

Un enigma resistente

Franco Purini

Se per l'esigenza di una chiarezza didascalica si volesse ridurre il barocco a un solo principio, questo paradigma potrebbe essere individuato nell'idea di metamorfosi. Il movimento delle superfici, il gioco dei contrasti luministici, la tensione geometrica delle componenti della composizione, la corposità plastica dei volumi, la compenetrazione delle linee, la torsione dello spazio, plasmato da un incessante gioco di compressioni e dilatazioni che lo rende antiprospectivo, appaiono infatti come altrettante conseguenze di un processo per il quale le cose evolvono verso assetti diversi da quelli originari. Assetti nei quali gli sviluppi analogici dei segni pittorici, scultorei o architettonici si sommano nell'ordito compositivo all'intervento di elementi inattesi, intermedi tra riferimenti zoomorfi, fitomorfi e antropomorfi, e alla presenza di inattese figure aniconiche dense di significati concettuali e di risonanze misteriche. Nell'arte dell'età barocca nulla appare solido e definitivo, ma il tutto si configura come un universo mobile e mutevole nel quale i generi e le specie si confondono sfumando gli uni nelle altre e viceversa. Al contempo è proprio il principio della metamorfosi che scandisce con una precisione assoluta le singole fasi del cambiamento, producendo una contraddizione significativa. Nel passaggio dall'inizio della mutazione al suo completamento – si pensi al gruppo marmoreo Apollo e Dafne, di Gian Lorenzo Bernini – ogni configurazione contiene qualsiasi potenzialità evolutiva, ma al contempo l'insieme di queste potenzialità non fa che confermare l'identità della forma dalla quale il processo di mutazione ha avuto inizio. In una sorta di ideale circolarità tematica l'esito della metamorfosi si identifica in questo modo con il suo punto di partenza, suscitando così l'opposizione tra fissità e cambiamento.

In questo volume dedicato alla Casa del Girasole di Luigi Moretti, Ruggero Lenci sostiene che la genesi di questa opera magistrale deve essere ricercata in una traslazione poetica del tema berniniano della transizione tra natura e architettura. Un tema materializzato in particolare nella Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona. L'autore del libro individua in questa opera il luogo di un contrasto tra la forma e l'informe, forse l'esito principale del processo metamorfico. Un processo del quale la Casa del Girasole sarebbe secondo l'autore del libro, una riscrittura analogica. Attraverso un'analisi rigorosa, che non escluda una trasparente empatia, Ruggero Lenci ricostruisce in termini convincenti la genesi dell'edificio morettiano al di là di quanto le numerose letture ormai disponibili hanno già rivelato. Nella Fontana dei Quattro Fiumi il basamento in travertino, foggiate nella forma di una montagna svuotata al centro, sostiene un obelisco, dando vita a una delle più dinamiche immagini che una scultura urbana abbia mai prodotto, una potente macchina scenica che reca nel suo impianto la memoria dei grandi allestimenti effimeri che nel Seicento animavano in particolari occasioni la città. Descrivendo virtualmente quattro archi, tradotti in altrettante cascate di rocce tagliate nel marmo con organica casualità, la mole in travertino determina un interno abitabile dallo sguardo, un vuoto che consente allo spazio della piazza di non interrompersi. Anticipando lo schema della Torre Eiffel, i quattro sostegni alludono alla totalità geografica del globo terrestre, una valenza cosmica che concentra la sua energia sulla guglia, poggiata sulla sommità della bianca collina, quasi un simbolico missile in attesa di raggiungere il cielo. Ruggero Lenci non si arresta comunque agli aspetti più evidenti di que-

sto riferimento ma approfondisce questa innovativa e per più di un verso sorprendente ipotesi genetica in una pluralità di direzioni.

La Casa del Girasole partecipa della complessa vicenda della palazzina romana nel momento stesso in cui rappresenta una notevole eccezione rispetto alla tradizione istituita nel Novecento da questa tipologia, che nella moltitudine di edifici che ha generato ha costruito gran parte del tessuto residenziale romano. Proprio perché fortemente strutturato, lo schema tipologico della palazzina ha consentito agli architetti di elaborare una serie pressoché inesauribile di varianti, le quali hanno permesso di produrre per un verso opere molto diverse tra di loro, per l'altro di disporre sull'ondulata orografia romana edifici capaci di riconoscersi nello stesso tempo, nonostante la loro pronunciata individualità, in una conformità superiore. La Casa del Girasole si iscrive nella dialettica tra iterazione e variazione con estrema originalità. In sintesi il tipo della palazzina, la cui definizione canonica bloccata è stata paragonata da Paolo Portoghesi a quella del sonetto, nel suo inverarsi in una pluralità di fatto infinita di interpretazioni rappresenta un caso esemplare di metamorfosi. Il bianco volume morettiano, la cui facciata si apre lungo il suo asse rendendo visibile l'interno, come se essa fosse fatta di due porte scorrevoli, è il risultato di un serie di modificazioni processuali che si sommano all'essenza intrinsecamente mutevole della sua tipologia. Ciò amplifica il senso di vitale instabilità che questa opera suscita.

La Casa del Girasole è un'architettura enigmatica, che vede echi manieristi e barocchi mescolati ad atmosfere piranesiane – si pensi alla vertiginosa fenditura centrale percorsa dalla scala, un duplice scavo verticale diviso da vitree passerelle il che fa pensare anche ai tagli di Lucio Fontana – sommarsi a una solidità prettamente romana attraversata, in filigrana, in alcune soluzioni di dettaglio, da risonanze greche. Ancorata a terra da un poderoso basamento in travertino, concepito come il montaggio di reperti virtuali, allegoria del passaggio ambiguo e oscuro dalla natura all'architettura, la Casa del Girasole gioca tra asimmetrie e simmetrie, tra leggeri paradossi tettonici e sottili soluzioni concettuali, esprimendo in una serrata dialettica tra negativo e positivo la tensione tra materialità e immaterialità. L'ambiguità deriva dal fatto che il volume è unitario e nello stesso tempo costituito da due parti separate dal taglio verticale. Per questa sua particolarità la Casa del Girasole può essere vista come un prisma a base rettangolare al quale sono state sottratte alcune parti – la corte centrale e una sezione del corpo della facciata – o come un elemento edilizio a "C". L'oscurità semantica discende da una sorta di eccesso di scrittura, il quale fa sì che i temi si organizzino in strati inestricabili, facendo di questo edificio un vero e proprio labirinto tematico nel quale si avverte in ogni punto l'incombenza dell'irrazionalità.

Il saggio di Ruggero Lenci introduce il lettore negli aspetti più interni di quest'opera. Le argomentazioni proposte si susseguono con una forte consequenzialità in un testo che si avvale di un'avvincente attitudine narrativa. L'esito dell'avventura ermeneutica dello studioso romano non è soltanto un'interpretazione che si risolve in un sapiente esercizio di critica operativa post-zeviana, in grado di esplorare con illuminanti intuizioni gli aspetti più nascosti dell'edificio morettiano. Ciò che egli aggiunge alla conoscenza del mondo architettonico di Luigi Moretti è una ricostruzione creativa di un percorso ideativo che è autentico e coinvolgente, al di là del suo valore filologico. In altre parole Ruggero Lenci offre al lettore di questo volume un duplicato attendibile, profondo e suggestivo di un'architettura che proprio nel suo porsi come un resistente enigma sembra trovare il suo vero senso.

12 ottobre 2012

PREFACE

A resistant enigma

Franco Purini

If for the need of didactic clarity, we would wish to reduce the Baroque to a single principle, this paradigm could be found in the idea of metamorphosis. The movement of the surface, the play of contrasts of light, the geometric tension of the design elements, the bodily plasticity of the volumes, the interpenetration of the lines, the torsion of the space, shaped by a relentless game of compressions and expansions which makes it anti-perspective, appear in fact, as many consequences of a process by which things evolve towards settings different from the ordinary ones: dispositions of elements in which, the analogical developments of the pictorial signs, sculptural or architectural, are added, in the compositional warp, to the unexpected elements of the intervention, intermediate between references zoomorphic, phytomorphic and anthropomorphic, and to the presence of unexpected aniconic figures, dense of conceptual meanings and resonances of mystery. In the art of the Baroque age, nothing appears solid and definitive, but everything is set up as a mobile and changing universe in which the genders and species blend and blur in each other and vice versa. At the same time it is exactly the principle of metamorphosis that tunes up with absolute precision the various stages of change, producing a significant contradiction. In the transition from start to completion of the mutation – think of the marmoreal group of Apollo and Daphne by Gian Lorenzo Bernini – each configuration contains whichever evolutionary potential, but at the same time all of this potential can only confirm the identity of the initial morphology from which the mutation process has began. In a sort of ideal thematic circularity, the outcome of the transformation is identified, in this way, with its starting point, so arousing the opposition between fixity and change.

In this volume dedicated to Luigi Moretti's 'Sunflower', Ruggero Lenci argues that the genesis of this masterly work must be sought in a poetic translation of the Bernini's theme of transition between nature and architecture. A theme that materializes especially in the Fountain of the Four Rivers in Piazza Navona. The author of the book identifies in this work of art the presence of a contrast between the form and the formless, perhaps the main result of the metamorphic process. A process of which the 'Sunflower' would be, according to the author of the book, an analog rewrite. Through a rigorous analysis, that does not exclude a transparent empathy, Ruggero Lenci reconstructs with convincingly argumentations the genesis of Moretti's building, beyond what the essays available by now have already revealed. In the Fountain of the Four Rivers, the travertine base, sculpted in the shape of a mountain emptied in its center, supports an obelisk, so creating one of the most dynamic images that an urban sculpture has ever produced: a powerful scenic-machinery that carries in itself memory of large ephemeral settings that, in the seventeenth century, were used to animate the city during special events. Virtually describing four arches, translated into many waterfalls of rocks cut in marble with organic randomness, the mass of travertine determines an interior space inhabited from the look, a void allowing that no interruption occurs in the space of the square. Anticipating the scheme of the Eiffel Tower, the four pillars allude to the geography of the globe as a whole, a cosmic significance that focuses its energy on the spire, resting on top of the white hill, almost a symbolic missile waiting to reach the sky. Ruggero Lenci doesn't stop, however, to the aspects most visi-

ble of this reference, but deepens this innovative and, for more than one reason, surprising genetic hypothesis, towards a plurality of directions.

The 'Sunflower' takes part in the complex story of the Roman "palazzina", at the same time in which it represents a remarkable exception with respect to the tradition established in the twentieth century by this typology which, in the multitude of buildings that has been generated, has constructed much of the residential urban fabric of Rome. Precisely because it is highly structured, the typological scheme of the "palazzina" has allowed architects to draw up a series of almost inexhaustible variations which enabled them to produce, on one side very different works to each other, on the other to dispose, on the undulated Roman topography, buildings that are capable of recognizing themselves in a more elevated morphology, and this despite their own pronounced individuality. The 'Sunflower' enrolls itself in the theme of the dialectic between repetition and variation with extreme originality. In summary, the type of the "palazzina", canonically defined as 'locked', and that has been compared by Paolo Portoghesi to a sonnet, in its being able to allow a plurality of endless interpretations, represents an exemplary case of metamorphosis. The white Morettian volume, whose façade opens itself along its axis restoring the visibility of its internal space as if it were made of two sliding doors, is the result of a series of modification processes, which add up to the essence inherently changeable of its type. This amplifies the sense of vital instability that this work arouses.

The 'Sunflower' is an enigmatic architecture, in which mannerist and baroque echoes are mixed with Piranesian atmospheres – think of the dizzying central slit crossed by the scale, a double vertical digging, divided by means of glassy catwalks, that makes one also think to the cuts of the canvas of Lucio Fontana – summed to a soundness purely Roman, pierced, in the filigree of some detail solutions, from Greek resonances. Anchored to the ground by a massive travertine base, designed as the installation of virtual ancient findings, allegory of the ambiguous and obscure passage from nature to architecture, the 'Sunflower' plays between asymmetries and symmetries, between slight tectonic paradoxes and subtle conceptual solutions, expressing, in a tight dialectic between negative and positive, the tension between materiality and immateriality. The ambiguity arises from the fact that the volume is unitary and at the same time consists of two parts separated by the vertical cut. For this peculiarity the 'Sunflower' can be seen as a prism with a rectangular base to which some parts have been withheld – the central courtyard and a section of the façade – or as a "C" shaped building. The dark semantic derives from a sort of excess of writing by which the topics are organized in inextricable layers, making the building a real labyrinth of themes, in which one can feel at any point the impending edge of irrationality.

Ruggero Lenci's essay introduces the reader to the more interior aspects of this work. The proposed topics follow one another with a strong consequentiality, in a text that draws benefit from a compelling narrative attitude. The outcome of the hermeneutics adventure of the Roman scholar is not only an interpretation which results in a masterly exercise of post-Zevian operating-critique, being it able to explore, with illuminating insights, the most hidden aspects of Moretti's building. What he adds to the knowledge of the architectural world of Luigi Moretti, is a creative reconstruction of a conceptual path that is authentic and compelling, beyond its strictly philological value. In other words, Ruggero Lenci in this volume offers to the reader a reliable, in depth and impressive expounding of an architecture that, in his pose as a resistant enigma, seems to find its true meaning.

October 12th, 2012