foro Mussolini, Roma, 1933-36.

Fig.5 – Accademia della Scherma al foro Mussolini, Roma, 1933-36.
Dettaglio del coronamento.

3. Gli anni ’40 e ‘50. Uniformità cromatica | Difformità materica.

Nel 1940 Moretti realizza la Cappella commemorativa al Foro Italico. In questo progetto si intravede un passaggio significativo. Il trattamento delle superfici, infatti, introduce un piano espressivo che non solo accompagna la composizione stereometrica, ma ha valenza distinta da essa. I vincoli presenti in un contesto già edificato spingono l’architetto a sperimentare l’uso combinato di diversi materiali, studiandone accuratamente le superfici e gli accostamenti. Un recinto di massello di marmo apuano scoppiato a punta grossa circoscrive l’intero spazio della Cappella, nella quale l’unica vera scultura è l’altare (piuttosto che l’intervento complessivo). Elemento progettato in marmo bianco e liscio, privo di qualsiasi venatura, l’altare risulta essere l’unico volume **puro e astratto** di questa composizione. Tutto il contorno appare progettato per accoglierlo e valorizzarlo. Le superfici orizzontali di granito rosso del pavimento e del basamento, la base marmorea ellittica e rigata su cui poggia, il recinto che con la sua superficie rugosa si anima di un morbido chiaroscuro che fa da sfondo all’oggetto principale, risaltano il nitore dell’altare. In questo caso l’uso della **difformità materica** consente la declinazione di due diversi piani espressivi, uno più astratto e l’altro più figurativo.

Fig.6 – Cappella commemorativa al foro Mussolini, Roma, 1940
Dettaglio dell’altare in marmo bianco levigato.

Fig.7 – Cappella commemorativa al foro Mussolini, Roma, 1940
Dettaglio della superficie rugosa della parete perimetrale.

La stessa cosa avviene nei totem del Piazzale dell'Impero. Il liscio volume marmoreo, bianco e astratto, è l'elemento significativo, sostenuto dal basamento che - altrettanto marmoreo ma poroso per la superficie bocciardata - muove dall'astrattismo verso la figuratività. Nel dopoguerra Moretti cerca una nuova sintassi che parli del rapporto col passato e con la storia. Il tema di Roma è la memoria, nella quale rivivono il Manierismo e il Barocco.
Nelle variazioni linguistiche non si può riscontrare sempre una coerenza stilistica, ma è evidente la costante presenza di un **tema compositivo che evolve.**

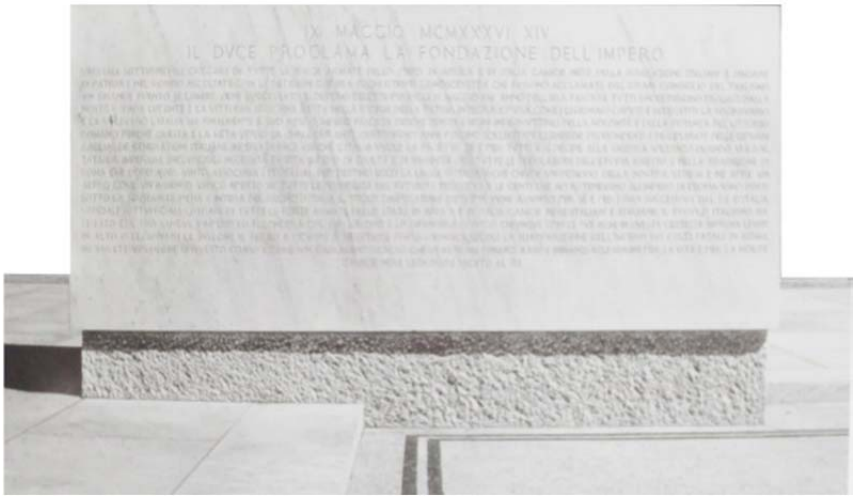

Fig.8 – Totem del piazzale dell'Impero al foro Mussolini, Roma, 1937.

Nella casa Astrea, primo edificio significativo realizzato dopo la guerra, la modulazione plastica non avviene più sul piano cartesiano, come nel periodo fascista, ma diventa **esplosione formale.** La pelle monocroma della facciata diventa elemento autonomo plasticamente modellato, che si piega in funzione dell'esposizione alla luce. La scelta della **difformità materica** si articola combinando l'elemento intonacato della facciata, liscio e astratto, con il basamento in travertino, che è figurativo e rimanda all'antico. Pur essendo leggibile la composizione per parti, l'architettura si mostra alla città come un blocco scultoreo unito dalla monocromia.

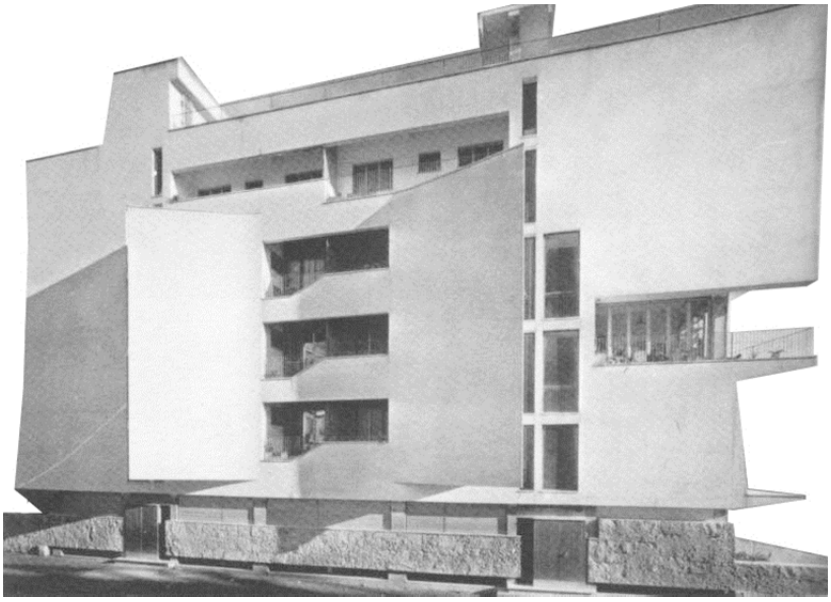

Fig.9 – Casa per la cooperativa Astrea, Roma, 1947-51.

La facciata de "Il Girasole" è l'evoluzione dell'Astrea. Moretti compone la palazzina come un tempio solenne che grava sul basamento, fino a spezzarlo in due blocchi asimmetrici. Il peso del basamento viene rappresentato utilizzando il materiale che più si presta a evocarne il senso: elementi lapidei monocromi che, con i diversi trattamenti superficiali e i loro effetti chiaroscurali, introducono un piano espressivo distinto e in contrasto con l'intero volume di cui è podio. Al trattamento opaco e rustico del basamento si contrappone, infatti, il rivestimento in mosaico di vetro, bianco e luminoso, del volume superiore. La scelta della **difformità materica** mette in crisi la chiarezza del volume plastico del tempio ricercando,

con un'attenta progettazione dei dettagli, una complessità compositiva in grado di tradurre le forme classiche in lingua astratta.

Fig.10 – Casa "Il Girasole", Roma, 1947-50.

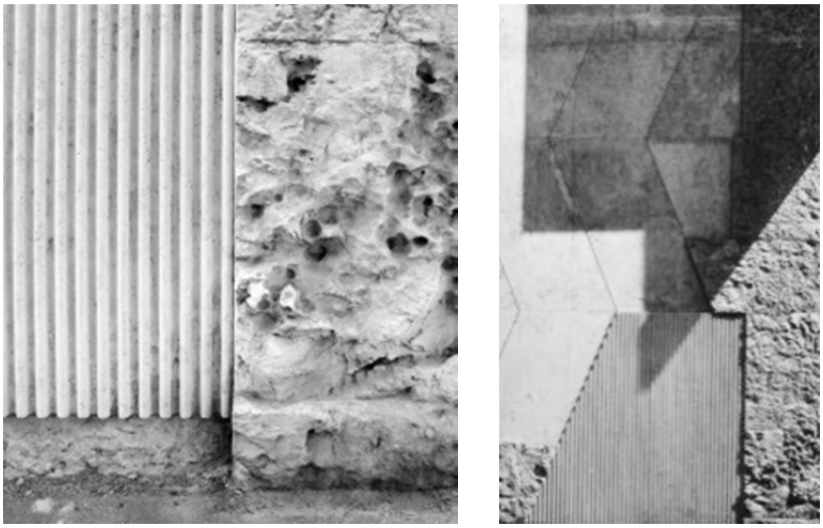

Fig.10 – Casa "Il Girasole", Roma, 1947-50.
Dettagli del rivestimento in travertino del basamento.

In entrambi gli edifici si riscontra un'interpretazione storica di matrice michelangiolesca, il cui valore sta nella rielaborazione di questo tema piuttosto che in una esplicita citazione, realizzandosi attraverso *"spartizioni delle pietre secondo disegni puramente astratti; tali*

comunque da non far cadere nell'errore di stimare le pietre come strutture reggenti".[7]

L'uso di grandi blocchi diversi per dimensione, spessore, forma e trattamento superficiale – ora levigati, ora rigati, ora bocciardati – viene percepito come latore di due significati, oscillando tra l'allusione al barocco romano e un sofisticato astrattismo.

Il trattamento materico eterogeneo – le superfici lisce, intonacate e mosaicate, quelle materiche e porose delle lastre in travertino, gli scuri – come lo stesso Moretti spiega nei *"Valori della modanatura"*, realizza una corrispondenza tra la *"cornice"*, *"spazio di una architettura ove la massima realtà si addensa"* e gli "*spazi liberi (…), quieti, ove la concretezza non è accesa ed esaltata (…), appunto per questa loro diminuzione di densità"*. *"Il nitore di quest'(ultimi) spazi è assoluto (…) ed è un nitore puramente formale, non di materia"*.[8]

4. Il nero ottenuto per sottrazione.

Il *bianco*, dunque, consente a Moretti di aumentare la complessità spaziale e morfologica, che si esplica fino in fondo nell'introduzione della modulazione chiaroscurale, generando gli spazi dove la *"massima realtà si addensa"* e ottenendo il ***nero*** senza farvi ricorso. Questi spazi si verificano in corrispondenza della mancanza di materia, nelle cavità che segnano le aperture, nelle asole e negli scuri che egli studia per l'accostamento dei diversi materiali.

Sono spazi più intimi, che ci introducono all'interno delle sue architetture evocando quella simmetria che per gli antichi non era asse disegnativo, ma punto focale da cui parte la forza formatrice dello spazio. Infatti, nella facciata del Girasole quella serie di scavi, tagli e manipolazioni della forma, sono condensate concettualmente nella grande cavità della corte di ingresso e nel taglio asimmetrico che spacca in due l'edificio fino a far apparire la facciata come fosse binata.

[7] Federico Bucci, Marco Mulazzani, Luigi Moretti. Opere e scritti, Electa; Milano 2001

[8] Luigi Moretti, *Valori della modanatura,* in "Spazio" n. 6, 1951-1952

Fig.11 – Il nero ottenuto per sottrazione. Esempi progettuali.

5. Gli anni '60. Uniformità cromatica | Uniformità materica.

La Saracena e dieci anni più tardi la palazzina San Maurizio segnano un ultimo passaggio importante nelle scelte stilistiche per la città di Roma.

Si torna a una **uniformità sia cromatica che materica**, esattamente come nel periodo fascista, ma alle auliche architetture di quel tempo si sostituisce una composizione più intima e misteriosa. La superficie intonacata a rinzaffo di grana grossa diventa un organismo introverso ed ermetico, volutamente grezzo e scabroso. Nella Saracena è muro che nulla lascia intravedere dalla strada e nella palazzina di san Maurizio si articola in piani orizzontali, concavo-convessi, che con grandi sbalzi segnano importanti effetti chiaroscurali. La manipolazione della forma continua ad evolvere diventando elemento plastico fortemente espressivo. Come avveniva per i modellini di studio in argilla di Moretti, queste architetture sono *"cotte tutte d'un pezzo": "Nell'Opus Architettonicum c'è una dichiarazione illuminante perché se l'edificio si potesse fare di robba cotta tutta di un pezzo senza alcuna connessione è certo che sarebbe cosa bellissima"*[9]. Alla scansione delle fughe delle lastre di travertino si sostituisce un'unica colata senza giunti, senza riprese della materia, senza spigoli vivi. A dominare è la figura dell'involucro, la

[9] Luigi Moretti, *Le serie di strutture generalizzate di Borromini,* in "Spazio", estratti 1967

pelle uniformemente modellata che diventa una bianca, austera e misteriosa scultura.

Fig.12 – Villa “La Saracena” a Santa Marinella, Roma, 1953-57.

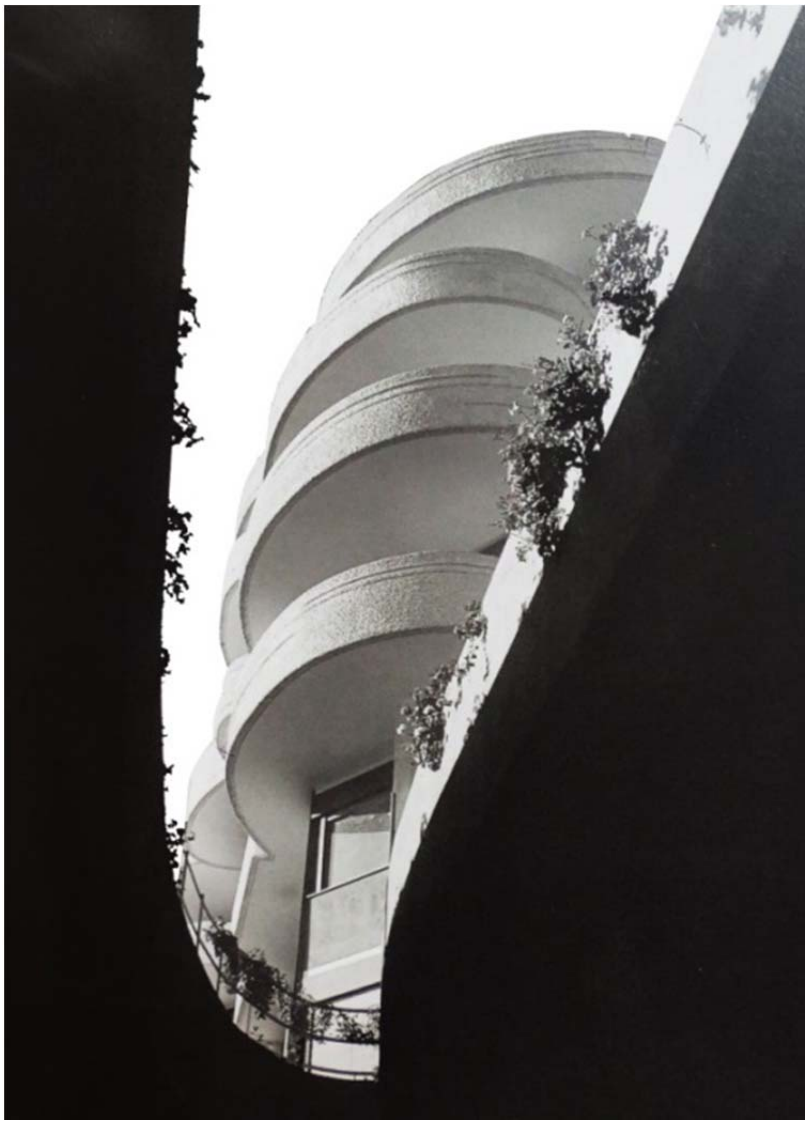

Fig.13 – Palazzina San Maurizio, Roma, 1961-65.

6. Conclusioni

Coniugando *colore, forma e materia* Moretti comunica nuovi linguaggi.

Le sue opere sono modernissime per il suo tempo ma assorbono importanti lezioni dalla storia.

E' possibile rintracciare l'equivoco neoclassico dell'architettura tutta bianca, in continuità con le teorie winckelmanniane, nell'uso costante dell'uniformità cromatica; l'influenza delle antiche rovine si ritrova nella presenza della massa muraria, e la plasticità barocca nella forza scultorea.

Con il bianco egli propone un'architettura che si inserisce ascoltando le necessità del contesto e che, contemporaneamente, ha il carattere dell'indipendenza di un tempio greco.

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

Massimo Zammerini, *Il bianco in architettura.*
Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. VIII A, a cura di M. Rossi e A. Siniscalco, Maggiolini Editore, 2000.

Massimo Zammerini, *Colore e Materia nel Progetto di Architettura.*
Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. VII A, a cura di M. Rossi, Maggiolini Editore, 2000.

Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti,* Electa; Milano 2001

Salvatore Santuccio, *Luigi Moretti,* Zanichelli. Serie di architettura, Bologna 1986

Franco Storelli, *Le architetture del Novecento a Roma. La Casa della GIL di Luigi Moretti. Contributi per un restauro.* Palombi Editori, Roma 2007

Luigi Moretti, *Eclettismo e unità di linguaggio,* in "Spazio" n. 1, 1950

Luigi Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca,* in "Spazio" n. 3, 1950

Luigi Moretti, *Transfigurazioni di strutture murarie,* in "Spazio" n. 4, 1951

Luigi Moretti, *Struttura come forma,* in "Spazio" n. 6, 1951-1952

Luigi Moretti, *Valori della modanatura,* in "Spazio" n. 6, 1951-1952

Luigi Moretti, *Colore di Venezia,* in "Spazio" n. 3, 1950

Luigi Moretti, *Struttura e sequenze di spazi,* in "Spazio" n. 7, 1952-1953

Vittoria Biasi, *Architetture del bianco. Viaggio teorico-creativo attorno alle lingue del bianco,* Gangemi Editore, Roma 200

P. O. Rossi (a cura di), *Roma. Guida all'architettura moderna,* Laterza, Bari

"Metamorfosi", n°15, *La palazzina degli anni '50*, Roma 1990

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985,* Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1986

J.J. Winckelmann, Storia dell'arte nell'antichità, 1764, ed. SE, 1990