

Il disegno dello spazio nei luoghi del mito: Luigi Moretti e la Sicilia

Salvatore Damiano

Abstract

Come si disegnava l'architettura negli anni '30? È questo il quesito di partenza attraverso cui si vuole imbastire una più ampia riflessione sull'architettura di quel periodo, assumendo come riferimento un progetto siciliano di Luigi Moretti: la Casa del Balilla di Messina del 1936. L'analisi iniziale del corpus delle tavole di progetto dell'edificio ha preventivamente lo scopo di valutare i contenuti espressivi del disegno inteso come strumento disciplinare proprio dell'architettura. Ma il fatto che l'opera prima di Luigi Moretti in terra di Sicilia non abbia mai visto la luce ha altresì indotto all'elaborazione di un'esegesi ulteriore, consistente nella costruzione di un modello tridimensionale virtuale dell'edificio: un processo atto a verificare la complessità delle forme trascendendo l'imprevedibilità che pervade il prodotto ultimo di questa consecutio logico-applicativa degli strumenti propri della Scienza della Rappresentazione: le immagini digitali. Pertanto la riduzione dell'oggetto tridimensionale (il modello) in ente a due dimensioni (l'immagine) pone questioni sia metalinguistiche che proiettive: il modello funge da strumento critico che esplica la realtà immaginata da Luigi Moretti, restituendone – attraverso la forza euristica delle immagini – tutte quelle tensioni sintattiche, spaziali, architettoniche, urbane o addirittura territoriali che l'edificio avrebbe possibilmente generato.

Parole chiave: Luigi Moretti, Messina, virtualità, modello, architettura non realizzata.

Introduzione

Storia. È questo il termine con il quale siamo soliti indicare – ancor di più in ambito scientifico – un'indagine volta alla ricostruzione, non necessariamente in ordine cronologico, di circostanze, fatti o avvenimenti tra loro connessi attraverso uno sviluppo di tipo consequenziale. La storia è pertanto un'azione di riordino espletata a posteriori soprattutto con l'ausilio di due tipi di testimonianze: una materiale o pseudo tale, costituita dai 'documenti', che solitamente vanno a comporre un determinato archivio, e l'altra, più segnatamente intangibile, incarnata dai 'ricordi', che invece attengono – nel senso stretto del termine – alla nostra memoria. Sono queste le due nobili categorie alle quali si farà ricorso durante lo scritto per ricomporre una storia di un edificio nel quale la peculiarità più eclatante è certamente quella di non essere mai stato realizzato, evenienza che lo farebbe idealmente assurgere quasi alla categoria del 'mito'. Iniziamo dall'ultima delle due fattispecie menzionate pocanzi: la memoria e i ricordi. A proposito di mito e volgendo la nostra mente indietro nel tempo, attraverso un viaggio ideale di fascinazione interiore, fu la titanide Mnemosine – nella mitologia greca – a tramandare in dono proprio tali facoltà intellettive, dopo averle scoperte e personificate in sé stessa [1]: infatti, secondo Diodoro Siculo, va attribuito sempre a lei (che era figlia di Urano e Gea) il merito di aver fissato univocamente un nome per ogni oggetto e per ogni concetto, donando così ai mortali la possibilità di comprendersi durante i loro dialoghi [2]. Uno studioso della caratura di

tante è certamente quella di non essere mai stato realizzato, evenienza che lo farebbe idealmente assurgere quasi alla categoria del 'mito'. Iniziamo dall'ultima delle due fattispecie menzionate pocanzi: la memoria e i ricordi. A proposito di mito e volgendo la nostra mente indietro nel tempo, attraverso un viaggio ideale di fascinazione interiore, fu la titanide Mnemosine – nella mitologia greca – a tramandare in dono proprio tali facoltà intellettive, dopo averle scoperte e personificate in sé stessa [1]: infatti, secondo Diodoro Siculo, va attribuito sempre a lei (che era figlia di Urano e Gea) il merito di aver fissato univocamente un nome per ogni oggetto e per ogni concetto, donando così ai mortali la possibilità di comprendersi durante i loro dialoghi [2]. Uno studioso della caratura di

Vittorio Ugo affermava che il mito porta in dote un tratto particolarmente distintivo, ovvero quello di possedere un elevatissimo potere modellizzante: a differenza però della razionalità dei modelli matematici – proseguiva Ugo – il mito e la sua narrazione muovono attraverso modelli metafisici e metarazionali che si concretizzano nelle divinità e nelle rappresentazioni dei vari eroi nonché nelle loro gesta e nei loro poteri, sebbene permangano comunque ulteriori caratteristiche comuni tra matematica e mito, come l'onnicomprensività, la persuasione ad imporsi come inconfutabile verità, come forma che diviene norma, come valore di rispecchiamento, di confronto o di collegamento tra campi e contesti diversi [Ugo 1994, p. 154]. Analogamente la nozione di 'modello' è declinabile in architettura, in quanto forma che esprime scientificamente le qualità e le proprietà di un'opera, in grado altresì di delineare una verità esegetica, che, a sua volta, restituisce un quadro dei modi e delle possibilità «di esistenza di uno spazio architettonico e i suoi rapporti storici e critici con la teoria» [Ugo 1994, p. 169]. Rispetto al manufatto architettonico, il modello costituisce, quindi, «un doppio» che ne denota contemporaneamente presenza e assenza [Ugo 1996, p. 1]; proprio sul concetto di assenza in architettura, inoltre,

potremmo affermare che i moderni modelli tridimensionali digitali, osservati attraverso rappresentazioni prospettiche, possono essere considerati come il 'luogo' della connessione indissolubile tra zero e infinito [Corbellini 2015, p. 88]. Il modello, pertanto, è un duplicato (o doppio) che rimanda inequivocabilmente all'edificio, ma attraverso la sua immediatezza ed evidenza comunicativa colma la distanza spaziale e temporale che intercorre fra sé stesso e l'omologo fisico reale [Ugo 1996, p. 1]; nondimeno, nel presente caso oggetto di studio l'assenza è di tipo assoluto, visto che l'edificio studiato non è mai stato costruito. E invece l'altra categoria, quella dei documenti, di cui si faceva cenno all'inizio del testo? Sappiamo per certo che il documento è un atto che convalida, certifica, che ci fornisce una prova. Al tempo stesso è implicitamente un'istantanea effettuata in un momento preciso, quindi appartiene alla storia e più precisamente a un'epoca. Il compito di uno studioso capace di analizzare un documento è quello di stabilirne da un lato l'attendibilità e dall'altro la storicità, vale a dire come questo si colloca criticamente nella storia e in quella che Vittorio Ugo definisce «epocalità»: se il primo è un lavoro strettamente tecnico, per il secondo risulta indispensabile mettere in campo «l'intera portata

Fig. 1. Luigi Moretti, Casa del Balilla di Messina, abstract grafico dello studio qui condotto e illustrato.



Fig. 3. a) Vista ortofotografica attuale della città di Messina: è evidenziato il quartiere "alle Moselle"; b) Fotoinserimento planimetrico dell'edificio nell'isolato previsto (Immagine di base tratta da Google Earth, software di proprietà di Google LLC).



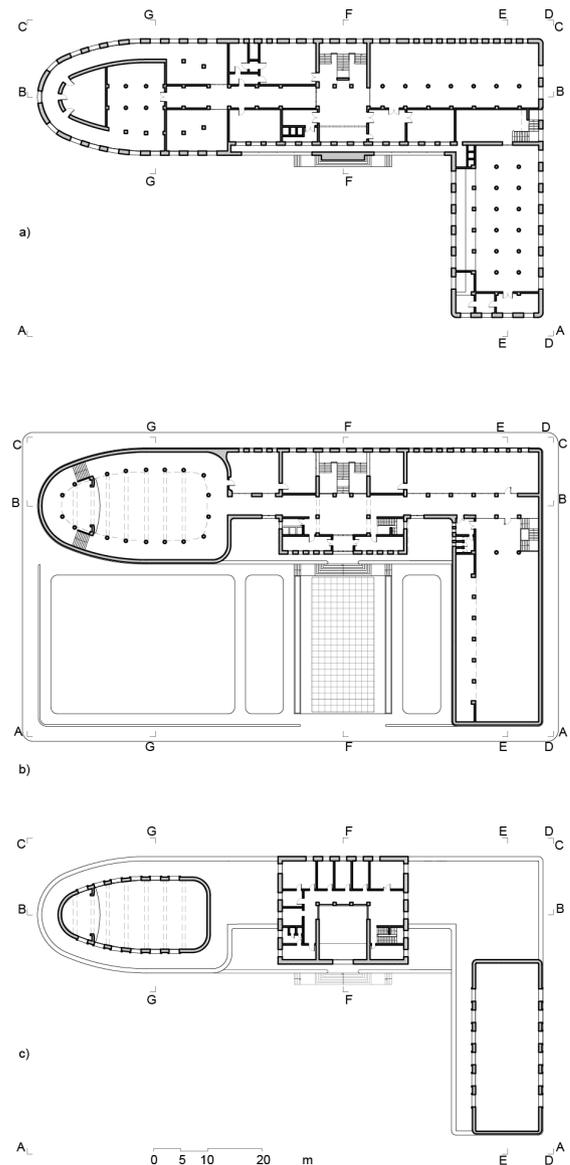
Luigi Moretti 'Stretto' fra mito e spazio.

La prima esperienza siciliana: la Casa del Balilla di Messina

Il progetto che si è scelto di approfondire in questo saggio è quello relativo alla Casa del Balilla [3] (o "della Gioventù") pensata nel 1936 per la città siciliana di Messina dall'architetto Luigi Moretti [4]. L'opera, come già detto mai realizzata, è ampiamente documentata da un corpus di disegni ricco e ben conservato, facente parte del fondo dedicato all'attività del progettista romano, custodito e tutelato dall'Archivio Centrale dello Stato. Questi grafici architettonici, tutti su supporto di carta lucida, comprendono sia schizzi di studio effettuati a matita che elaborati in forma più definitiva, ovvero tracciati mediante l'uso di inchiostro di china. I disegni che si è scelto di mostrare in questa dissertazione sono la pianta del piano terreno, un alzata, la tavola delle sezioni e una prospettiva frontale (fig. 2). Rispetto alle tendenze maggioritarie di quegli anni, Moretti sembra non fare eccezione, 'uniformandosi' all'impiego di quella tecnica grafica che prevedeva l'utilizzazione dei moderni tiralinee e degli ancor più recenti e prestazionali *graphos*, modalità considerata per certi versi la trasposizione delle istanze proprie dell'architettura razionalista (semplificazione espressiva, oggettivizzazione dell'edificio, dominio della funzione) nel disegno, che diveniva così pura descrizione plastico-stereometrica, priva di dettagli, ornamenti, effetti [Santuccio 2003, p. 151] o tutto ciò che era ritenuto superfluo, a differenza di quanto avveniva durante la stagione tarda degli eclettismi, dei modernismi o degli stili floreali, precedente solo di qualche decennio. È però necessario ricordare che Luigi Moretti riteneva il 'fenomeno' dell'architettura razionalista come qualcosa di inconsistente nato esclusivamente dalla «pura e semplice proiezione del grafico» [Diemoz 1937, p. 5] e pertanto destinato ad estinguersi rapidamente e senza particolari rimpianti, pertanto in maniera sostanzialmente analoga, pur recependo con favore le nuove tecniche summenzionate, che «caratterizzavano la scuola di Le Corbusier» [Diemoz 1937, p. 5], ne tentava un utilizzo critico, mettendo in atto espedienti grafici al fine di rendere particolarmente icastiche talune specifiche soluzioni architettoniche, che reitera come fossero dei veri e propri stilemi in molte altre sue opere del periodo pre-bellico. Vediamo come ciò avveniva nei disegni di progetto della Casa del Balilla di Messina. Se, ad esempio, osserviamo l'alzata principale (fig. 2b), noteremo la presenza di puntinati in corrispondenza dei limiti verticali di diversi dei volumi che compongono

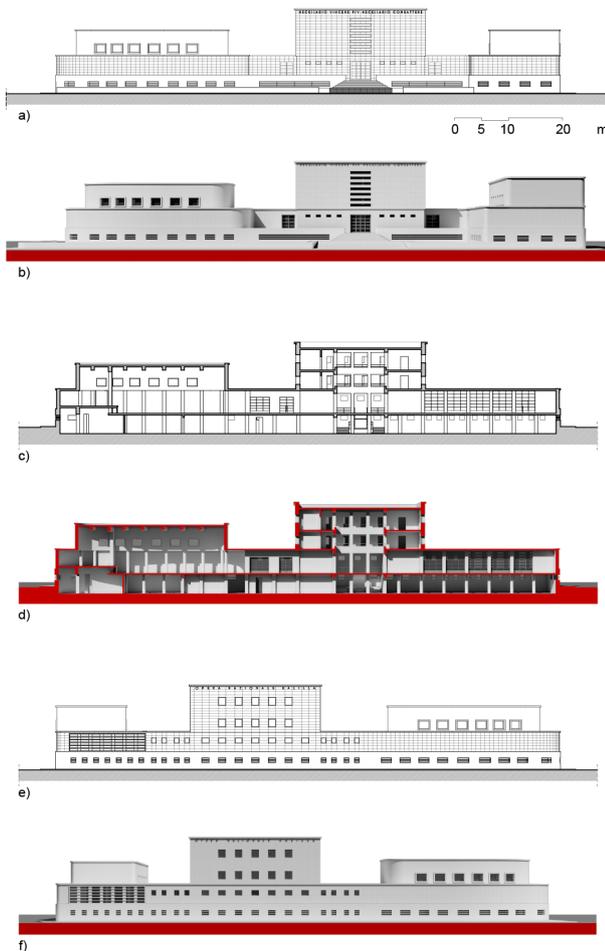
l'edificio nella sua interezza, segno grafico che indica che quelle terminazioni sono di tipo curvo, fatto altrimenti scarsamente intelligibile visto che trattasi di un disegno in proiezione ortogonale. Sempre nello stesso elaborato vanno notate le campiture scure sui vetri degli infissi (atte a denunciare chiaramente e con immediatezza la sintassi generata dal rapporto tra vuoti e pieni o tra parti opache e trasparenti) e il quadrettato sulla fascia paramentale intermedia che denota efficacemente l'indicazione progettuale di un possibile rivestimento in lastre di marmo. A questo proposito, per comprendere la volontà espressiva dell'architetto romano basti operare un confronto con il massimo esponente del razionalismo italiano, Giuseppe Terragni, il quale, nei vari disegni di progetto della Casa del Fascio di Como, non rappresenterà mai la simile tessitura di lastre in pietra che andrà poi effettivamente a ricoprire l'edificio lariano. Nell'iconico disegno prospettico (fig. 2d), invece, salta subito all'occhio l'incongruità relativa al numero e alla dimensione delle aperture dei due volumi laterali, che risultano essere in numero molto maggiore e di dimensioni molto contenute rispetto a quanto rappresentato dai disegni in proiezione ortogonale, probabilmente per enfatizzare la potenza espressiva del volume curvo a sinistra e la profondità prospettica del corpo sulla destra. Infine, riguardo al tema della rappresentazione del contesto, Moretti sembra effettivamente accettare senza troppe remore i canoni del "razionalismo grafico" prima citato, dato che solo negli alzati vengono appena accennate sullo sfondo le fattezze del paesaggio dello Stretto o della catena montuosa dei Peloritani che sovrasta la città, che rimane così sostanzialmente e inesorabilmente esclusa dalle attenzioni grafiche del progettista. Messina comunque era già allora uno dei centri urbani più grandi e importanti della Sicilia, data anche l'invidiabile posizione che la poneva al livello di vero e proprio crocevia per i traffici commerciali (ed economici in generale) tra l'isola e il resto dell'Italia peninsulare. Le sue origini sono certamente molto antiche e intimamente connesse con il tema mitologico citato nel primo paragrafo: la leggenda narra che il porto dell'antica *Zankle* (il nome primordiale di Messina) fu generato dalla caduta in mare della falce del titano Kronos [5], durante un combattimento ingaggiato con il padre; sempre a proposito di connessioni, bisogna altresì ricordare, che Kronos era figlio di Urano e Gea, esattamente come la dea della memoria Mnemosine citata all'inizio del testo. Nella storia recente di Messina però la leggenda lasciò il passo alla realtà: negli ultimi giorni del 1908 una spaventosa attività tellurica

Fig. 4. a) Pianta con piano di sezione a quota +1,80 m; b) Pianta con piano di sezione a quota +5,50 m; c) Pianta con piano di sezione a quota +8,55 m.



interessò la città e tutta l'area dello Stretto, causando decine di migliaia di morti e scenari urbani al limite dell'apocalisse. Messina rasa sostanzialmente al suolo, trent'anni dopo sarà nei fatti ancora un cantiere, sebbene in via di completamento (secondo le linee di sviluppo dettate dal piano di ricostruzione di Luigi Borzi [6]), che vedrà all'opera archi-

Fig. 5. a) Sezione AA; b) Sezione prospettica AA; c) Sezione BB; d) Sezione prospettica BB; e) Sezione CC; f) Sezione prospettica CC.



tetti di caratura nazionale come Marcello Piacentini, Giuseppe Samonà, Camillo Autore e Angiolo Mazzoni, senza contare altri progettisti il cui impegno rimase confinato alla partecipazione ai concorsi di architettura, come Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Ernesto Bruno Lapadula e Gaetano Rapisardi [7]. In questa scia di modernità si inserisce l'attività progettuale di Luigi Moretti per la locale Casa del Balilla, la cui costruzione era prevista nell'isolato compreso tra le vie Giuseppe Natoli, Aurelio Saffi, Ugo Bassi e Trieste, ovvero nell'espansione urbana già programmata a meridione del nucleo storico da un inattuato piano ottocentesco poi ulteriormente precisata e quindi eseguita dal già citato Piano Borzi post sisma [Mercadante 2009, p. 21]: il nuovo quartiere, denominato «alle Moselle» [Di Leo, Lo Curzio, pp. 11-16] (fig. 3a) dal nome del pianoro in cui sorse, fu concepito (prolungando verso sud gli assi stradali paralleli al mare della città esistente) secondo un tracciato a maglia ortogonale regolare, contenendo le altezze massime degli edifici a 10 m (poi gradualmente derogati) [Mercadante 2009, p. 21; pp. 169-177]; espedienti che conferirono a questo nuovo brano d'urbe un'immagine moderna, caratteristica in realtà percepibile ancora oggi su tutta la città, per certi versi in coerenza con quanto deciso allora dal regime fascista che stanziò cospicui investimenti sul capoluogo peloritano martoriato dall'immane terremoto, poiché potesse incarnare il tanto decantato sogno di «città nuova» [Barbera 2002, p. 78]. La stessa carica di modernità non ebbe però luogo a manifestarsi fisicamente per Moretti e la sua Casa del Balilla, edificio pensato per non occupare interamente il grande isolato rettangolare di 100 per 60 metri, sul quale era destinato, grazie alla sua pianta a «L» attestata sui limiti meridionale e orientale del lotto (fig. 3b): qui Moretti crea una grande piazza antistante, ufficialmente da usare per le adunate, ma nei fatti funzionante come vero e proprio 'sagrato', uno spazio urbano definito che in un'ottica propagandistica di regime certamente prelude alla sacralità di una delle sedi di rappresentanza dello stato fascista, ma che in realtà costituisce – soprattutto – il luogo deputato alla percezione prospettica dell'edificio nella sua globalità (fig. 11). Il fronte principale della Casa non volge in direzione del mare ma apre verso la città, forse nella volontà di Moretti di prediligere una connessione più fortemente urbana che paesaggistica; a rafforzare questa tesi potrebbe esservi il fatto che le due direzioni delineate dalla pianta a «L» compongano una ideale connessione 'risultante' verso il centro della città e i suoi monumenti (fig. 8b), come il Duomo, la sua piazza, Palazzo

Fig. 6. a) Sezione DD; b) Sezione prospettica DD; c) Sezione EE; d) Sezione prospettica EE; e) Sezione FF; f) Sezione prospettica FF; g) Sezione GG; h) Sezione prospettica GG.

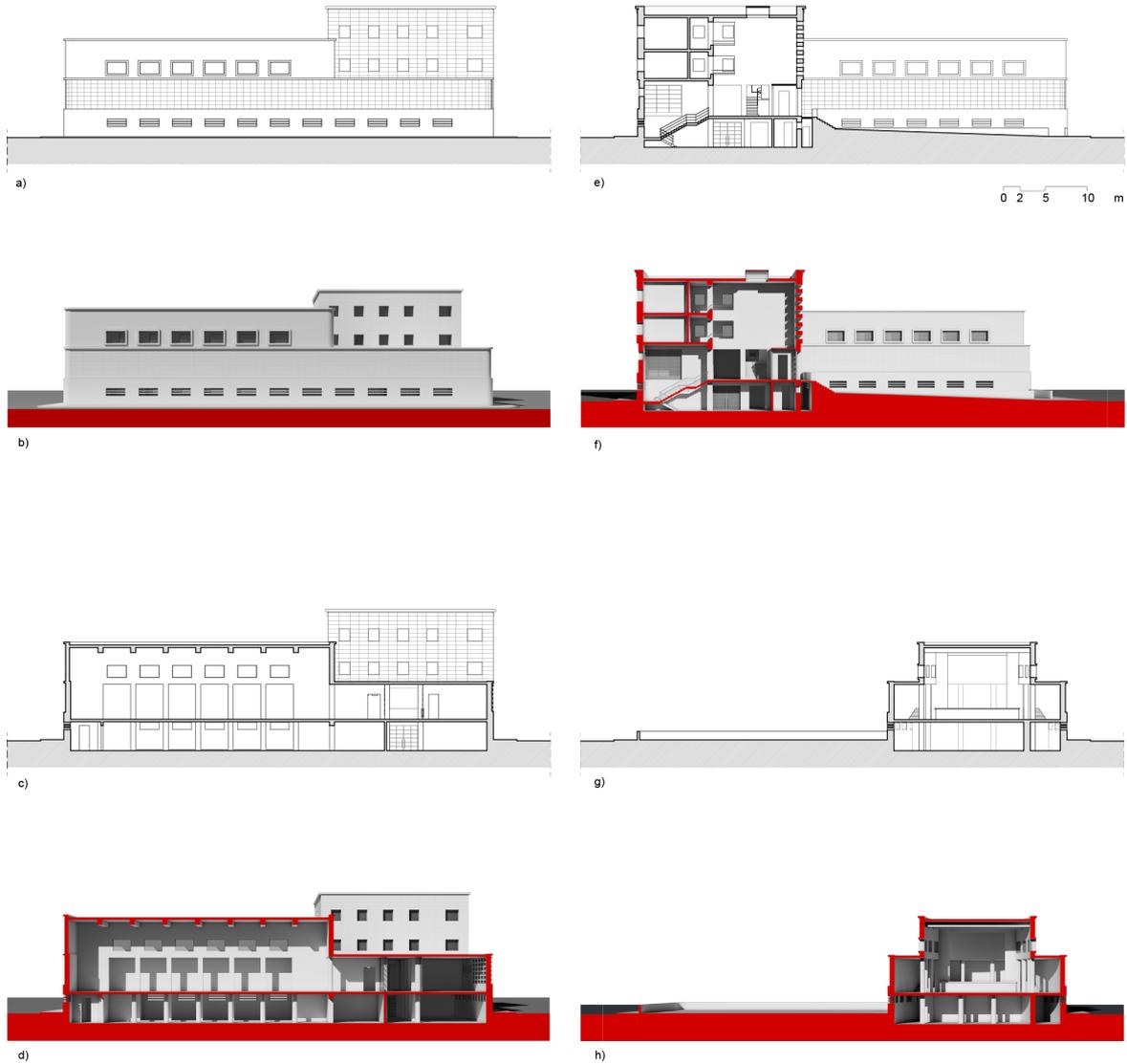
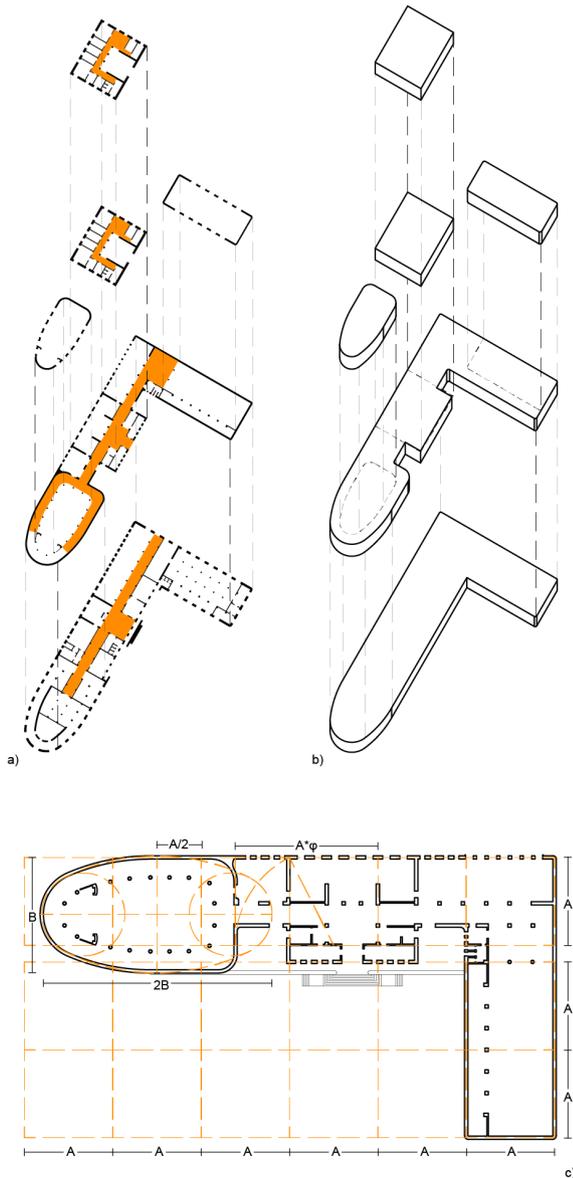
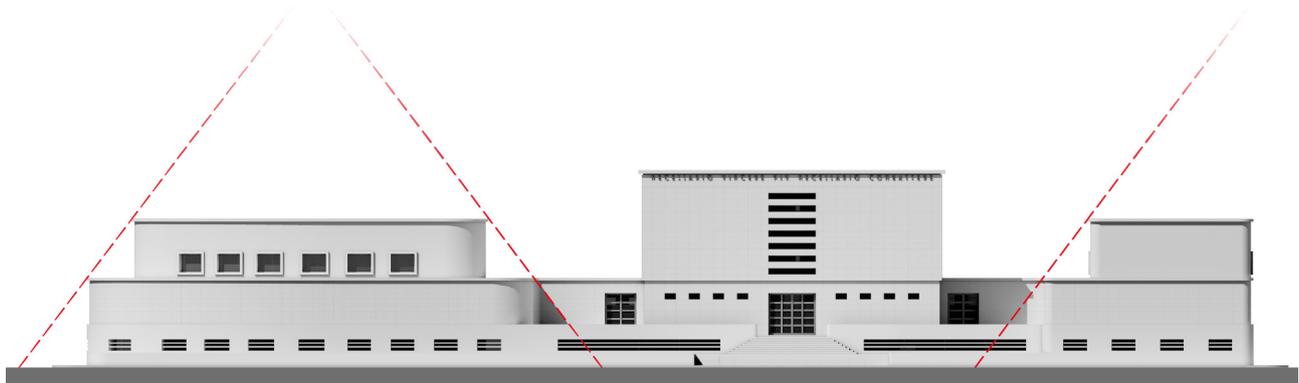


Fig. 7. a) Esploso assonometrico con l'individuazione degli spazi serventi; b) Esploso assonometrico delle elevazioni; c) Tracciato regolatore che governa la pianta del piano terra dell'edificio.



Zanca (sede municipale), il Palazzo di Giustizia, il Palazzo dell'Università o il Sacrario che domina lo stretto, solo per citarne alcuni. Naturalmente negli anni '30 l'area non era così densamente urbanizzata come al giorno d'oggi né tantomeno erano presenti edifici di altezza superiore a 10 m, pertanto si sarebbe effettivamente potuta creare una connessione, non solo visiva, ma anche fisica, di flussi, tra la Casa del Balilla, in funzione di possibile fondale urbano, e il centro storico come vero e proprio polo, punto di riferimento per l'intera città. Gli esterni dell'edificio progettato da Moretti presentano una ricerca tettonica accurata (figg. 5, 6, 10 e 11): a partire dalla fascia basamentale lievemente rastremata che cela gli spazi seminterrati (fig. 4a), rivelati da dosate aperture ad asse prevalente orizzontale, si eleva un paramento intermedio continuo (il piano terreno rialzato dell'edificio) rivestito forse in lastre di travertino (tecnica già usata da Moretti nell'Accademia di Scherma al Foro Italico e nella Casa della G.I.L. a Trastevere, entrambi a Roma), in cui gli spigoli vivi cedono il passo a smussature curve che percettivamente favoriscono la continuità della connessione visiva e fisica tra le varie superfici di facciata [8] in successione, ammorbidendone i volumi e rendendoli più compatti [Docci, Chiavoni 2017, p. 26]; superiormente vi è un terzo livello costituito dalle due emergenze del teatro e della palestra [Santuccio 1986, p. 68] che, posizionate in poli opposti, presentano, rispetto alla fascia intermedia, una rastremazione evidente oltre che un trattamento superficiale di tipo tradizionale – forse ad intonaco – intervallato da grandi aperture rettangolari dotate di cornice esterna aggettante e poste in sequenza. Tutti questi elementi probabilmente concorrono a determinare quasi una cifra stilistica che identifica e fa distinguere nettamente le due stereometrie staglianti dalle rimanenti parti dell'edificio: entrambe, nei fatti, non incarnano una funzione legata alla fruizione umana intesa in senso stretto ma vengono pensate dal progettista come dei veri e propri collettori di luce naturale, atti ad illuminare questi grandi spazi d'eccezione, teatro e palestra appunto, i quali, rispetto agli altri ambienti dell'edificio connotati da un interpiano 'tradizionale', presentano in questo modo una ragguardevole luce libera, di altezza pari a 9 metri circa (fig. 9). Un'eccezione è rappresentata invece dal grande volume prismatico centrale (figg. 5, 6, 10, 11), per il quale è previsto lo stesso trattamento in lastre della fascia intermedia: tale blocco, pensato per ospitare su due elevazioni gli uffici, oltre a risultare lievemente aggettante rispetto al piano terra, presenta degli spigoli vivi, massicci paramenti murari dotati di

Fig. 8. a) vista frontale del modello in proiezione ortogonale, studio sulle rastremazioni volumetriche e sulla connessione graduale fra terra e cielo; b) studio delle possibili connessioni urbane tra l'edificio e la città (Immagine di base tratta da Google Earth, software di proprietà di Google LLC).



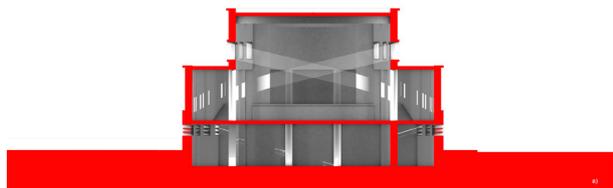
a)



b)

calibrate aperture e misura un'altezza di 15 m. Nel complesso l'indagine grafico-percettiva condotta sul modello dell'edificio rivela che questa logica compositiva organizzata come successione di strati materico-costruttivi che vanno rastremandosi con l'aumentare dell'altezza, originando quasi una costruzione «a gradoni», potrebbe essere derivata dalla volontà, da parte di Moretti, di fare, della Casa di Messina, un elemento di connessione graduale fra terra e cielo (fig. 8a). Il progresso linguistico-figurativo notato da Santuccio rispetto ai precedenti edifici Balilla dell'autore riguarda la ritrovata unitarietà dei blocchi funzionali (un tempo nettamente separati, basti vedere l'Accademia di Scherma a Roma o le sedi di Piacenza, Bitonto e Urbino) [Santuccio 1986, p. 68], caratteristica che sembra riverberarsi chiaramente anche nell'architettura degli interni: l'ingresso introduce su un grande spazio a tutta altezza, illuminato superiormente da un lucernaio e frontalmente dalle aperture a feritoia poste al di sopra del grande portale d'accesso; tale spazio (fig. 5d), che rimanda alle corti dei palazzi italiani del rinascimento, è caratterizzato dalla presenza di due loggiati sovrapposti che percorrono i tre lati del volume e che hanno funzione servente per gli ambienti direzionali; a questi spazi si accede da una piccola scala posta a destra dell'in-

Fig. 9. Illuminazione naturale: a) teatro, vista modello tridimensionale in proiezione parallela; b) palestra, prospettiva interna del modello.



gresso, fatto che fa ipotizzare che il progetto non fosse ad uno stadio esattamente definitivo, considerata anche la portata scenografica che Moretti attribuiva solitamente alle scale in questo tipo di edifici [9]. Tale grande spazio centrale viene intersecato dal percorso che attraversa longitudinalmente l'edificio (fig. 5d), non definibile come semplice 'corridoio' in quanto vera e propria sequenza ordinata di scorci prospettici e alternanza di spazi fatti di luce, ombra e piani trasparenti, culminante nei due poli estremi già citati: a tutti gli effetti una *promenade* connettiva fra palestra e teatro, che ha in questi ultimi l'esito prospettico dell'esplosione spaziale (fig. 9); inoltre, la rastremazione degli esterni, prima descritta, produce nei due grandi ambienti polari una gerarchizzazione degli spazi (che potrebbe essere un rimando velato all'architettura romana presa più volte a riferimento progettuale dagli architetti operanti nel ventennio), in cui le zone di passaggio o di attesa vengono distinte dal volume fondamentale e idealmente separate da un allineamento di pilastri (figg. 6d, 6h e 9), siano essi circolari o quadrati, tutto ciò in una logica di connessione 'sincronica' interno-esterno [Avella 2012]. L'analisi grafica [10] condotta sui disegni ci rivela che il progetto dello spazio prima descritto viene controllato in pianta attraverso un reticolo a maglia quadrata (di lato 15,90 m) che governa la composizione generale e ancor prima, attraverso i sottomoduli, il passo della struttura portante intelaiata; l'ampiezza dei due rientri speculari posti ai lati del grande prisma centrale d'ingresso rispettano precise proporzioni auree, mentre la forma organica del teatro deriva dalla costruzione di un ovale di ottava (1:2, diapason) [11] in cui l'asse minore coincide con la linea di mezzzeria della seconda colonna di quadrati (fig. 7c).

Conclusioni

Luigi Moretti fu un architetto che praticò a fondo il disegno, comprendendo le potenzialità di questo mezzo (probabilmente per la frequentazione, all'inizio della sua carriera con Vincenzo Fasolo), che non è soltanto puramente espressivo ma soprattutto conoscitivo. Forse è proprio per questo motivo che ne fa un uso ponderato, mostrando interesse per le innovazioni tecnico-esecutive di quel periodo ma rifuggendo da quei paradigmi integralisti da «estetica della macchina» che pervadevano l'espressione grafica architettonica durante gli anni '30. L'architetto romano infatti arricchisce – sebbene in maniera morigerata – i disegni, in modo tale da evidenziare ciò che secondo lui caratterizzava in maniera forte i suoi progetti. Per quanto riguarda invece il livello analitico successivo, è facile comprendere che lo

studio di un'architettura mai sorta può assurgere davvero a momento di conoscenza approfondita sul 'come' avrebbero potuto essere i nostri luoghi: la ricerca di quelle connessioni spaziali a cui la città di Messina ha dovuto rinunciare con la mancata realizzazione di un edificio progettato da un architetto della caratura di Luigi Moretti ha consentito di verificare l'insostituibilità del Disegno quale strumento operativo in un'analisi che evolva a vera e propria azione esplorativa. A partire dalle fonti bibliografico-archivistiche, si è avviato un processo cognitivo che ha penetrato l'essenza del fenomeno architettonico: l'applicazione metodologica degli strumenti della scienza della rappresentazione ha messo in luce una consistenza progettuale data da una forma che sottende e genera uno spazio compiuto, inteso nella sua ac-

cezione più ampia. Dalle iniziali riflessioni grafico-percettive sul *genius loci* [12] fino all'analisi dei tracciati regolatori non si è fatto altro che selezionare fatti, elementi e connessioni ritenuti significativi per la strutturazione del modello di studio di un'architettura rimasta confinata ai soli grafici di progetto. Con questo approfondimento su un progetto finora non adeguatamente trattato dalla critica storiografica si è aggiunto un tassello, seppur infinitesimale, alla conoscenza dell'opera generale del progettista e all'architettura italiana del XX secolo nel suo complesso, appurando quella dedizione quasi spasmodica che Luigi Moretti profondeva, già all'inizio della sua carriera, nella ricerca di un'idea strutturata – da un punto di vista matematico, formale e percettivo – di spazio architettonico.

Fig. 10. Spaccato assonometrico; prospettiva accidentale.

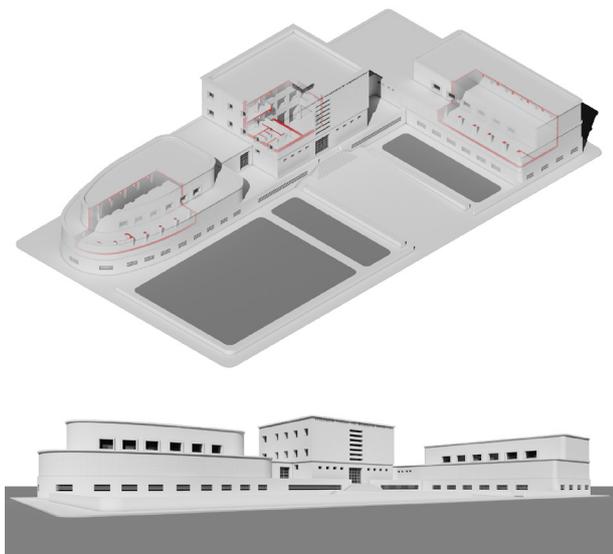
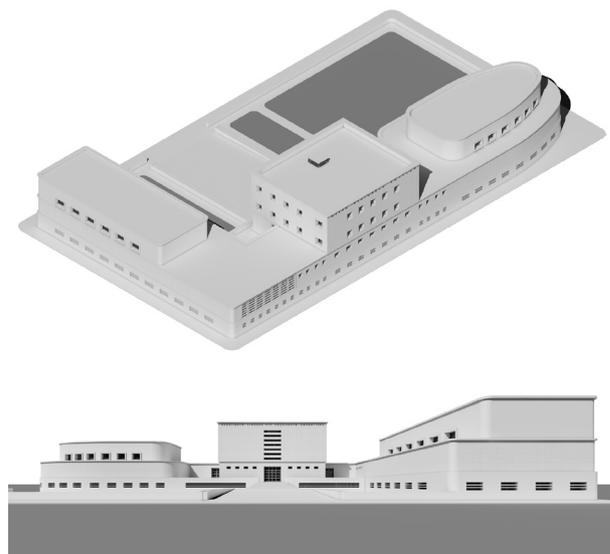


Fig. 11. Assonometria; prospettiva centrale.



Note

[1] Si fa riferimento alla descrizione riportata dallo studioso Diodoro Siculo nella sua opera di storia universale dal titolo *Bibliotheca historica*, per comodità consultata sul world wide web: <<https://www.theoi.com/Text/DiodorusSiculus5B.html>> (consultato il 10 gennaio 2020).

[2] *Ibidem*.

[3] Non si ritiene opportuno, viste le finalità di questo scritto, dedicare spazio all'approfondimento della storia dell'Opera Nazionale Balilla (ente del regime fascista per l'educazione fisica dei giovani) e al ruolo che ebbe Luigi Moretti al suo interno, aspetti per i quali si rimanda ad altre ben più esaurienti pubblicazioni: Santuccio 2005; Capomolla, Mulazzani, Vittorini 2008.

[4] Capomolla, Mulazzani, Vittorini 2008, p. 246. Per un approfondimento sulla vita e l'opera di Luigi Moretti si rimanda alle diverse pubblicazioni monografiche a lui dedicate, tra cui Rostagni 2008. La Casa del Balilla di Messina è progettata in collaborazione con Cino Pennisi, figura sulla quale non si hanno, invece, approfondite notizie. Gli stessi autori del volume citato all'inizio della nota e Daniela Fonti [Bozzoni, Fonti, Muntoni 2012, p. 123] riportano di una collaborazione con Moretti non confinata al caso di Messina qui trattato. Inoltre, Cino Pennisi, sempre nel 1936, progetta la Casa del Balilla di San Severino Marche, in Provincia di Macerata, ancora oggi esistente e usata come sala conferenze, edificio che nella sua configurazione stereometrica (e in parte nel linguaggio) rimanda segnatamente al progetto per la Casa del Balilla di Messina: Capomolla, Mulazzani, Vittorini 2008, p. 248.

[5] Oltre al già citato Diodoro Siculo, per informazioni più approfondite sulla divinità preolimpica Kronos si rimanda ad una qualsiasi delle numerose traduzioni dell'opera di Esiodo attualmente in commercio.

[6] Per eventuali approfondimenti sulla vicenda urbana post-sisma 1908 di Messina si raccomanda la consultazione di Di Leo, Lo Curzio 1985 e Mercadante 2009. Si tratta di due testi esaustivi sul tema dai quali il presente saggio trae innumerevoli informazioni.

[7] Per un quadro completo sul dibattito e sulle vicende intorno all'ar-

chitettura negli anni '30 del XX secolo a Messina (qui brevissimamente accennate) e in tutta la Sicilia si consiglia la consultazione di Barbera 2002 e Di Benedetto 2018.

[8] Questa descrizione dettagliata della tettonica delle facciate trae spunto, ampliandola, da quella effettuata in Santuccio 1986, p. 68.

[9] Basti vedere la scala elicoidale della Casa del Balilla a Trastevere o la piccola scala progettata, sempre da Moretti, per la palestra del duce al Foro Italico.

[10] Curiosamente, colui che codificò e mise a punto il metodo dell'analisi grafica fu Vincenzo Fasolo, architetto, ingegnere, docente a Roma delle materie del disegno e storico dell'architettura, del quale Luigi Moretti fu assistente alla cattedra di Storia e Stili dell'Architettura [Rostagni 2008, p. 323] e probabilmente allievo.

[11] Per uno studio approfondito sul disegno degli ovali armonici si rimanda a Dotto 2002. Nel volume in questione l'ovale 1:2 del caso qui analizzato è trattato a p. 42.

[12] Per una trattazione esaustiva del concetto di *genius loci* nel campo dell'architettura è inevitabile rimandare il lettore a Norberg-Schulz 1979.

Autore

Salvatore Damiano, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, salvatore.damiano01@unipa.it

Riferimenti bibliografici

Avella, F. (2012). *Esterno interno. L'immagine sincronica nel disegno di architettura*. Palermo: Edizioni Caracol.

Barbera, P. (2002). *Architettura in Sicilia tra le due guerre*. Palermo: Sellerio Editore.

Bozzoni, C., Fonti D., Muntoni, A. (a cura di). (2012). *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*. Roma: Gangemi Editore.

Capomolla, R., Mulazzani, M., Vittorini, R. (2008). *Casa del Balilla. Architettura e fascismo*. Milano: Mondadori Electa.

Clemente, M. (2012). *Comporre e scomporre l'architettura: dall'analisi grafica al disegno di progetto*. Roma: Aracne Editrice.

Corbellini, G. (2015). *Exlibris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*. Siracusa: LetteraVentidue.

Di Benedetto, G. (2018). *Antologia dell'architettura moderna in Sicilia*. Palermo: 40due Edizioni.

Di Leo, G.L., Lo Curzio, M. (1985). *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*. Bari: Edizioni Dedalo.

Diemoz, L. (1937). Propositi di artisti: Luigi Moretti Architetto, In *Quadrivio*, 13/12/1937, p. 5.

Docci, M., Chiavoni, E. (2017). *Saper leggere l'architettura*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Dotto, E. (2002). *Il disegno degli ovali armonici*. Catania: Le nove muse.

Mercadante, R. (2009). *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzi agli interventi fascisti*. Palermo: Edizioni Caracol.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*. Milano: Mondadori Electa.

Rostagni, C. (2008). *Luigi Moretti 1907-1973*. Milano: Mondadori Electa.

Santuccio, S. (a cura di). (1986). *Luigi Moretti*. Bologna: Zanichelli.

Santuccio, S. (a cura di). (2005). *Le case e il foro. L'architettura dell'ONB*. Firenze: Alinea.

Santuccio, S. (2003). Il disegno razionale. In C. Mezzetti (a cura di). *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, pp. 149-192. Roma: Edizioni Kappa.

Ugo, V. (1994). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*. Bologna: Società Editrice Esculapio.

Ugo, V. (1996). Rappresentare. In *RectoVerso*, n. 7, p. 1.