

AR MAGAZINE

Luigi Moretti. Forma, struttura, poetica della modernità / The Form, Structure and Poetic of Modernity

AR MAGAZINE 125 / 126 • RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA
Rivista semestrale / Six-monthly magazine • Luglio-Agosto / July-August 2021
€ 20,00 (Italy only)

ISSN 0392-2014
ISBN 978-88-99836-47-4

AR MAGAZINE



ROMA - Via dei Prati Fiscali 237
Tel. 06 88644901 - roma@roche-bobois.com
Servizi di consulenza d'arredo e 3D Studio

French Art de Vivre

rochebobois
PARIS

Migliora il comfort della tua casa



Le porte d'ingresso Hörmann, grazie alle componenti ad alta efficienza energetica, garantiscono elevati coefficienti di isolamento termico.

Le migliori performance antieffrazione incontrano un design contemporaneo.

Visita il nostro sito e scopri la serie completa.

*in base alla grandezza della porta, valori indicati per MET 1250 × 2200 mm

INCENTIVI ECOBONUS

Partner KlimaHaus® CasaClima

www.hormann.it
info@hormann.it

HÖRMANN
Porte • Portoni • Sistemi di chiusura

L'arredatheta®

arredipertheta.com

Diamo materia ai vostri progetti



www.larredatheta.com - 06.70.30.30.30

S o m n i u m
Collection 2021



By Ashley Gadeova

LUXURY STONE GALLERY



GIOVANNOZZI MARMI

@giovannozzimarmi
www.giovannozzimarmi.com

Showroom
Via Primo Brega 9, 00011
Tivoli Terme (Roma, Italy)
T: +39 0774 37.05.75
F: +39 0774 37.92.50

MOLOCO

A timeless face



MOLOCO

is a sculpture, freestanding washbasin,
lamp, bioethanol heating stove, cache-pot



artwork
ITALIAN HERITAGE
BY
KERASAN

www.artworkitalianheritage.it

ENTRA NEL FUTURO DEL BENESSERE

Sostituisci la vecchia caldaia
CON UNA POMPA DI CALORE DAIKIN,

riceverai uno
SCONTO DAL

50% AL 110%

con la cessione del credito.

50% DETRAZIONE FISCALE

65% DETRAZIONE FISCALE

SUPERBONUS 110%

POMPA DI CALORE
ALTHERMA 3
Tecnologia R32.

GARANZIA 5 ANNI SEMPLICEMENTE SERENI





CLIMA STORE: UN SERVIZIO A TUTTO TONDO

DALLA SEMPLICE SOSTITUZIONE DI UNA CALDAIA ALL' ANALISI, DIMENSIONAMENTO E PROGETTAZIONE DI UN NUOVO SISTEMA COMPLETO DI CLIMATIZZAZIONE/ RISCALDAMENTO/ACQUA CALDA SANITARIA E VENTILAZIONE PER INTERI EDIFICI.

DAIKIN AEROTECH
LO SHOW-ROOM DELLA CLIMATIZZAZIONE

CLIMA STORE s.r.l.

MONTESACRO
Via Nomentana, 653-655

MONTEVERDE
Via Edoardo Jenner, 32 A-B-C

whatsapp **3892134087**
mail to **preventivi@climastore.eu**

DAIKIN
Il clima per la vita.

Numero Verde
800 960.354



SOLUZIONI TECNICHE ED ESTETICHE PER VIVERE GLI SPAZI ESTERNI

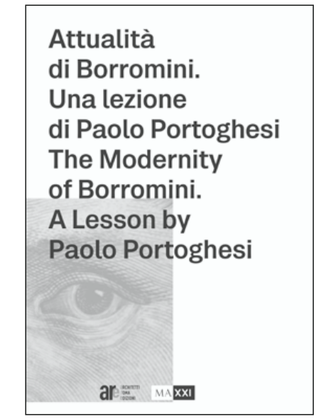
AG PRIOLO

Roma | via Aurelia 1334 | www.arredagarden.it

we are













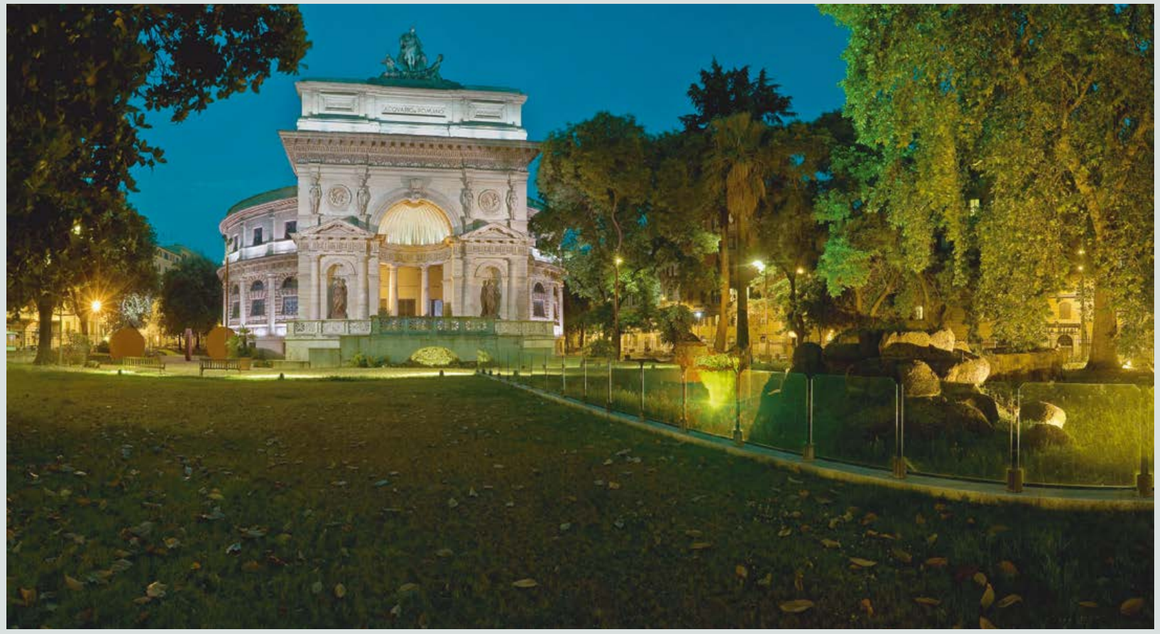
ARCHITETTI ROMA EDIZIONI

Architetti Roma Edizioni S.r.l. | P.zza Manfredo Fanti, 47 – 00185 Roma | ar-edizioni.it
Facebook: @aredizioni | info@ar-edizioni.it | Tel: 06. 97604592 - 06.97604531 (Libreria Casa dell'Architettura)

NUMERI CHE RACCONTANO L'AZIONE DELL'OAR

10 concorsi promossi, più di 30 iniziative per semplificare i rapporti con la PA, oltre 300 ospiti a Spam

di Redazione OAR



L'Acquario Romano, sede dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Un'azione a tutto campo al servizio degli iscritti, dell'attività professionale e della qualità dell'architettura: le iniziative portate avanti dall'OAR, nel corso dell'attuale m sandato, hanno seguito direttrici precise, traducendosi in interventi e risultati concreti nei diversi ambiti. Dal presidio sui temi di maggiore interesse per la professione alla promozione e al supporto di nuovi concorsi di progettazione, ma anche un'offerta formativa sempre più completa, capace di rispondere a nuove esigenze, e potenziamento dei servizi agli iscritti, a partire da quelli digitali. E, ancora: il successo – nonostante le difficoltà connesse alla pandemia che ha segnato gli ultimi due anni – delle tre edizioni di SPAM, il Festival dell'Architettura di Roma, piattaforma dal profilo internazionale per la riflessione e il dialogo intorno al tema della città.
A seguire, gli approfondimenti su alcuni campi di intervento su cui il Consiglio in carica dell'Ordine degli Architetti di Roma si è concentrato, facendo parlare – innanzitutto, ma non solo – i numeri, per dare un'idea dell'efficacia delle azioni intraprese.

| Rapporti con la PA e semplificazioni |

→ Più di 30 le iniziative portate avanti dall'OAR: lettere, denunce, segnalazioni, proposte concrete, incontri e tavoli tecnici
→ Istituzioni interpellate: Roma Capitale, Regione Lazio, Governo, Soprintendenza, ma anche Agenzia delle Entrate e i comuni della provincia di Roma
→ 100 gli architetti assunti da Roma Capitale anche grazie alle continue sollecitazioni dell'OAR

Uno dei principali temi sotto la lente dell'OAR è stato quello della carenza di personale presso gli uffici pubblici, in particolare per quanto riguarda il Dipartimento Programmazione e Attuazione Urbanistica di Roma Capitale, con pesanti conseguenze sull'attività professionale degli iscritti. La continua attenzione da parte dell'Ordine ha contribuito allo sblocco dell'assunzione di cento architetti da parte del Campidoglio (di cui solo tre unità, purtroppo, destinate al Dpau).

Altro passo concreto – per aiutare gli iscritti a rapportarsi con la PA nello svolgimento delle procedure urbanistico edilizie – è rappresentata dalla Commissione «Ciclope», istituita dall'OAR per arginare le criticità di funzionamento degli uffici capitolini.
In quest'ambito, tra l'altro, è stato attivato un servizio gratuito di assistenza tecnico-legale per consulenze su aspetti come il mancato rispetto dei tempi procedurali e dubbi interpretativi sulla normativa urbanistico/edilizia. Avviata, inoltre, «PArlARCi», iniziativa nata dalla collaborazione tra Ordine, Dpau - Ufficio Condono di Roma Capitale e Risorse per Roma (RpR); obiettivo: rispondere a quesiti degli iscritti in merito all'utilizzo delle procedure telematiche semplificate per le pratiche di condono edilizio.
Dopo aver ricevuto segnalazioni dagli iscritti, l'Ordine si è attivato con Agenzia delle Entrate sul fronte delle difficoltà di fruizione dei servizi per l'accesso agli atti, attraverso gli sportelli catastali, e ai servizi telematici, ottenendo una comunicazione di chiarimento trasmessa dall'Ufficio provinciale di Roma dell'Agenzia delle Entrate.
Infine, ma non certo per importanza, si colloca l'azione dell'OAR sul fronte «normativo»: leggi e regolamenti in stretta connessione con l'attività professionale. Ecco tre esempi: l'allarme e le pressioni dell'Ordine sull'articolo 10 del Dl Semplificazioni, che rischiava di bloccare la rigenerazione urbana nei centri storici; la proposta di Dlgs – attuazione legge 81/2017 – per affrontare le criticità sul funzionamento della macchina amministrativa; lo schema di proposta di legge volta all'introduzione di minimi tariffari inderogabili per le professioni dell'area tecnica (modifica Dl 1/2012).

| Promozione dei Concorsi di progettazione |

→ 10 concorsi di progettazione organizzati e/o coordinati dall'OAR tra 2019 e 2021 (di cui 5 conclusi, 3 in itinere, 2 in fase di preparazione)
→ 344 partecipanti / proposte progettuali pervenute* (dati relativi a sette concorsi)
Le procedure concorsuali in due gradi sono uno strumento indispensabile per garantire la qualità degli interventi di trasformazione del territorio, attraverso un percorso di trasparenza e affidabilità degli esiti, e per offrire la più ampia possibilità di partecipazione ai progettisti. L'azione dell'OAR per la loro promozione, portata avanti attraverso la Commissione Concorsi, ha ottenuto importanti risultati. Dal primo concorso realizzato nel 2019 per la riqualificazione di due spazi pubblici nel II Municipio di Roma Capitale – Viale della XVII Olimpiade al Villaggio Olimpico e Piazzale del Verano a San Lorenzo – all'organizzazione del bando per la riqualificazione e l'adeguamento dello Stadio del Centrale del Tennis al Foro Italico.
Nel 2020 sono stati organizzati e coordinati quattro concorsi: quello per la riqualificazione dell'area di Via Paolo Caselli a Testaccio in collaborazione con il I Municipio Roma Centro e – a seguito del protocollo d'Intesa siglato da OAR, Cnappc e Comune di Roma, quelli per il Nuovo Mercato San Giovanni di Dio, il Polo Civico Flaminio e per il Nuovo Centro Culturale Tor Marancia. Inoltre, a seguito del protocollo con Grandi Stazioni Rail e l'OAR è stato organizzato e coordinato il concorso per la Riqualificazione urbanistica e funzionale del nodo di Termini e piazza dei Cinquecento.
Altri bandi sono in fase di elaborazione, mentre aumentano gli interlocutori con cui l'Ordine di Roma collabora per la promozione dei concorsi. Un accordo è stato siglato con Regione Lazio per supportare nuovi processi di rigenerazione urbana attraverso gli uffici delle Ater regionali ed è in corso di elaborazione un primo concorso di progettazione a Roma, nel comparto di Tor Sapienza. È stato infine siglato un protocollo di collaborazione con il Comune di Cerveteri per l'avvio di un concorso di progettazione per la riqualificazione di alcune aree del centro storico.

| SPAM: il Festival dell'Architettura di Roma |

→ 300 gli ospiti che hanno partecipato alle tre edizioni di SPAM
→ 4.500 le presenze nella sola edizione 2019 di SPAM tra architetti iscritti all'OAR e visitatori
→ 3.700 le visualizzazioni delle dirette streaming trasmesse nel corso di SPAM 2020

Creare una piattaforma dal profilo internazionale per la riflessione e il dialogo intorno ai temi dell'architettura e delle città. È l'idea di base che ha portato alla nascita di SPAM, il Festival dell'Architettura di Roma organizzato dall'OAR. La Casa dell'Architettura è divenuta, nelle tre edizioni realizzate tra 2019 e 2021, il palcoscenico sul quale si sono alternati protagonisti del mondo della progettazione di rilievo mondiale, ma anche rappresentanti della politica, della cultura e del giornalismo, amministratori, imprese, associazioni. Sono stati oltre 300 gli ospiti che, nel complesso, hanno partecipato alla Settimana del Progetto di Architettura nel Mondo. Solo per citarne alcuni: Daniel Libeskind, Yosuke Hayano (Mad Architects), Gerard Loozekoot (UnStudio), Jurgen Mayer, Mario Bellini; Mario Cucinella, Martin Rein-Cano (Topotek1), Rasmus Astrup (Sla), Bernard Tschumi, Javier Arpa Fernández (Mvrdv), Patricia Viel; João Luís Carrilho da Graça, Clement Blanchet, Ian Gehl, Jette Hopp (Snohetta). Ai quali si sono aggiunti molti studi romani – spesso con progetti e visioni in fase di attuazione – come Alvisi Kirimoto, T Studio, Insula, It's, Nemesi, Labics.
Circa 10mila le persone che sono state presenti al Festival, tra architetti iscritti all'OAR e visitatori, a cui si aggiungono coloro, anche in questo caso migliaia di utenti, che hanno seguito le giornate del festival in streaming. Ottimi i riscontri sui social network e la risonanza sui media registrati dalla manifestazione. In ogni edizione sono stati realizzati i laboratori di SPAM-Lab, occasioni di confronto e progettazione, spesso con un focus specifico su Roma, per giovani architetti provenienti da tutto il mondo, guidati da tutor d'eccezione, come Manuel Aires Mateus, Orazio Carpenzano, Kristina Knauf (Mvrdv), Vincenzo Latina, Gianluca Peluffo,, Michelangelo Pugliese con Elena Farnè di Rebus®, Ute Schneider (Kcap). Mentre una vetrina quotidiana è stata riservata ai giovani professionisti, dall'Italia o dall'estero, attraverso l'appuntamento dedicato di Young Architects.
(Francesco Nariello)

AR MAGAZINE · 125 / 126
RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA

Direttore Responsabile / Editor-in-chief
Christian Rocchi

Direttore Editoriale / Editorial Director
Marco Maria Sambo
Email: direzione@ar-edizioni.it

Redazione / Editorial staff Valentina Caldini (Coordinamento redazionale), Tommaso Brasiliano, Antonio Schiavo

Progetto grafico / Graphic project: Daniele Ficociello - Impaginazione grafica: Ines Paolucci
Ufficio grafico / Graphic department: Alessio Michele Broccati, Valentina Caldini, Ines Paolucci, Chiara Tofani
Grafica copertina / Cover graphics: Alessio Michele Broccati, Ines Paolucci
Immagine copertina / Cover image: Archivio Moretti Magnifico
Segreteria / Administration: Erica Salvatore
Promozione / Promotion: Giulia Carosio

Coordinatore scientifico / Scientific coordinator: Marco Maria Sambo
Comitato scientifico AR Magazine 125 / 126 / Scientific Committee AR Magazine 125 / 126: Tommaso Magnifico, Flavio Mangione, Marco Maria Sambo, Antonio Schiavo, Erilde Terenzoni
Digitalizzazione Archivio Moretti Magnifico: Erilde Terenzoni (referente Archivi Ordine Architetti Roma), Andrea Soffitta, Silvia Nigro

Sito / Website: ar-edizioni.it
architettiroma.it
architettiroma.it/ar-web

Facebook: facebook.com/aredizioni

Redazione / Editorial staff: T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Stampa / Printers: C.S.C. Grafica S.r.l. - Via Antonio Meucci 28, 00012 Guidonia Montecelio (RM) - cscgrafica.it
Pubblicità / Advertising: Agicom S.r.l. - Via Flaminia 20, 00060 Castelnuovo di Porto (RM) - agicom.it
Traduzioni: Paul David Blackmore pdb srls

AR MAGAZINE n. 125 / 126
Anno / Year LV - Rivista semestrale / Six-monthly magazine - Luglio-Agosto / July-August 2021
AR MAGAZINE ringrazia / Special thanks to: Antonio Marco Alcaro, Carmen Andriani, Andrea Bentivegna, Roberta Bocca, Flavia Brustolin, Anna Rita Conte, William J. R. Curtis, Maria Grazia D'Amelio, Crescenzo Paolo Di Martino, Alfonso Femia, Antonella Greco, Fulvio Irace, Tommaso Magnifico, Flavio Mangione, Cristina Morselli, Alessandra Muntoni, Silvia Nigro, Paolo Portoghesi, Luigi Prestinenza Puglisi, Luca Ribichini, Patrik Schumacher, Andrea Soffitta, Erilde Terenzoni, Paolo Verdeschi, Annalisa Viati Navone, Rosalia Vittorini.

Editore / Publisher
Architetti Roma edizioni S.r.l
Piazza Manfredo Fanti, 47
00185 - Roma
T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Architetti Roma edizioni
Presidente / President: Tommaso Brasiliano

Direttore Editoriale / Editorial Director: Marco Maria Sambo

Consiglio di Amministrazione / Board of Directors: Tommaso Brasiliano, Marina Cimato, Michela Ekström, Stefania Pierucci, Antonio Schiavo

AR MAGAZINE - Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia
Registrazione Ordine Giornalisti
Aut. Tribunale di Roma n. 11592 del 26 Maggio 1967

Iscrizione ROC di Architetti Roma edizioni: 17/10/2018
Tiratura: 2.500 copie
Chiuso in tipografia in Agosto 2021
ISSN 977 0392201 668 10125

La riproduzione delle illustrazioni e articoli pubblicati dalla rivista, nonché la traduzione degli stessi, è riservata e non può avvenire senza espressa autorizzazione della Casa Editrice.
La Casa Editrice non si assume responsabilità per i casi di eventuali errori contenuti negli articoli pubblicati in cui fosse incorsa nella loro riproduzione sulla rivista. Ai sensi del Reg. UE n.2016/679 e del D.Lgs. n.196/2003, i dati forniti saranno da noi custoditi e trattati con assoluta riservatezza.
Il titolare del trattamento è: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 – 00185 - Roma.
Per far valere i diritti di rettificazione, cancellazione, opposizione e limitazione, ai sensi del Capo III del Reg. UE n. 2016/679, è possibile rivolgersi al titolare del trattamento all'indirizzo email: presidenza@ar-edizioni.it.
È altresì possibile adire il Garante per la Protezione dei Dati Personali, autorità competente ai sensi del Regolamento. UE n. 2016/679.

The reproduction of illustrations and articles published by the magazine, as well as their translation is confidential and may not be made without the express permission of the Publisher.
The Publisher shall not be held liable for any errors contained in the published articles. In accordance with EU Regulation no. 2016/679 and Legislative Decree no. 196/2003, we will keep and process the data provided with absolute confidentiality.
The Data Controller is: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 -00185- Roma.
Pursuant to Chapter III of EU Regulation no. 2016/679, to exercise your rights to amend, to cancel, to oppose and/or limit the use of your data, It is possible contact the data controller sending an email at: presidenza@ar-edizioni.it. It also may be possible to refer the matter to the Authority for the Protection of Personal Data, pursuant to EU Regulation no. 2016/679.

ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DI ROMA E PROVINCIA

Presidente / President: Christian Rocchi
Segretario / Secretary: Alessandro Panci
Tesoriere/ Treasurer: Antonio Alcaro (detto Marco)

ORDINE DEGLI **ARCHITETTI PIANIFICATORI PAESAGGISTI** E **CONSERVATORI** DI ROMA E PROVINCIA

Consiglio dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

ARCHITETTI ROMA EDIZIONI

Casa editrice dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Piazza Manfredo Fanti, 47
00185 - Roma
T +39 0697604560
E protocollo@architettiroma.it - ordine@pec.architettiroma.it

In copertina / Cover:
Archivio Moretti Magnifico
Luigi Moretti fotografato nel suo studio di via Napoleone III
Roma, anni '50
(vedi p. 23)

18 **AR MAGAZINE 125 / 126**
Il genio di Luigi Walter Moretti nell'Archivio Moretti Magnifico
The Genius of Luigi Walter Moretti in the Archivio Moretti Magnifico

22 **Luigi Moretti. Immaginare lo spazio, trasformare la realtà**
Luigi Moretti. Imagining Space, Transforming Reality
Christian Rocchi

26 **Estetica del '900**
Poetica del contemporaneo
A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
Marco Maria Sambo

Articoli / Articles

46 **Luigi Moretti. Esserci nella radura del mondo**
Luigi Moretti. Being in the clearing of the world
Tommaso Magnifico

68 **La digitalizzazione dell'Archivio Moretti Magnifico. Promuovere e divulgare un patrimonio culturale unico al mondo**
The digitalization of the Archivio Moretti Magnifico. Promoting and Disseminating a Cultural Heritage Unique to the World
Flavio Mangione

98 **La scuola romana di architettura e la formazione di Luigi Moretti**
The roman school of architecture and the education of Luigi Moretti
Luca Ribichini

148 **Casa delle Armi o Accademia della Scherma al Foro Italico, Roma, 1933-1936**
Casa delle Armi or Accademia della Scherma within the Foro Italico, Roma, 1933-1936
William J. R. Curtis

166 **Suggestioni archeologiche nell'architettura di Luigi Moretti**
Archaeological suggestions in the architecture of Luigi Moretti
Alessandra Muntoni

184 **Il progetto di Luigi Moretti per il Foro**
Luigi Moretti's project for the Foro Mussolini
Maria Grazia D'Amelio e **Tommaso Magnifico**

220 **Il Barocco alla luce del Taccuino. Una traiettoria intellettuale costruita *a posteriori***
The Baroque under the light of the *Taccuino*. An Intellectual Trajectory Constructed *a Posteriori*
Annalisa Viati Navone

238 **Michelangelo. Regia di Luigi Moretti**
Michelangelo. Directed by Luigi Moretti
Andrea Bentivegna

248 **Luigi Moretti e l'espressione moderna del barocco romano**
Luigi Moretti. The modern expression of the roman baroque
Redazione AR MAGAZINE

266 **Astrazione e concretezza nell'immagine architettonica**
Abstraction and concreteness in the image of architecture
Antonio Schiavo

276 **Moretti, ovvero la ricerca della "perennità di una forma"**
Moretti, or the search for the "perpetuity of a form"
Rosalia Vittorini

290 **Spazialità e struttura di una architettura inquieta**
Spatialities and structures of a restless architecture
Carmen Andriani

304 **Arte e architettura. Impalpabile incantamento**
Art and architecture. Impalpable Enchantment
Flavia Brustolin

322 **Galleria Spazio. Moretti e Tapié. Morfologie e parametri artistici**
The Galleria Spazio. Moretti and Tapié. Artistic Morphologies and Parameters
Antonella Greco

336 **Il restauro di villa La Saracena**
The restoration of villa La Saracena
Paolo Verdeschi

360 **Milano. I vuoti e le rovine**
Milano. Voids and ruins
Fulvio Irace

Letture d'Archivio / Archives

90 **Luigi Moretti. Le carte e la storia**
Luigi Moretti. Archival documents and the stories they tell
Erilde Terenzoni

110 **L'archivio come narrazione. Moretti oltre i progetti**
The archive as narrative. Moretti beyond his projects
Andrea Soffitta e **Silvia Nigro**

130 **Le ragioni di una presenza. Luigi Moretti e gli Archivi di Architettura all'Archivio Centrale dello Stato**
The reasons behind a presence. Luigi Moretti and the Architectural Archives of the Central Archive of the State
Crescenzo Paolo Di Martino

140 **La ricerca sugli Archivi di Architettura all'Archivio Centrale dello Stato**
Architectural archive research at the Central Archive of the State
Anna Rita Conte

Visioni / Visions

388 **Lo sguardo di Luigi Moretti. *Palazzo Volante* a Milano e complesso del Watergate a Washington**
Luigi Moretti's gaze. *Palazzo Volante* in Milan and the Watergate Complex in Washington
Alfonso Femia

402 **Moretti teorico**
Moretti the theoretician
Luigi Prestinenza Puglisi

406 **Il santuario di Tabgha in Palestina. Simbolo cosmico**
The sanctuary of Tabgha in Palestine. A Cosmic Symbol
Tommaso Magnifico

426 **Poesia parametrica. Sogno e forma di una ricerca operativa**
Parametric poetry. The Dream and Form of an Operating Research
Flavio Mangione

Interviste / Interviews

206 **Paolo Portoghesi**
Un racconto su Luigi Moretti. Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità / A Story About Luigi Moretti. From *Spazio* to the Construction of a New Modernity
Intervista di / Interview by
Luca Ribichini

440 **Patrik Schumacher**
Dall'architettura parametrica ai parametri di funzionalità sociale / From Parametric Architecture to Parameters of Social Functionality / Intervista di / Interview by **Zaira Magliozzi**

Testi inediti / Unpublished texts

70 **Architettura a parametri limitati**
An architecture of limited parameters
Luigi Walter Moretti

Scheda / Chart

128 **Archivio Luigi Moretti. Scheda SIUSA Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche**
Archivio Luigi Moretti. SIUSA Charts Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche
Archivio Centrale dello Stato

Redazione AR MAGAZINE

AR MAGAZINE 125 / 126

Il genio di Luigi Walter Moretti nell'Archivio Moretti Magnifico

Con il numero 125-126 dedicato a Luigi Walter Moretti si conclude il quadriennio 2018-2021 di **AR Magazine**, rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia.

AR Magazine ha trasformato la precedente esperienza di **AR** in un **Magazine monografico tematico**, attivando un nuovo percorso editoriale che vuole rilanciare cultura e professione, a Roma e in Italia, attraverso approfondimenti di qualità sulle principali attività dell'Ordine Architetti Roma.

Il nuovo format ha avuto un ottimo successo, con la **distribuzione della rivista** in numerose **librerie italiane**, fattore positivo per il rilancio del nostro Ordine in Italia. Sono stati pubblicati, dal 2018 a oggi, **7 numeri della rivista**:

1→ **AR MAGAZINE n.120 / Attualità critica di Bruno Zevi. Linguaggi del contemporaneo** / Critical relevance of Bruno Zevi. Languages of contemporary architecture / **248** pagine.

2→ **AR MAGAZINE n.121 / Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali** / Rome as a Dream. Architectural archives, from Nolli to the new radical poetics / **448** pagine.

3→ **AR MAGAZINE n.122 / Invenzioni romane. Brevetti, marchi, modelli, design del XXI secolo** / Roman Inventions. Patents, trademarks, models, design of the XXI century / **232** pagine.

4/5→ **AR MAGAZINE n.123-124 / Abitare Roma capitale. Storia e visioni dal 1871 al prossimo futuro** / Inhabiting Rome Capital of Italy. History and Visions from 1871 into the Near Future / **448** pagine.

6/7→ **AR MAGAZINE n.125-126 / Luigi Moretti. Forma, struttura, poetica della modernità** / Luigi Moretti. The Form, Structure and Poetic of Modernity / **464** pagine.

Abbiamo dunque cominciato, nel 2018, con una monografia dedicata a Bruno Zevi e concludiamo con un numero

AR MAGAZINE 125 /126
The Genius of Luigi Walter Moretti in the Archivio Moretti Magnifico

Issue 125-126, dedicated to Luigi Walter Moretti, concludes the quadrennial 2018-2021 of **AR MAGAZINE**, the review of the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia.

AR MAGAZINE has transformed the previous experience of **AR** into a **thematic monographic Magazine**, activating a new editorial project intent on relaunching culture and profession, in Rome and in Italy, through quality explorations of the principal activities of the Ordine Architetti Roma.

The new format has been highly successful, and the **review is available** in numerous **Italian bookshops**, a positive step toward relaunching our Order in Italy.

From 2018 to the present, **7 issues of the magazine** have been published:

1- **AR MAGAZINE n.120 / Attualità critica di Bruno Zevi. Linguaggi del contemporaneo** / Critical relevance of Bruno Zevi. Languages of contemporary architecture / **248 pages**.

2- **AR MAGAZINE n.121 / Roma sognata. Gli archivi di architettura dal Nolli alle nuove poetiche radicali** / Rome as a Dream. Architectural archives, from Nolli to the new radical poetics / **448 pages**.

3- **AR MAGAZINE n.122 / Invenzioni romane. Brevetti, marchi, modelli, design del XXI secolo** / Roman Inventions. Patents, trademarks, models, design of the XXI century / **232 pages**.

4/5- **AR MAGAZINE n.123-124 / Abitare Roma capitale. Storia e visioni dal 1871 al prossimo futuro** / Inhabiting Rome Capital of Italy. History and Visions from 1871 into the Near Future / **448 pages**.

6/7- **AR MAGAZINE n.125-126 / Luigi Moretti. Forma, struttura, poetica della modernità /** Luigi Moretti. The Form, Structure and Poetic of Modernity / **464 pages.**



→- A
Autoritratto
Roma, sd
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Acquarello

interamente dedicato a Luigi Walter Moretti e all'**Archivio Moretti Magnifico** che l'Ordine Architetti Roma ha voluto completamente digitalizzare per permettere la diffusione delle opere di uno tra gli architetti romani più importanti del '900.

L'Archivio Moretti Magnifico è stato dichiarato di "interesse storico particolarmente importante" dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio nel 2019 e anche per questo **AR Magazine** ha deciso di dedicare un volume a questo **patrimonio archivistico inedito e straordinario** che, tra **disegni di progetto**, **schizzi**, **testi**, **fotografie**, **film**, **cartoline** e **lettere**, rappresenta una risorsa di inestimabile valore per lo **studio del moderno italiano** e completa il materiale del Fondo Luigi Moretti già presente all'Archivio Centrale dello Stato.

Con l'immensa **operazione di digitalizzazione** – che ha reso possibile l'acquisizione di circa 40.000 materiali di vario formato e tipologia custoditi dall'architetto Tommaso Magnifico, nipote di Luigi Moretti – l'Ordine Architetti Roma ha voluto dare un contributo importante alla cultura del progetto in Italia attraverso lo sguardo di un grande Maestro.

Questo volume è **un racconto su Luigi Moretti** che dalla **scuola romana di architettura** giunge al ***parametrismo*** che ha anticipato numerose tematiche e poetiche del contemporaneo: l'**architettura parametrica** – come concetto architettonico-filosofico-spaziale – è stata difatti creata da Moretti prima di Zaha Hadid.

Si tratta di un percorso editoriale che parte dal rapporto di Luigi Moretti con la storia – come chiave per scoprire il presente – e si sviluppa affrontando i progetti disegnati e costruiti, i sogni realizzati e quelli che non si sono concretizzati; le riflessioni sulla scienza e sulla matematica a servizio dell'architettura nell'ottica di costruire un progetto a scala territoriale; il rapporto tra arte e architettura – con la **galleria *Spazio*** – e la costante analisi delle strutture profonde che regolano il fare architettura; la narrazione, la scrittura, i numerosissimi testi inediti presenti in archivio, le parole impresse su quaderni e taccuini, sui fogli densi di schizzi e disegni; la **rivista *Spazio*** che prefigura e anticipa molti dei temi cari anche a Bruno Zevi: tutto ciò è presente nei documenti d'archivio, una incredibile vitalità e un eccezionale eclettismo che confermano l'importante ruolo di Luigi Moretti nella storia dell'architettura italiana.

I numerosi **contributi** pubblicati nel numero doppio di AR MAGAZINE affrontano queste e altre tematiche che emergono dallo studio dell'Archivio Moretti Magnifico:

Maria Grazia D'Amelio e **Tommaso Magnifico** delineano il profilo – profondo, progettuale e familiare – del Maestro romano descrivendo il progetto per il Foro Italico e Magnifico anche il progetto per Tabgha sul lago Tiberiade; **Erilde Terenzoni**, referente dell'Ordine per gli Archivi, **Andrea Soffitta** e **Silvia Nigro**, che si sono occupati materialmente della digitalizzazione, descrivono l'Archivio come una narrazione aperta che va oltre i progetti; **Luca Ribichini** affronta il tema dello scuola romana, approfondendo alcune opere come il Teatro Imperiale e l'edificio Esso all'EUR; **Crescenzo Paolo Di Martino** e **Anna Rita Conte** presentano il Fondo Luigi Moretti presso l'**Archivio Centrale dello Stato**; **William J. R. Curtis**, storico dell'architettura di fama internazionale, permette di approfondire i temi relativi all'Accademia della Scherma al Foro Italico; **Alessandra Muntoni** descrive le suggestioni archeologiche nell'architettura di Moretti, dagli studi su Villa Adriana ai progetti costruiti; **Paolo Portoghesi**, intervistato da Luca Ribichini, racconta del suo rapporto con il Maestro romano, parlandoci anche della rivista *Spazio* e del legame tra Moretti e Zevi; **Annalisa Viati Navone** approfondisce il tema del Barocco in Moretti, anche alla luce degli scritti inediti presenti nell'Archivio; **Andrea Bentivegna** si focalizza sul film dedicato a Michelangelo, con la regia di Charles Conrad e Luigi Moretti; **Antonio Schiavo** affronta l'astrazione e la concretezza nell'immagine architettonica, tra razionalismo e libertà espressiva; **Rosalia Vittorini** ricerca la "perennità di una forma" nel fare progettuale, dallo studio attento dei basamenti alle dinamiche linguistiche dell'Accademia della Scherma; **Carmen Andriani** descrive la spazialità e la struttura di un'architettura inquieta; **Antonella Greco** ci proietta all'interno della galleria *Spazio*, fondata da Moretti con la collaborazione costante di Michel Tapié de Celeyran, celebre critico d'arte francese; **Flavia Brustolin** continua ad approfondire le tematiche legate alla galleria, tra arte e architettura; **Paolo Verdeschi**, autore del restauro della villa La Saracena a Santa Marinella, approfondisce il delicato tema della conservazione del moderno, per preservare i capolavori del '900 e riportarli a nuova vita; **Fulvio Irace** descrive in modo puntuale i progetti di Moretti per Milano, attraverso i numerosissimi schizzi inediti presenti in Archivio; **Alfonso Femia** porta la narrazione verso il contemporaneo, da Milano al complesso del Watergate a Washington; **Flavio Mangione** approda alla poesia parametrica.

Coclude il volume **Patrik Schumacher**, direttore di Zaha Hadid Architects, architetto di fama internazionale e inventore con la Hadid della nuova era dell'architettura parametrica su scala planetaria: attraverso l'intervista di **Zaira Magliozzi**, Schumacher permettere di studiare l'**attualità critica di Moretti**, proiettando nel futuro ciò che è stato prefigurato nel XX secolo.

Un numero importante di **AR Magazine** che delinea il genio e la poetica di Luigi Walter Moretti, alla ricerca della sua **eredità culturale** presente nel grande **Archivio Moretti Magnifico**, digitalizzato dall'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia per dare un contributo alla storia dell'architettura e poter affrontare in modo consapevole il nostro presente, attraverso lo sguardo di un grande architetto romano capace di scrivere, costruire, prefigurare operativamente il futuro.

Marco Maria Sambo
Direttore editoriale e Coordinatore scientifico di AR MAGAZINE

We began in 2018 with a monograph dedicated to Bruno Zevi and we conclude with an entire issue dedicated to Luigi Walter Moretti and the **Archivio Moretti Magnifico**, which the Ordine Architetti Roma decided to digitalise in its entirety to permit the diffusion of the work of one of the leading Roman architects of the twentieth century.
The Archivio Moretti - Magnifico was declared of "particularly important historical interest" by the Soprintendenza Archivistica per il Lazio in 2019. This is one of the reasons why **AR MAGAZINE** decided to dedicate a double issue to this **unpublished and extraordinary archival legacy** whose **drawings, sketches, writings, photographs, films, postcards** and **letters** represent a resource of inestimable value for the **study of Italian modernism**. Additionally, this material completes that contained in the Fondo Luigi Moretti conserved by the Central Archive of the State.
With this immense **operation of digitalization** – which has permitted the acquisition of some 40,000 documents of varying formats and typologies conserved by Tommaso Magnifico, Luigi Moretti's nephew – the Ordine Architetti Roma wished to make an important contribution to design culture in Italy as it was perceived through the eyes of a great Master.
This issue is **a story about Luigi Moretti** whose journey took him from the **Roman School of Architecture** to the theory of ***parametrism***, a theory that anticipated numerous contemporary themes and poetics: **parametric architecture** – an architectural-philosophical-spatial concept – was in fact created by Moretti before Zaha Hadid.
The story told in this issue begins with Luigi Moretti's relationship with history – a key to discovering the present – and progresses by looking at his designs and built works, his dreams that became reality and those that remained on paper; his reflections on science and mathematics at the service of architecture with a view toward constructing a territorial scale of architecture; the relationship between art and architecture – with the **galleria *Spazio*** – and the constant analyses of the profound structures regulating the making of architecture; narratives, writings, numerous unpublished texts present in the archive, words written in notebooks and sketchbooks, on pages dense with sketches and drawings; the **review *Spazio*** with prefigured and anticipated many of the themes also dear to Bruno Zevi: all of this is present in the archive's documents, with their incredible vitality and exceptional eclecticism that confirm Luigi Moretti's important role in the history of Italian architecture.
The numerous **contributions** published in this double issue of AR MAGAZINE explore these and other themes emerging from the study of the Archivio Moretti Magnifico:
Maria Grazia D'Amelio and **Tommaso Magnifico** outlines the profile – profound, architectural and familiar – of the Roman Master by describing Moretti's project for the Foro Italico and Magnifico the project for Tabgha on the Sea of Galilee too; **Erilde Terenzoni**, representing the Ordine for the Archives, **Andrea Soffitta** and **Silvia Nigro,** materially responsible for the operation of digitalization, describe the Archive as an open narrative that exceeds the projects it contains; **Luca Ribichini** looks at the question of the Roman school, delving into such works as the Teatro Imperiale and the Esso building the EUR; **Crescenzo Paolo Di Martino** and **Anna Rita Conte** present the Fondo Luigi Moretti conserved by the **Central Archive of the State**; the internationally renowned architectural historian **William J. R. Curtis** explores various questions relative to the Accademia della Scherma at the Foro Italico; **Alessandra Muntoni** describes the archaeological suggestions present in Moretti's architecture, from his studies of Hadrian's Villa to his built works; **Paolo Portoghesi**, interviewed by Luca Ribichini, speaks about his relationship with the Roman Master, including the review *Spazio* and the ties between Moretti and Zevi; **Annalisa Viati Navone** investigates the theme of the Baroque in Moretti's work, also under the new light cast by unpublished works conserved in the Archive; **Andrea Bentivegna** focuses on the film dedicated to Michelangelo, directed by Charles Conrad and Luigi Moretti; **Antonio Schiavo** confronts questions of abstraction and concreteness in the image of architecture, between rationalism and freedom of expression; **Rosalia Vittorini** looks at the "perpetuity of form" in design, from the attentive study of podiums to the dynamic language of the Accademia della Scherma; **Carmen Andriani** describes the spatiality and structure of a restless architecture; **Antonella Greco** projects us into the galleria *Spazio*, founded by Moretti with the constant collaboration of Michel Tapié de Céleyran, the celebrated French art critic; **Flavia Brustolin** continues to explore different themes linked to the gallery, between art and architecture; **Paolo Verdeschi**, responsible for the restoration of Villa La Saracena at Santa Marinella expands on the delicate theme of conserving modern architecture, to preserve the masterpieces of the twentieth century and restore them to a new life; **Fulvio Irace** offers a punctual description of Moretti's projects for Milan, using the numerous unpublished sketches present in the Archive; **Alfonso Femia** moves the narrative toward a more contemporary era, from Milan to the Watergate Complex in Washington D.C.; **Flavio Mangione** arrives at the poetry of parametrics.
The issue concludes with a text by **Patrik Schumacher**, director of Zaha Hadid Architects, an internationally renowned architect and inventor with Zaha Hadid of the new global era of parametric architecture; in an interview with **Zaira Magliozzi**, Schumacher allows us to consider the **critical value today of Moretti's work**, projecting into the future ideas prefigured during the twentieth century. An important issue of **AR MAGAZINE** that outlines the genius and poetic of Luigi Walter Moretti, in the search for the **cultural legacy** present in the extraordinary **Archivio Moretti Magnifico**. Its digitalization by the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia is intended as a contribution to the history of architecture and a means for confronting our present with the proper awareness, through the eyes of a great Roman architect who managed to write, build and operatively prefigure the future.

Marco Maria Sambo Editorial Director and Scientific Coordinator of AR MAGAZINE

Redazione / Editor's Office AR MAGAZINE

Christian Rocchi

LUIGI MORETTI

Immaginare lo spazio, trasformare la realtà

La prima volta che ho visto una parte, seppur minima, dell'enorme archivio Moretti Magnifico, ne sono rimasto completamente sopraffatto. Sono stato trasportato in una dimensione che non era quella della realtà, che mi ha riportato agli anni dell'Università quando studiavamo i grandi architetti del '900.

Tante cose rimangono sopite in noi di quello splendido periodo, quando da studente si svela pian piano il mondo degli architetti capaci di avere i sogni di un futuro possibile e con tecniche differenti riescono a svelarlo; con grande semplicità e disinvoltura sono capaci di farti intravedere spazi che si trasformano in materia, spazi nati dalla loro percezione e dai loro stratificati ragionamenti.

Non è facile, per coloro che devono formare gli architetti, cercare di capire quale sia la strada più corretta per indirizzare gli studenti nel faticoso, ma straordinario mondo dell'architettura; come trasferire quel sentimento che si ha nel cuore quando si inizia a immaginare uno spazio, quel trasporto con il quale si cerca di concretizzare la trasformazione della realtà facendolo diventare un'attività quasi sacrale.

Questa operazione richiede una quantità di studio espresso in anni di impegno, di ricerca, di conoscenza e applicazione delle tecniche di descrizione. Da studenti dei primi anni di rilievo, di geometria descrittiva o di disegno dal vero, ci si chiedeva spesso perché tanta fatica, quando ormai ogni cosa veniva descritta e disegnata esclusivamente con tecniche computerizzate. Lo si comprendeva solo dopo, capendo sul campo la necessità di saper descrivere ciò che si aveva in testa, con tecnica semplice eppure efficace.

LUIGI MORETTI
Imagining Space, Transforming Reality

The first time I saw a part, albeit minimum, of the enormous archivio Moretti Magnifico, I was completely overwhelmed. I was transported into a dimension outside reality, back to my university years, to my studies of the great architects of the twentieth century.

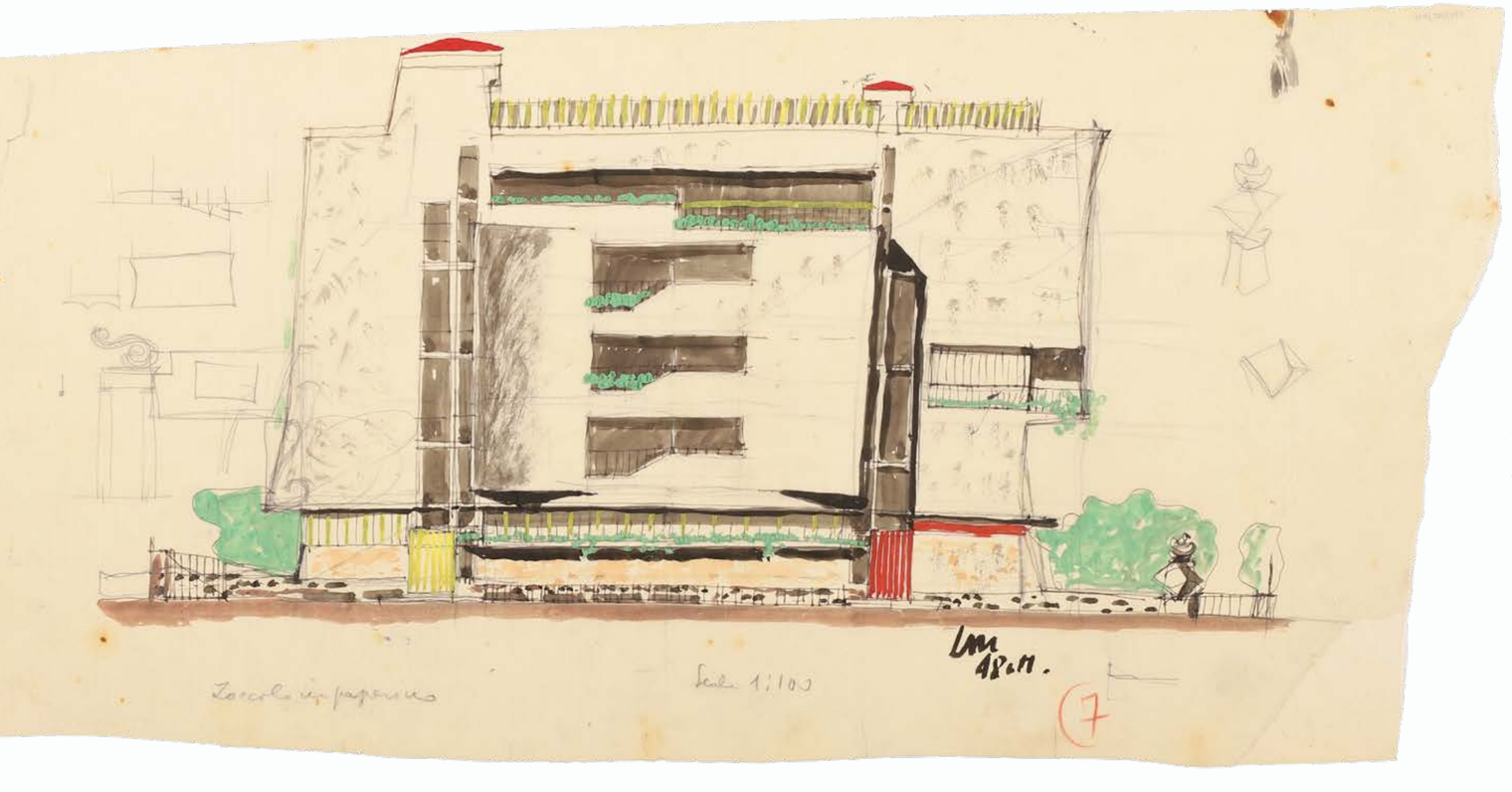
Many things remain dormant inside us from this splendid period, when as students we were gradually introduced to the world of architects capable of dreaming of a possible future and using different techniques to reveal it; with great simplicity and nonchalance they manage to offer glimpses of spaces transformed into matter, spaces born from their perception and layered reasonings.

It is not easy, for those who must educate architects, to understand the most correct way to guide students through the arduous, though extraordinary world of architecture; how to transfer that sentiment that is in one's heart when we begin to imagine a space, that transport with which we seek to render concrete the transformation of realty into something almost sacred.

This operation requires hours of study that take the form of three years of commitment, research, knowledge and application of descriptive techniques. As students of early years of surveying, descriptive geometry or real-life drawing, we often asked ourselves why so much labour, when everything was now described or drawn exclusively by computer. We understood only later, comprehending the necessity to know how to describe what



→- A
Luigi Moretti
Roma, anni '50
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Luigi Moretti fotografato nel suo studio di via Napoleone III



Vedendo i disegni di Luigi Moretti sono stato proiettato in questa dimensione che oggi sembra ormai lontana anni luce nel mondo degli architetti. L'architettura non è fatta solamente dalle tecniche dei software – che sono strumenti a disposizione di una descrizione – ma anche dalla percezione e dall'ideazione, da un crogiuolo stratificato di esperienze diverse che portano ad essere ogni architetto quello che è: un professionista straordinario, un *unicum* nel suo genere, un demiurgo che riesce a percepire i problemi della realtà, se ne fa carico e risponde ad essi attraverso la propria esperienza di uomo, e quindi in centinaia di modi diversi.

Ma non è solo questo.

Oggi abbiamo dimenticato, in Italia, l'importanza che la nostra professione riveste nell'ottica dell'innovazione, della preservazione del capitale naturale e del progresso. Queste ormai non sono più parole vuote. Al contrario sono quelle basi comuni che potranno aiutare il mondo a voltare finalmente pagina.

was in one's head using a technique as simple as it is effective.

Observing the drawings of Luigi Moretti, I was projected into this dimension that now seems light years away from the world of architects. Architecture is made not only by software – tools that serve to offer a description – but also by perception and ideation, by a layered crucible of diverse experiences that make each architect who he or she is: an extraordinary professional, a *unicum* in his or her genre, a demiurge who manages to perceive the problems of reality, confront them and provide answers through personal human experience, and therefore in hundreds of different ways.

There is more.

Today, in Italy, we have forgotten the importance of our profession in terms of innovation, the preservation of natural capital and progress. These are no longer empty words.

↖ - B

Palazzina Astrea
Roma, 1947-1951
AMM

Disegno del fronte principale su via Jenner.
Soluzione definitiva

Luigi Moretti
Immaginare lo spazio, trasformare la realtà

Mondo che è qualcosa di più di una pattumiera dove lasciare i residui dei nostri incoerenti ed insostenibili sogni di crescita. Oggi è un luogo da migliorare e preservare. Ed è proprio il compito assegnato all'architettura e agli architetti che di questo processo sono i visionari e i coordinatori.

Questa è la linea che da più parti viene descritta come unico modo di poter rimanere su questo pianeta.

Non è affatto facile diventare architetto. E non parlo di un pezzo di carta che decreta il passaggio dall'università al mondo della realtà.

Mi riferisco invece alla coscienza del proprio ruolo.

Non è affatto facile neanche fare, di questa consapevolezza del nostro ruolo, un lavoro con il quale vivere.

Ed è su questo punto che la nostra azione si è fatta molto pressante presso gli uffici pubblici e presso i ministeri. Nel liberare la capacità di esprimere le nostre architetture dai milioni di cavilli di norme tecniche, regolamenti edilizi, legacci che di fatto portano invece a pensare che l'architetto sia un burocrate come altri. Uno che come unico compito abbia il districarsi nella palude burocratica.

Purtroppo chi viene scelto per modificare la nostra realtà, talvolta non viene selezionato per la sua capacità di immaginare architettura, ma per la capacità di essere un buon burocrate. Questo modo di fare ha reso le nostre città e il nostro ambiente quello che sono oggi. È evidente che si debba tornare a competere sulle capacità di pensare e creare architettura.

Generazioni di architetti in tutto il mondo si sono formate sullo studio dei grandi architetti del passato. Tra questi, a pieno diritto, vi è Moretti. Persona di grandissimo talento e di una semplice, seppur mai banale, capacità descrittiva delle proprie visioni. Dotato di un senso dello spazio e delle proporzioni che pochi hanno saputo dimostrare.

L'attualità dell'operato di Moretti oggi, ammirando i disegni che costituiscono l'enorme archivio, appare veramente sorprendente. Oggi più che mai abbiamo bisogno di persone che abbiano la capacità di sognare e di concretizzare. Che sappiano riconoscere le storture di una realtà danneggiata, contaminata, violentata nella sua natura e che sappiano ridonarle bellezza, armonia e, insieme, attinenza alle funzioni che le città di oggi e l'ambiente costruito richiedono.

L'architetto è questo. Uno strumento di scoperta e di miglioramento per l'intera comunità.

Moretti è stato un architetto.

Luigi Moretti
Imagining Space, Transforming Reality

On the contrary, they are the common foundations that can help the world to finally turn the page.

A world that is something more than a waste dump, in which to leave behind the residues of our incoherent and unsustainable dreams of growth. Today it is a place to be improved and preserved. This is precisely the task assigned to architecture and architects, the visionaries and coordinators of this process.

This is the line that many describe as the only way to remain on this planet.

It is not easy to become an architect. I am not speaking of a piece of paper that testifies to the passage from the university into the real world.

Instead, I refer to the awareness of one's role.

Neither is it easy to make this awareness of our role a profession that we can live off of.

Regarding this latter point, we have hard pressed public authorities and ministries. In freeing the ability to express our architecture from thousands of technical clauses, building codes, and fetters that in realty generate the idea that the architect is a bureaucrat like the others. One whose only job is to fend his or her way through the bureaucratic mire.

Unfortunately, those elected to modify our reality are often not selected for their capacity to imagine architecture, but for their ability to be a good bureaucrat. This approach has made our cities and our environment what they are today.

It is evident that we must return to competing based on the ability to imagine and create architecture.

Generations of architects around the globe have trained by studying the great architects of the past. Among them, with full rights, we find Moretti. A person of great talent and a simple, yet never banal, capacity to describe his personal visions. Gifted with a sense of space and proportion that fewothers managed to demonstrate.

The actuality of Moretti's work today, admiring the drawings that comprise this enormous archive, is truly surprising. Today more than ever we need people with the capacity to dream and to make them a reality. Those able to recognise the distortions of a damaged, contaminated reality, whose nature has been violated, and to restore beauty, harmony and, together, the relevance of the functions the city and the built environment ask for.

The architect is this. An instrument of discovery and betterment for the entire community.

Moretti was an architect.

Christian Rocchi
Presidente dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

President of the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Marco Maria Sambo

ESTETICA DEL ’900 POETICA DEL CONTEMPORANEO

Linguaggio eclettico e parametrico

La poetica del contemporaneo è racchiusa in molte delle opere di Luigi Walter Moretti. Costruite con la materia o sognate con la matita, le sue architetture segnano sempre un passaggio importante per comprendere il presente.

Lo sviluppo plastico dei prospetti nella Casa del Girasole o l’attenzione per la luce filtrante e multiforme nella Casa delle Armi a Roma; i tagli che spezzano e alleggeriscono la materia nella villa La Saracena a Santa Marinella; o le nuove forme organiche, libere, del progetto per il santuario di Tabgha sul lago Tiberiade; gli schizzi dinamici per il complesso del Watergate a Washington; gli studi parametrici per la costruzione di nuovi stadi sportivi, i progetti per il Foro Italico a Roma, la capacità di muoversi a scale diverse, da un singolo edificio alla dimensione urbana: rappresentano solo alcuni esempi, concreti, che evidenziano una nuova estetica della modernità.

Moretti incarna l’eclettismo come approccio sistematico e strutturale, viaggiando nei territori dell’architettura per strade inesplorate, percorrendo sentieri liminari e di confine, tra poesia e costruzione materica. Nel suo modus operandi la poetica architettonica anticipa il presente, accogliendo la complessità del mondo, scrivendo il rapporto indissolubile con l’arte.

La rivista *Spazio*, gli editoriali, il pensiero filosofico complesso e multidisciplinare, la lucida attenzione per un passato pronto a trasformarsi nel domani e in grado di prefigurare il futuro: sono fattori capaci di costruire un universo ricco e un

A 20TH CENTURY AESTHETIC A CONTEMPORARY POETIC

An Eclectic and Parametric Language

A contemporary poetic can be found in many works by Luigi Walter Moretti. Constructed with physical materials or dreamt up with a pencil, his architecture continues to mark an important passage for comprehending the present.

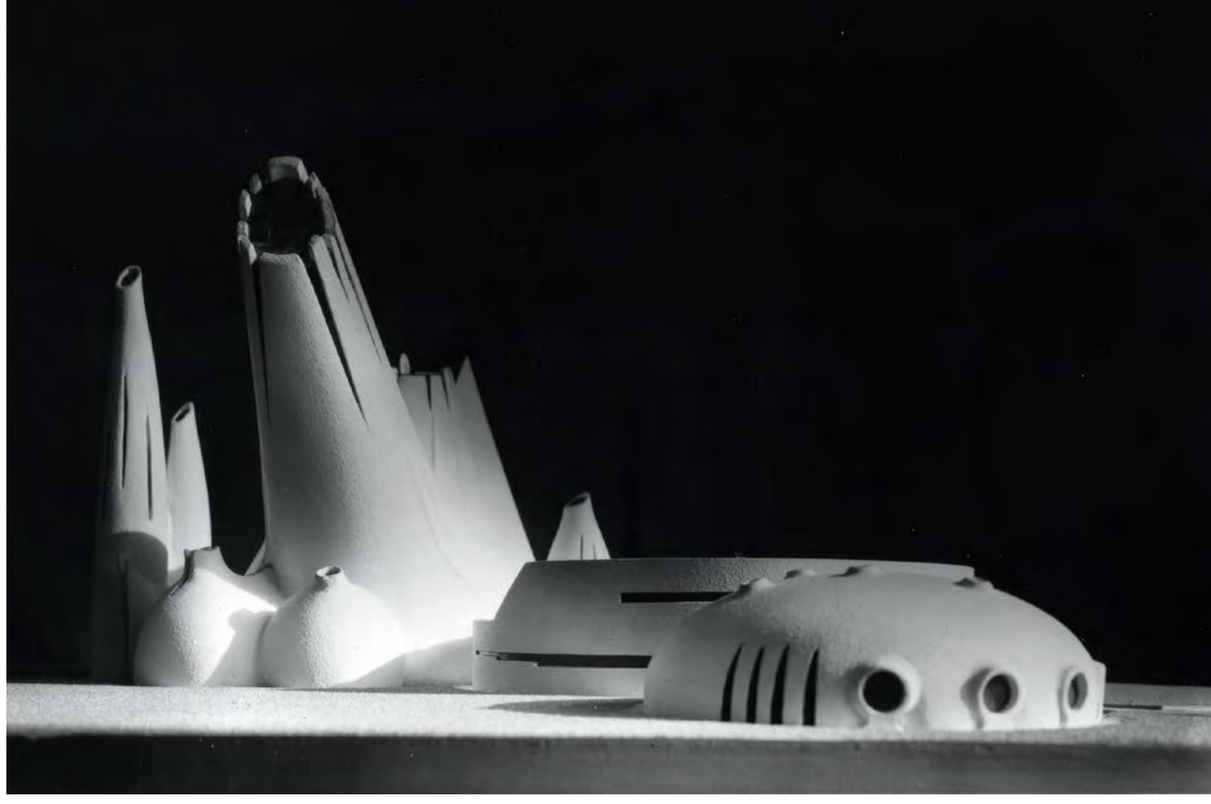
The plastic design of the façades of the Casa del Girasole or the attention toward filtered and multiform light in the Casa delle Armi in Rome; the cuts that split and lighten the substance of the Villa La Saracena in Santa Marinella; the new organic and free forms designed for the sanctuary at Tabgha on the Sea of Galilee; the dynamic sketches for the Watergate Complex in Washington DC; the parametric studies for the construction of new sports stadiums, designed for the Foro Italico in Rome; the capacity to operate at different dimensions, from the scale of a single building to that of the city: these are just some of the concrete examples of a new aesthetic of modernity.

Moretti embodies eclecticism as a systematic and structural approach, traveling through the territories of architecture along unexplored roads, roaming down liminal paths and boundaries, between poetry and physical construction. In his *modus operandi* the poetic of architecture anticipates the present, welcoming the complexity of the world, and writing

→- A / B

Chiesa del Concilio Sancta Mater Ecclesiae
Roma, 1965-1970
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

Veduta del plastico







orizzonte lungo, immaginario fatto di innovative forme urbane e di nuova, emozionante architettura.

Dagli studi su Michelangelo alla creazione di un *parametrismo* ante litteram che anticipa Zaha Hadid di molti decenni, con la matematica a servizio della poetica architettonica, Luigi Moretti sembra muoversi con un passo originale tra le pieghe del passato, capace di superare le gabbie accademiche – e ideologiche – che talvolta la storia produce. Perché in fondo l'architettura, che vuol dire bellezza, è capace di superare qualsiasi barriera, abbattendo muri, superando la pesantezza di quella forza di gravità che la attira sempre verso il basso.

Luigi Walter Moretti è tutto questo e molto altro, come emerge dai materiali dell'Archivio Moretti Magnifico: un maestro italiano capace di volare in alto come solamente i grandi sanno fare, anticipando i tempi e disegnando l'estetica del contemporaneo.

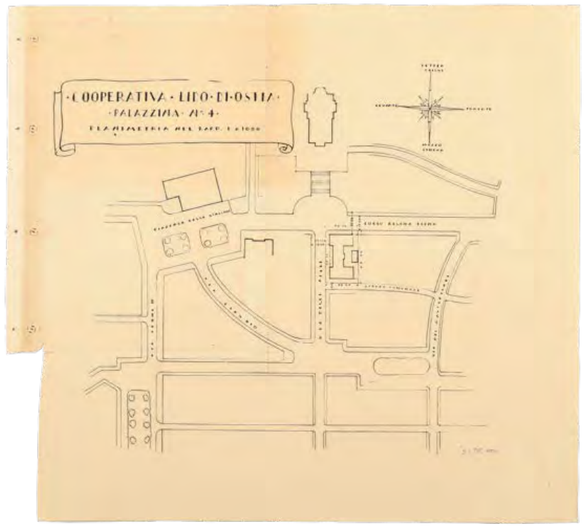
Lo studio della storia sembra essere per lui una costante, quasi fosse una lente attraverso la quale guardare tutto per affrontare il mondo, le sue contraddizioni, le prospettive. Come avviene fin dal 1929 con il suo progetto per un edificio a Ostia, in via degli Acili (immagini da C a L). Qui le citazioni emergono con forza, ma non si trasformano in esercizio di stile; rappresentano bensì ipotesi progettuali nelle quali sono già presenti, in nuce, le dinamiche che porteranno Moretti ad affrontare la professione attraverso una classicità che pian piano si libera – nel corso degli anni – e si trasforma fino ad assurgere a *paradigma parametrico*.

Ostia rappresenta per lui uno dei primi campi di battaglia per inventare e costruire. Le armi sono quelle della scuola di architettura, del disegno e della rappresentazione dal vero degli edifici storici, del metodo che insegna a scavare nelle idee, disegnando. Il villino di Ostia può dunque prendere spunto dal seicentesco Palazzo Contarini di Vincenzo Scamozzi a Venezia, ad esempio. O chissà, da un altro maestro in grado di lasciare segni e memorie progettuali da riprendere per guardare al presente, analizzando incessantemente i segni e le forme. Un'eterna sfida per comprendere le ragioni che regolano i dettagli e la tridimensionalità dell'architettura, la sua complessità fatta di ombre e chiaroscuri, di frammenti significanti che non sono mai secondari ma fanno parte integrante del sistema primario del progetto.

Si tratta di una logica che fin dall'inizio cerca di trovare diverse strade, con approccio eclettico e mai con una linea progettuale sempre uguale a sé stessa. I tentativi di progetto

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language





an indissoluble relationship with art. The review *Spazio*, his editorials, his complex and multidisciplinary philosophical ideas, his lucid attention toward a past ready to transform itself into a tomorrow and able to prefigure the future: all factors capable of constructing a rich universe and an extended horizon, an imagination made of innovative urban forms and a new, exciting architecture.

From his studies of Michelangelo to the creation of an *ante litteram* 'parametricism' that anticipated Zaha Hadid by many decades, by placing mathematics at the service of an architectural poetic, Luigi Moretti moved along an original path among the folds of the past, capable of overcoming the academic – and ideological – cages so often manufactured by history. This because in final analysis architecture, that is to say beauty, can overcome any barrier, knock down any wall, defeat the weight of gravity that draws everything back toward the ground. Luigi Walter Moretti was all of this and much more, as we learn from the material conserved in the Archivio Moretti Magnifico: an Italian master capable of soaring to heights reached only by the greatest, anticipating the times and designing the aesthetic of our contemporary era.

For Moretti the study of history was a constant, almost a lens through which to observe everything and confront the world, its contradictions, its perspectives. This was already the case in 1929 in his project for a building in Ostia, in Via degli Acili (images from C to L). Here the citations emerge powerfully, though without being transformed into an exercise in style; instead they represent design hypotheses that already contain, in an embryonic state, the dynamics that would lead Moretti to confront the profession through a classicism gradually freed – over the course of the years – and transformed until it was elevated to a *parametric paradigm*.

For Moretti Ostia was a first battlefield for inventing and building. His weapons were those of the school of architecture, of drawing and the full scale representation of historical buildings, of the method that taught him to dig into ideas, by drawing. The small villa in Ostia could thus draw inspiration from the seventeenth century Palazzo Contarini by Vincenzo Scamozzi in Venice, for example. Or, who knows, from another master capable of leaving architectural signs and memories to observe the present, incessantly analysing signs and forms. An eternal challenge for comprehending the reasons that regulate the details and three-dimensionality of architecture, its complexity made of shadows and chiaroscuro, of significant fragments which are never secondary but always an integral part of the primary system of any project.

This is a logic that seeks out diverse paths from the outset,

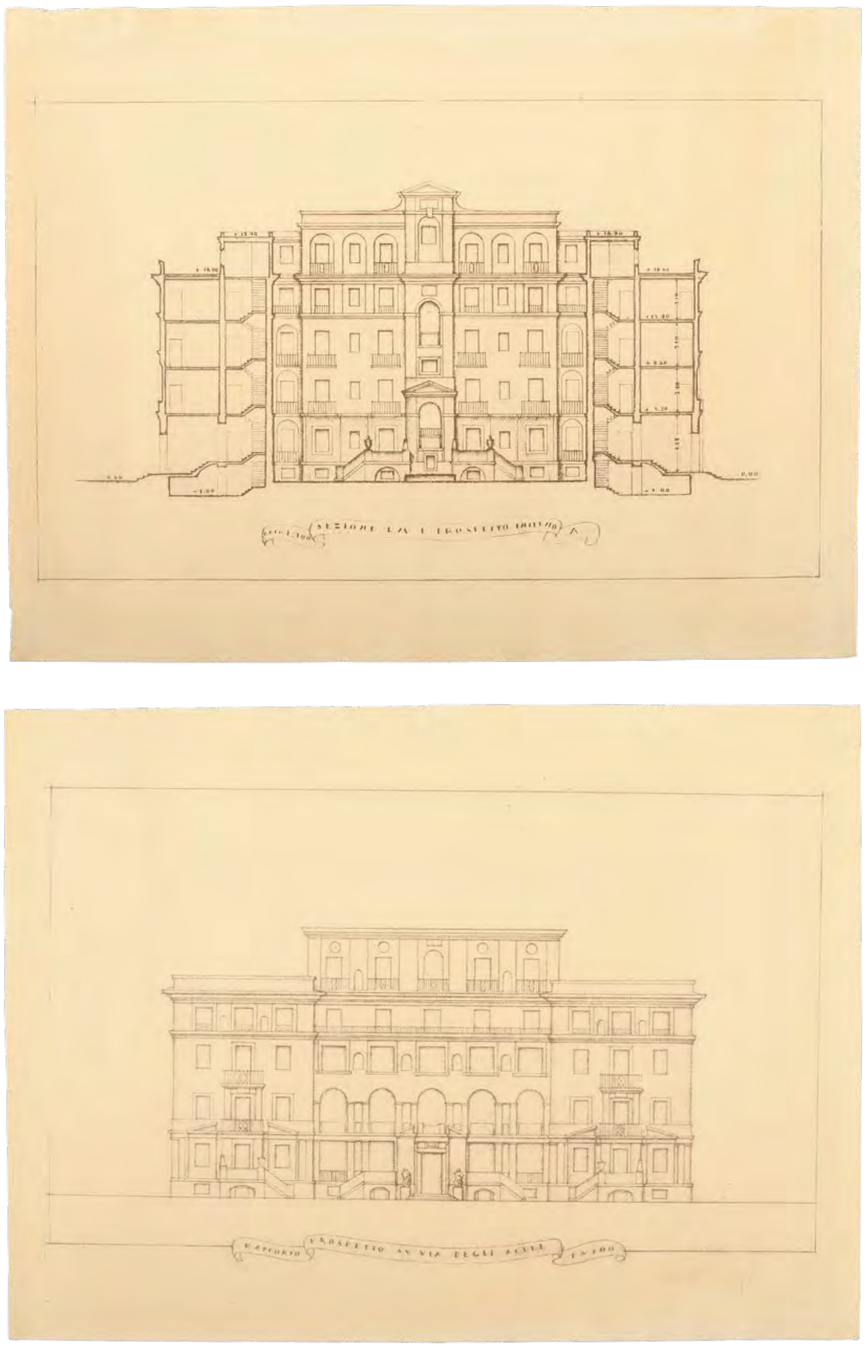
↑ - C
Palazzina in via degli Acili
Roma, Lido di Ostia, 1929
AMM
Schizzo di studio per il prospetto su via degli Acili

↑ - D
Palazzina in via degli Acili
Roma, Lido di Ostia, 1929
AMM
Planimetria e inquadramento urbanistico

↑ - E
Palazzina in via degli Acili
Roma, Lido di Ostia, 1929
AMM
Prospettiva di studio per il prospetto su via degli Acili

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language



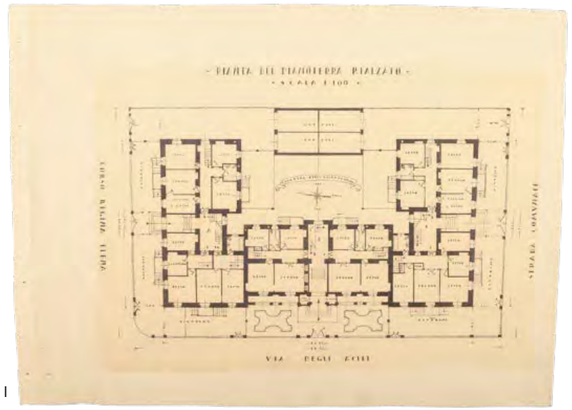


← ↖ - F / G
Palazzina in via degli Acili
Roma, Lido di Ostia, 1929
AMM

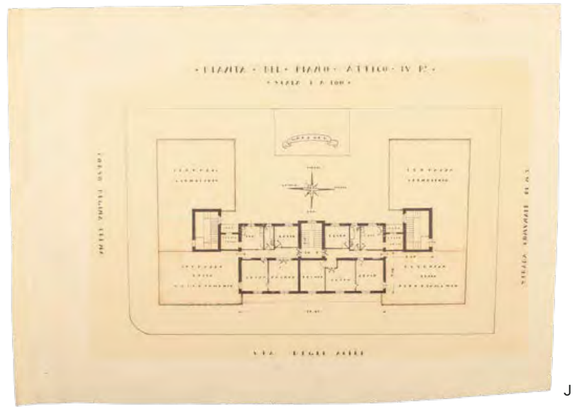
Prospetto su via degli Acili
e sezione longitudinale

↑ - H
Palazzina in via degli Acili
Roma, Lido di Ostia, 1929
AMM

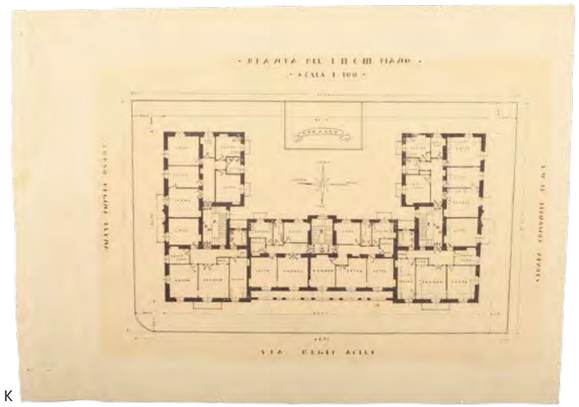
Prospetto



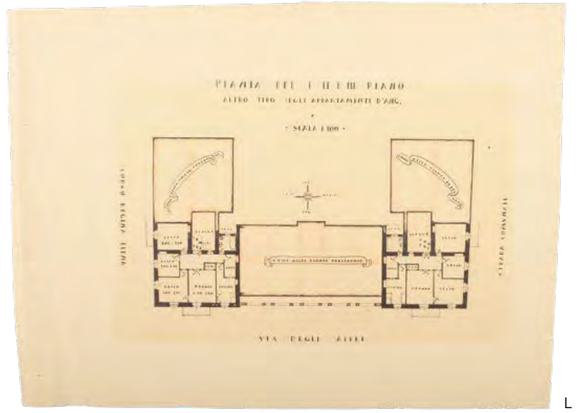
I



J



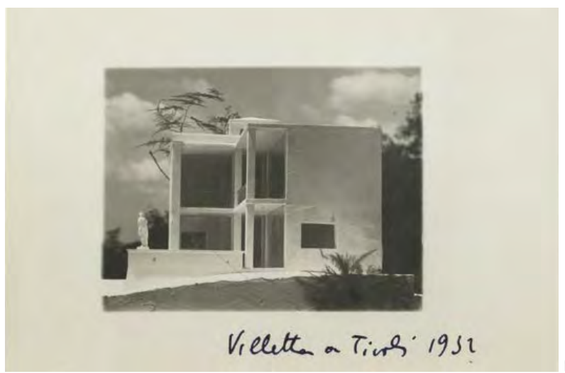
K



L



M



N

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language

sono anche in chiave minimalista, come nel caso di una villetta a Tivoli del 1932: qui il classico e Loos vengono affrontati e trasformati, per provare il sentiero che arriva alla linguistica del movimento moderno (M, N). Ma è un'eccezione. Perché è sempre la complessità, di matrice spesso barocca, a guidare Moretti.

I progetti per alcune palazzine a Roma degli anni '30 rappresentano, difatti, una continua ricerca sulle esigenze dell'uomo e sulle soluzioni per costruire spazio tridimensionale denso, ricco di elementi. Prospetti, piante, sezioni, schizzi, mettono in luce dettagli su dettagli, materia nella materia (da O a W).

La dinamica formale è strumento tanto per l'architettura abitativa, quanto per un'architettura scenografica a grande scala. Di volta in volta le necessità vengono declinate in base alle richieste del progetto e dei committenti.

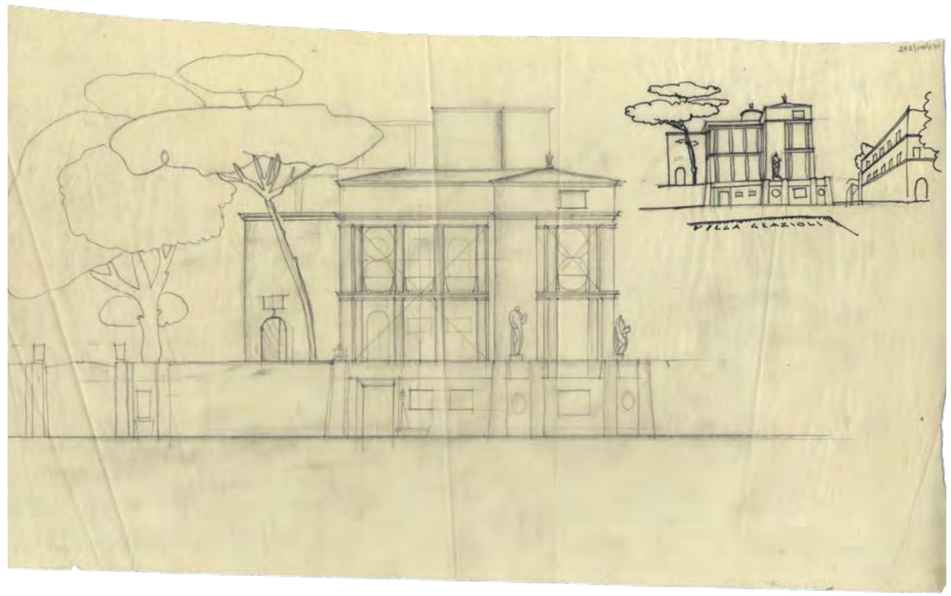
Moretti è un professionista romano che vuole scrivere e costruire – costi quel che costi – un'architettura che muta sempre, immersa nella storia: dai concorsi per il Palazzo del Littorio ai progetti per il Teatro e la Piazza Imperiale (vedi pp. 99-102), fino allo studio delle scale elicoidali presenti in molti dei suoi lavori (X), per arrivare alle poetiche dell'Accademia della Scherma, alle tematiche razionaliste della GIL di

using an eclectic approach and never one that is always equal to itself. There are also attempts at design in a minimalist key, for example the small villa at Tivoli from 1932: here the classical and Loos are confronted and transformed, in an attempt to travel down the path the leads to the vocabulary of the Modern Movement (M, N). However it is an exception. Because Moretti is always guided by complexity, often of Baroque inspiration.

His projects for a number of *palazzine* in Rome during the 1930s reveal a continuous research into human necessities and solutions for constructing dense and rich three-dimensional space. Elevations, plans, sections, sketches all shed light on details atop details, matter in matter (from O to W).

A formal dynamic becomes a tool equally for residential and for large-scale scenographic architecture. Case-by-case, necessities are defined in accordance with the requests of specific projects and clients.

Moretti was a Roman professional who wished to write and build – whatever the cost – an architecture that was always changing, immersed in history: from the competitions for the Palazzo del Littorio to the projects for the *Teatro Imperiale* and Piazza Imperiale (see pp. 99-102), to his study of the heliocoidal stairs present in so many of his works (X), to the poetics of the Accademia della



↖ - I / J / K / L
Palazzina in via degli Acili
Roma, Lido di Ostia, 1929
AMM

Pianta del pianoterra rialzato
Pianta del piano attico
Pianta del I, II e III piano
Pianta del I, II e III piano. Altro tipo degli appartamenti d'angolo

←- M / N
Villino a Tivoli
Roma, 1932
AMM

Veduta frontale del prospetto principale, foto del modello
Veduta del fronte laterale, foto del modello

↑ - O
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM

Schizzi di studio del fronte su via Bruxelles

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language



Trastevere, per passare poi nel dopoguerra – nuovamente – agli edifici per l'abitare, alle palazzine romane come l'Astrea, San Maurizio, il Girasole.

Con un minimo comun denominatore: l'inquietudine che genera complessità e rende possibile un'architettura mai eterea, semmai una poetica massiva, ricca.

È un fare progettuale che accetta il presente, di volta in volta, anche nelle sue contraddizioni politiche, in una continua ricerca di senso che arriva – a forza di scavare nella materia e nel pensiero dell'uomo – a prefigurare futuri possibili, mai raggiunti prima. Così la creazione nel 1957 dell'I.R.M.O.U (Istituto di Ricerca Matematica e Operativa per l'Urbanistica) rende possibile la concretizzazione di questo nuovo eclettismo contemporaneo, nel quale la matematica e le diverse discipline che si occupano della città e del territorio possano dialogare creando nuove sostanze progettuali.

Fino a giungere all'architettura parametrica creata proprio Luigi Moretti – in nuce – prima di Zaha Hadid e Patrik Schumacher, portata poi da Zaha Hadid Architects ad assurge-

Scherma and the rationalist themes of the GIL in Trastevere. During the post-war period he moved on – again – to residential buildings, to Roman *palazzine* like the Astrea, San Maurizio, and the Girasole.

With a minimum common denominator: the restlessness that generates complexity and makes possible an architecture that is never ethereal, but a massive, rich poetic.

Moretti's approach to architecture accepts the present, case-by-case, also in its political contradictions, in an endless search for meaning that arrives – after digging into matter and human ideas – at the prefiguration of possible future never before achieved. Thus the creation in 1957 of the I.R.M.O.U (I*stituto di Ricerca Matematica e Operativa per l'Urbanistica*) made it possible to concretise this new contemporary eclecticism, in which mathematics and the diverse disciplines dealing with the city and territory could dialogue and create new substances for architecture.

All of this culminated in the parametric architecture created by none other than Luigi Moretti – in embryo – long before Zaha Hadid and Patrik Schumacher, elevated by Zaha Hadid Architects

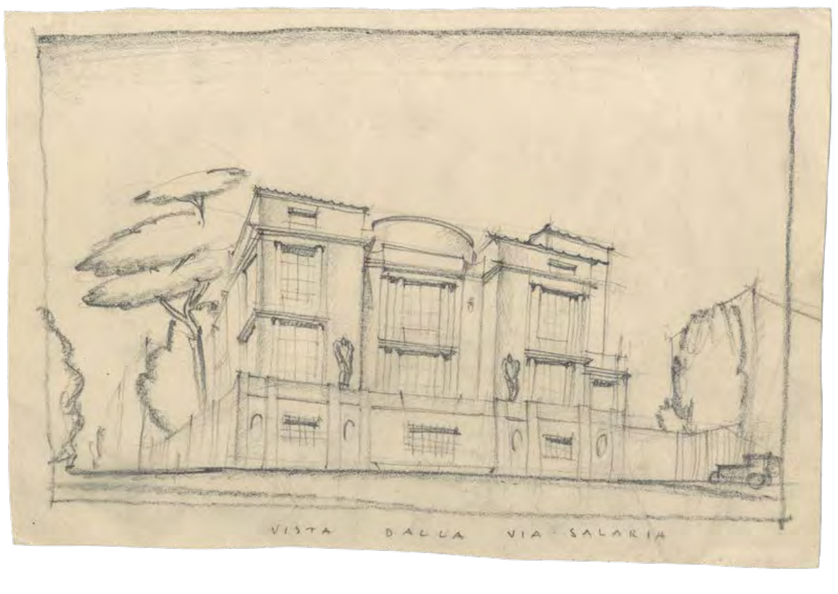


← - P
Villino in viale della Pineta di Ostia
Roma, Lido di Ostia, inizio anni '30
AMM
Prospetto laterale

↑ - Q
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM
Prospetto verso via Salaria







↑ - T
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM

Schizzo prospettico di studio. Soluzione intermedia

← ↖ - R / S
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM

Schizzo prospettico dell'angolo tra via Salaria e via Bruxelles

Vista dalla Salaria. Prospettiva

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language

re su scala planetaria a modello, uno dei possibili modelli per costruire la metropoli ed il territorio di oggi.

È proprio con il linguaggio complesso e parametrico che la forma del progetto si libera dalle gabbie accademiche e si trasforma in dinamica architettonica: l'estetica fugge pian piano dalla sua massività.

Ma è sempre la storia a guidare le idee, dal *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino* agli studi sul Barocco; dalla stesura di un testo – scritto per aforismi, con scrittura quasi automatica – sull'*Architettura a parametri limitati*, passando per i suoi scritti su Villa Adriana, dove archeologia e modernità diventano un tutt'uno; fino alle pagine sull'*Architettura parametrica*: nelle riflessioni di Luigi Moretti appare evidente – luminoso – l'eclettismo storico come fondamento per la costruzione del contemporaneo.

La fondazione della rivista *Spazio* – che nasce nel 1950 e si conclude nel 1953 dopo l'uscita di sette numeri – diventa il contenitore ideale per accogliere queste istanze culturali. Perché l'architettura è analisi costante, dove le diverse discipline artistiche – dall'arte al cinema, alla letteratura, alla filosofia – contribuiscono alla costruzione di un testo che poi si può tradurre in materica concretezza. È una sorta di *critica operativa* che anticipa, in qualche modo, anche Bruno Zevi, la cui rivista *L'architettura – cronache e storia* nasce qualche anno dopo (nel 1955) e come *Spazio* prende spunto tanto dalla storia quanto dal contemporaneo, stabilendo in via definitiva che l'architettura è arte e l'arte è architettura. (Z, AA)

Spazio non è solamente una rivista, è un'operazione culturale all'interno della quale fare ricerca; così come la galleria *Spazio* – fondata da Moretti con la collaborazione costante di Michel Tapié de Celeyran, celebre critico d'arte francese – è il luogo dove fondare nuove connessioni critiche e artistiche.

In tal senso *Strutture e sequenze di spazi*, articolo di Moretti apparso sul numero 7 della sua rivista (*Spazio*, n. 7, Dicembre 1952 - Aprile 1953), sancisce questa metodologia, come ci spiega anche Paolo Portoghesi in un'intervista pubblicata su questo numero di AR Magazine (vedi p. 206): gli edifici di Guarino Guarini, Luciano Laurana e Francesco di Giorgio, Michelangelo, Palladio, sono analizzati da Luigi Moretti attraverso calchi in gesso degli interni, che mettono in luce le tracce metaprogettuali del linguaggio moderno presenti nella storia. Lo stesso approccio di Bruno Zevi: storia e futuro.

Il rapporto controverso tra Zevi e Moretti risulta difatti interessante perché alla fine i due maestri si sono sempre rincorsi su molte tematiche culturali: *Saper vedere l'architettura* di Zevi (1948) ha probabilmente ispirato Moretti per la rivista *Spazio* (1950-53); e la rivista *Spazio* ha ispirato *L'architettura – cronache e storia* (1955).

Il modello per la chiesa del Concilio S. Maria Mater Ecclesiae a Roma (1970) ed il capolavoro progettuale di Tabgha sul lago Tiberiade (1967), rappresentano l'apice di questa ricerca che arriva al linguaggio organico dell'architettura (A, B, p. 27/ AD, p. 45).

La dinamica è completamente libera, matura, pre-

to a global model, one of the possible models for constructing the metropolises and territory of today.

It is precisely an eclectic and parametric language that frees the form of architecture from academic cages and transforms into architectural dynamism: aesthetics gradually escapes its massiveness.

However, Moretti's reflections were also guided by history, from the *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino*, to his studies of the Baroque; from the writing of a text – in aphorisms, in an almost automatic writing – on an *Architecture of Limited Parameters* to his texts on Hadrian's Villa, where archaeology and modernity become one; to the pages dedicated to *Parametric Architecture*: what is evident – I would say luminous – in the writings of Luigi Moretti is the notion of historical eclecticism as the foundation of his construction of the contemporary world.

The review *Spazio* – born in 1950 and terminated in 1953 after publishing seven issues – became the ideal container for these cultural moments. Because architecture is constant analysis, in which diverse disciplines – from art to cinema, to literature, to philosophy – contribute to the construction of a text that can later be translated into a material concreteness. It is a sort of *operative criticism* that to some degree anticipates that of Bruno Zevi, whose review *L'architettura – cronache e storia* was born only a few years later – in 1955 – and like *Spazio* was inspired as much by history as by the contemporary, definitively establishing that architecture is art and art is architecture. (Z, AA)

Spazio was not only a review; it was a cultural operation of research; the same is true of the *Spazio* gallery: founded by Moretti in constant collaboration with Michel Tapié de Céleyran, the celebrated French art critic, it was a space in which to found new critical and artistic connections.

In this sense *Strutture e sequenze di spazi*, an article by Moretti published in issue n. 7 of his review (*Spazio*, n. 7, December 1952 - April 1953), sanctioned this methodology. This is explained by Paolo Portoghesi in an interview published in this issue of *AR Magazine* (see p. 206): in it the buildings of Guarino Guarini, Luciano Laurana and Francesco di Giorgio, Michelangelo, Palladio, are analysed by Luigi Moretti using plaster casts of their interiors, shedding light on the meta-design traces of the modern language present in history.

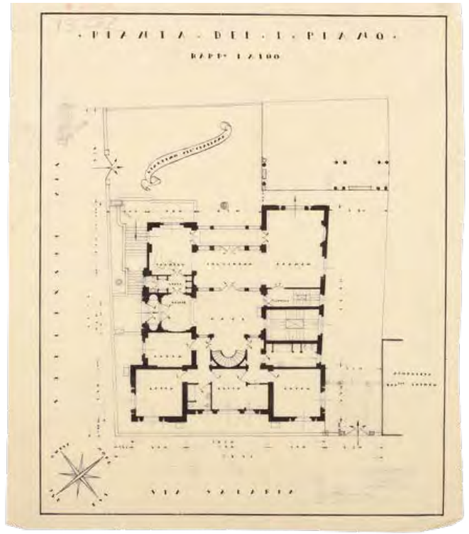
The same approach adopted by Bruno Zevi: history and future.

Indeed, the controversial relationship between Zevi and Moretti is interesting because in the end the two masters continued to chase after many similar cultural themes: Zevi's *Saper vedere l'architettura* (1948) probably inspired Moretti's review *Spazio* (1950-53); while the review *Spazio* inspired *L'architettura – cronache e storia* (1955).

The model for the church of the Concilio S. Maria Mater Ecclesiae in Rome (1970) and the architectural masterpiece at Tabgha on the Sea of Galilee (1967), represent the apex of this research, which arrived at the organic language of architecture (A, B, p. 27 /AD, p. 45).

The dynamic is entirely free, mature, a perfect prefiguration of the eclectic languages of the contemporary. Mass is lightened (Tabgha), or plastically projected upward (S. Maria Mater Ecclesiae). The distribution of functions is transformed to create

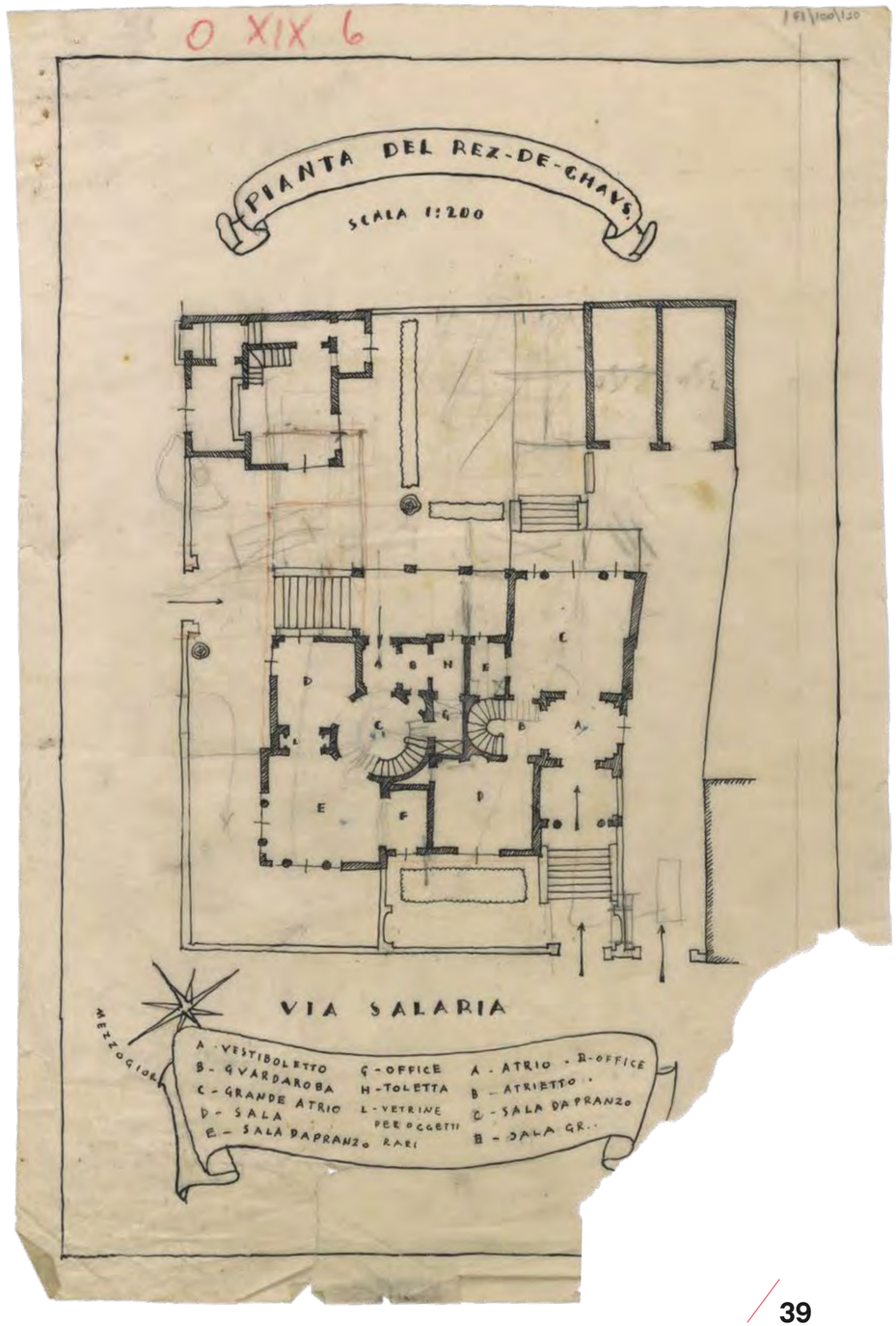




figurazione perfetta dei linguaggi eclettici del contemporaneo. La massa si alleggerisce (Tabgha), o si proietta plasticamente verso l'alto (S. Maria Mater Ecclesiae). Le funzioni distributive si trasformano creando nuove sostanze che ricordano talvolta l'estetica di Paolo Soleri, Bruce Goff, Frank Lloyd Wright. È la naturale evoluzione della poetica barocca, è lo studio sull'architettura di *Michelangelo e del Borromino* che incide sul presente, è il testo sull'*Architettura a parametri limitati* che si traduce nell'aspirazione alla modernità.

Luigi Walter Moretti scrive in questo modo il futuro, percorrendo per tutta la sua vita la difficile strada del nuovo, ricercando e scavando, scrivendo, disegnando in modo incessante, inquieto. Insegnandoci soprattutto che l'architettura rappresenta un modo per conoscere sé stessi e le dinamiche dell'uomo, le sue contraddizioni, le sue capacità di plasmare mondi ideali e universi concreti.

new languages that often recall the aesthetic of Paolo Soleri, Bruce Goff, Frank Lloyd Wright. It is the natural evolution of the Baroque poetic; it is the study of the architecture of *Michelangelo e del Borromino* that affects the present; it is the text on an *Architecture of Limited Parameters* translated into the aspiration for modernity. Luigi Walter Moretti thus wrote the future, for his entire life retracting the difficult road of the new, incessantly searching and digging, writing, drawing, forever restless. Teaching us above all that architecture represents a way of coming to know oneself and the dynamics of man, in all of his contradictions, and his abilities to model ideal worlds and concrete universes.



↑ - U
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM
Schizzo prospettico verso via Bruxelles

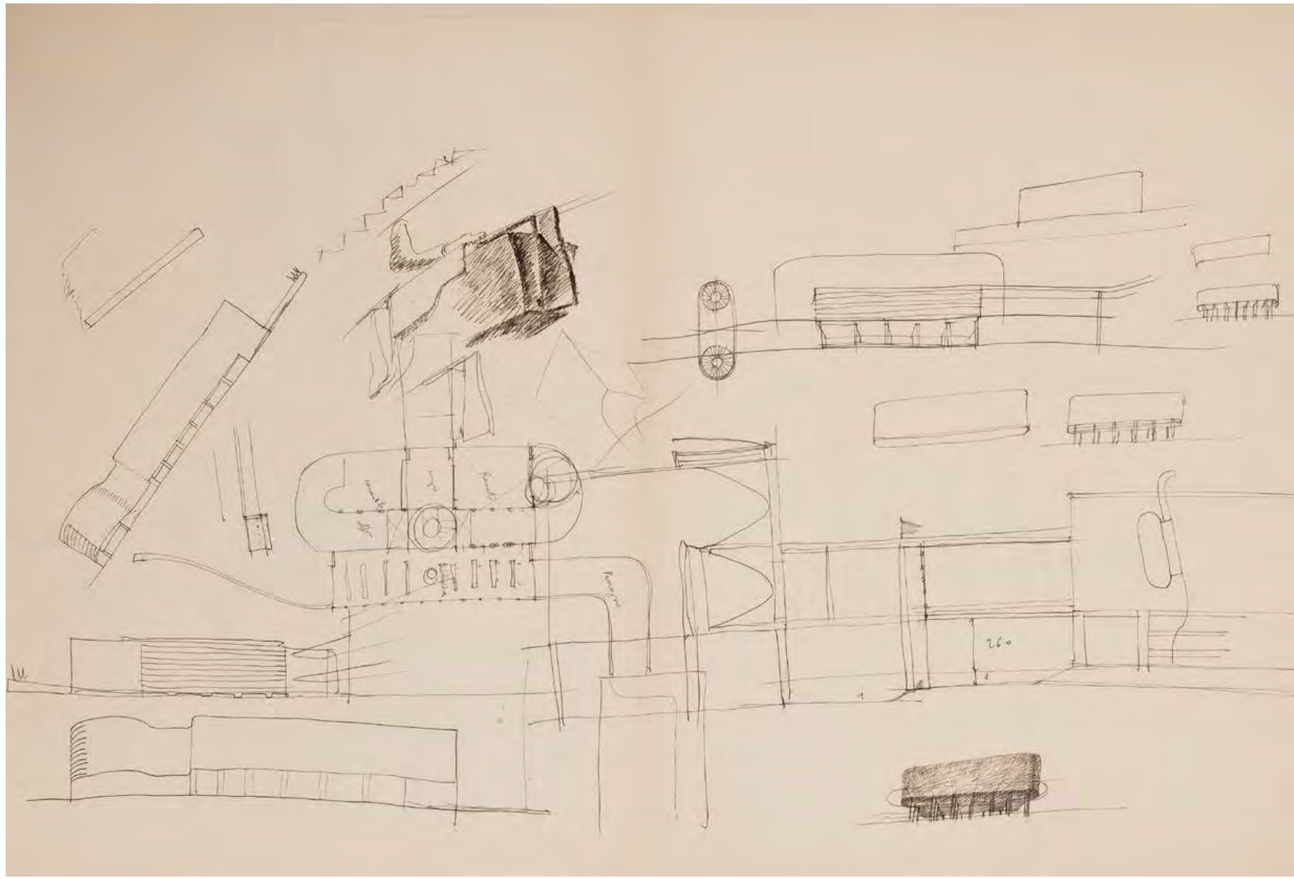
↑ - V
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM
Pianta del primo piano

→ - W
Luigi Moretti, Enrico Vallini
Villino Vallini
Roma, anni '20
AMM
Pianta

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language



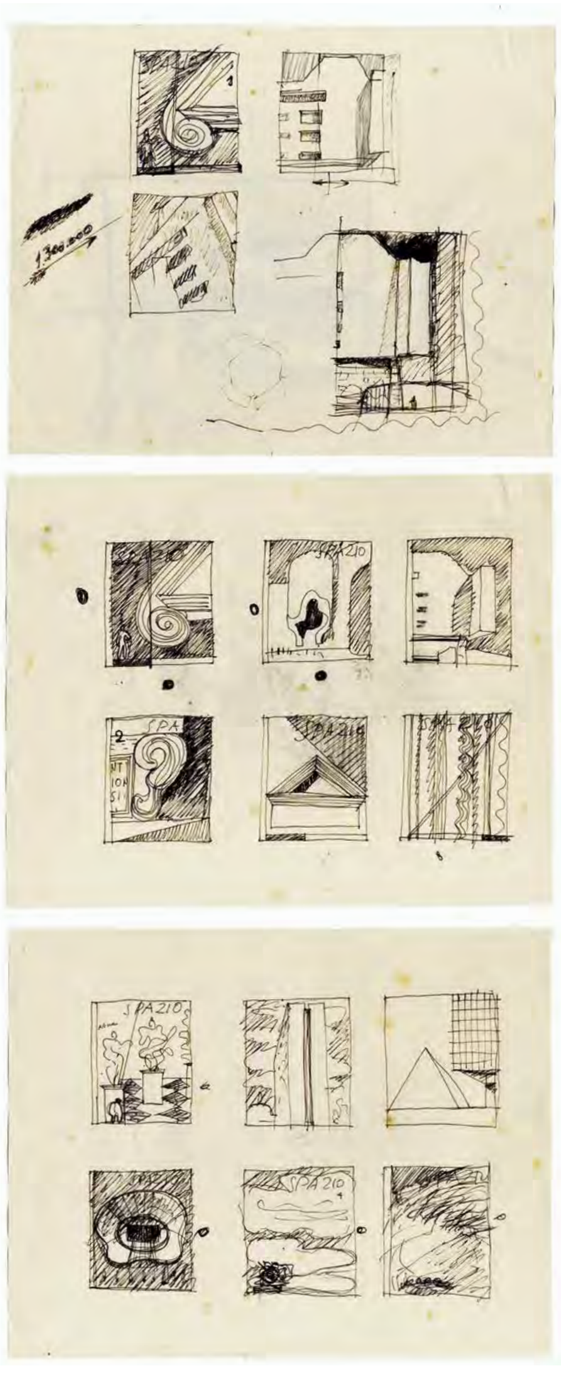


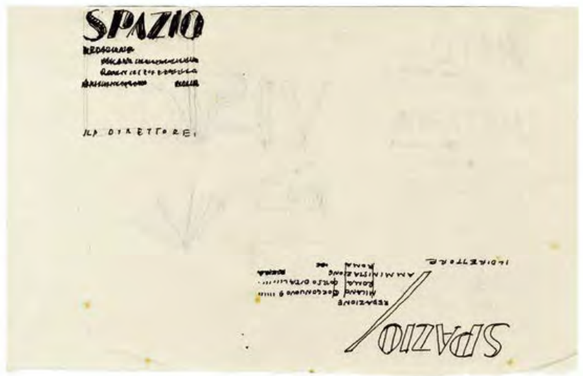
← ↑ - X / Y
Schizzi vari
Roma, s.d.
AMM

Tra una serie di schizzi si distingue anche la Casa delle Armi

Estetica del '900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language

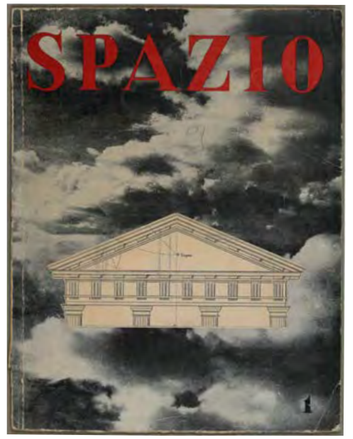






←- Z
Spazio
Roma, 1950
AMM

Schizzi di studio per i testi di *Spazio*
e per la carta intestata















↑ - AA
Spazio
Roma, 1950-1953
AMM

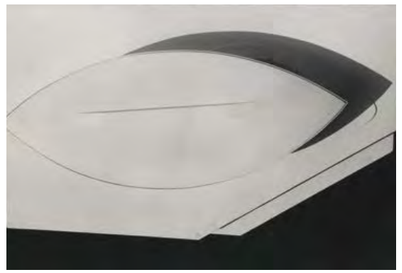
Copertine della rivista.
I sette numeri

Estetica del ’900
Poetica del contemporaneo
Linguaggio eclettico e parametrico

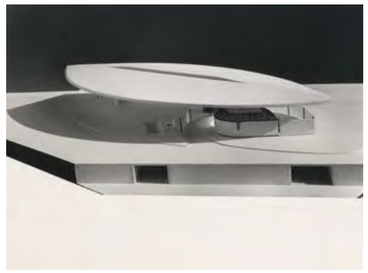
A 20th century aesthetic
A contemporary poetic
An Eclectic and Parametric Language



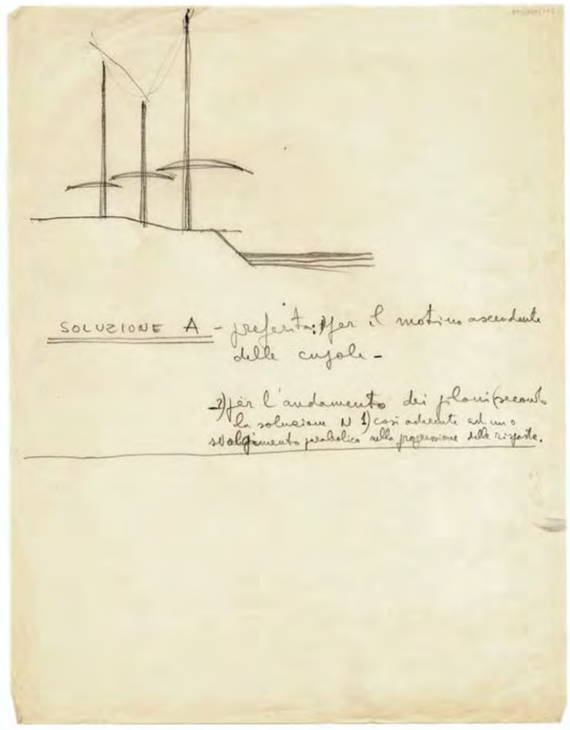
↑ - AB
Parcheggio sotterraneo a villa Borghese
Roma, 1965-1972
AMM
Vista del cantiere







↗ - AC
Edificio d’ingresso allo stabilimento Sap. Induno Olona
Varese, 1955-1956
AMM
Modello





↑ ↗ - AD
Santuario di Tabgha
1967
AMM
Schizzi e appunti di studio
Vista d’insieme dal lago. Plastico

Marco Maria Sambo
Architetto, Direttore editoriale AR Magazine
Direttore editoriale Architetti Roma edizioni
Consigliere Ordine Architetti P.P.C. di Roma
e Provincia

Architect, Editorial Director of AR Magazine
Editorial Director of Architetti Roma edizioni
Councillor with the Ordine Architetti P.P.C.
di Roma e Provincia

Tommaso Magnifico

LUIGI MORETTI ESSERCI NELLA RADURA DEL MONDO

(...) Un segno è arte quando è anche qualche altra cosa che non la sua figura (...) Ci si è, infine, ancora una volta accorti che nell'opera d'arte il segno è sempre magia: importante e determinante rimane sempre quello che nella forma viene evocato oltre la forma (...)[1]
Luigi Moretti

La figura e l'opera di Luigi Moretti occupano un posto del tutto originale, per non dire unico, nella storia dell'architettura e delle categorie estetiche che la compongono, non solo della modernità del XX secolo, ma della intera cultura artistico-architettonica e nello sviluppo delle sue proprie manifestazioni e rappresentazioni.

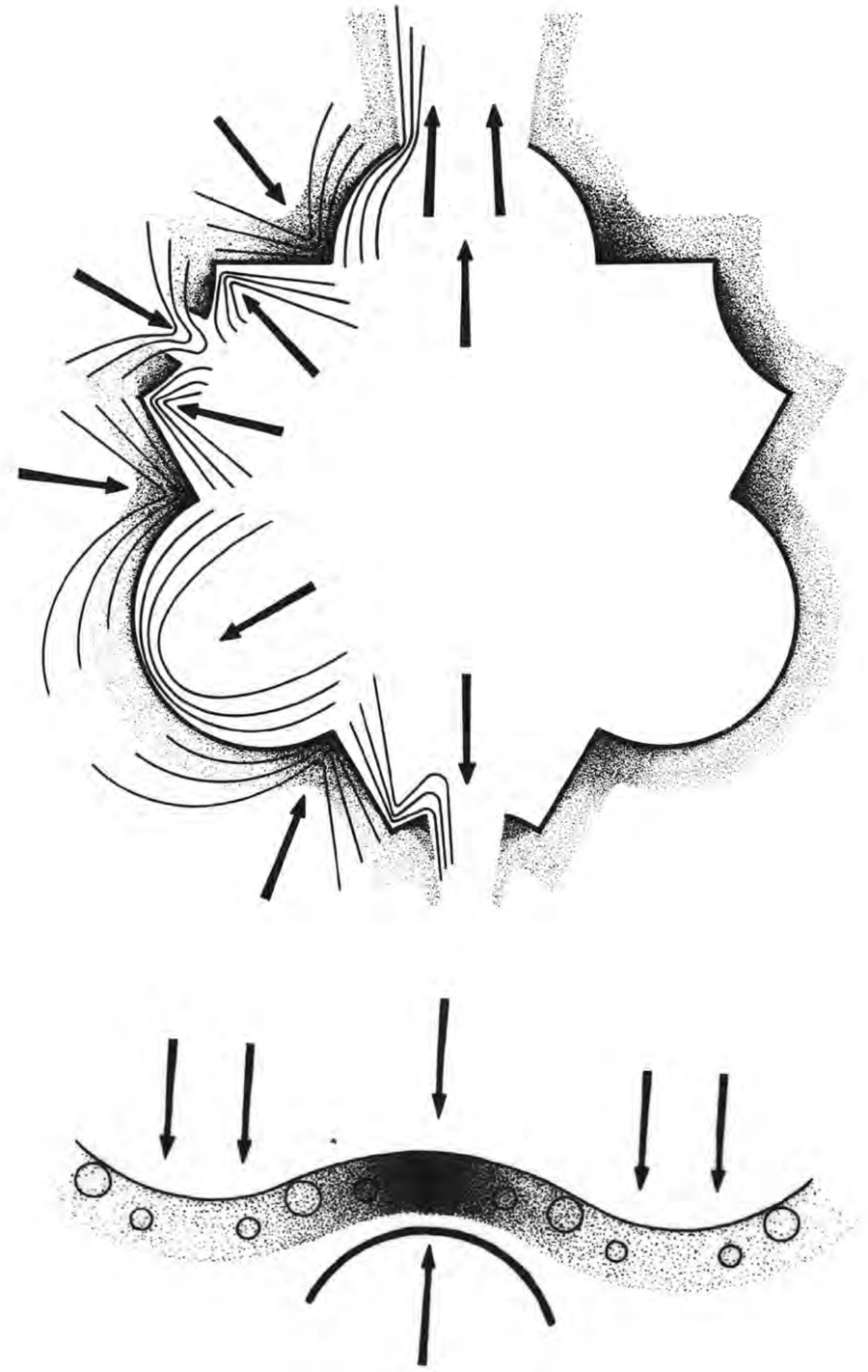
Dopo la scomparsa avvenuta il 14 luglio 1973, un velo di oblio è calato sull'uomo e la sua opera, tant'è che soltanto pochissime espressioni di quest'ultima venivano studiate, quali la Casa delle Armi al Foro e la palazzina del Girasole, per merito esclusivo di storici e critici stranieri quali Banham e Pevsner[2], nonché tramite citazioni e riferimenti fortissimi come nelle opere del catalano Coderch e dell'americano Venturi[3].

Negli ultimi tre decenni tuttavia si è iniziato a riscoprirne l'opera, sia pure in modo per così dire parziale e sempre relativamente ad architetture specifiche, non ancora immaginandone la portata organica e il significato totale[4].

LUIGI MORETTI. BEING IN THE CLEARING OF THE WORLD

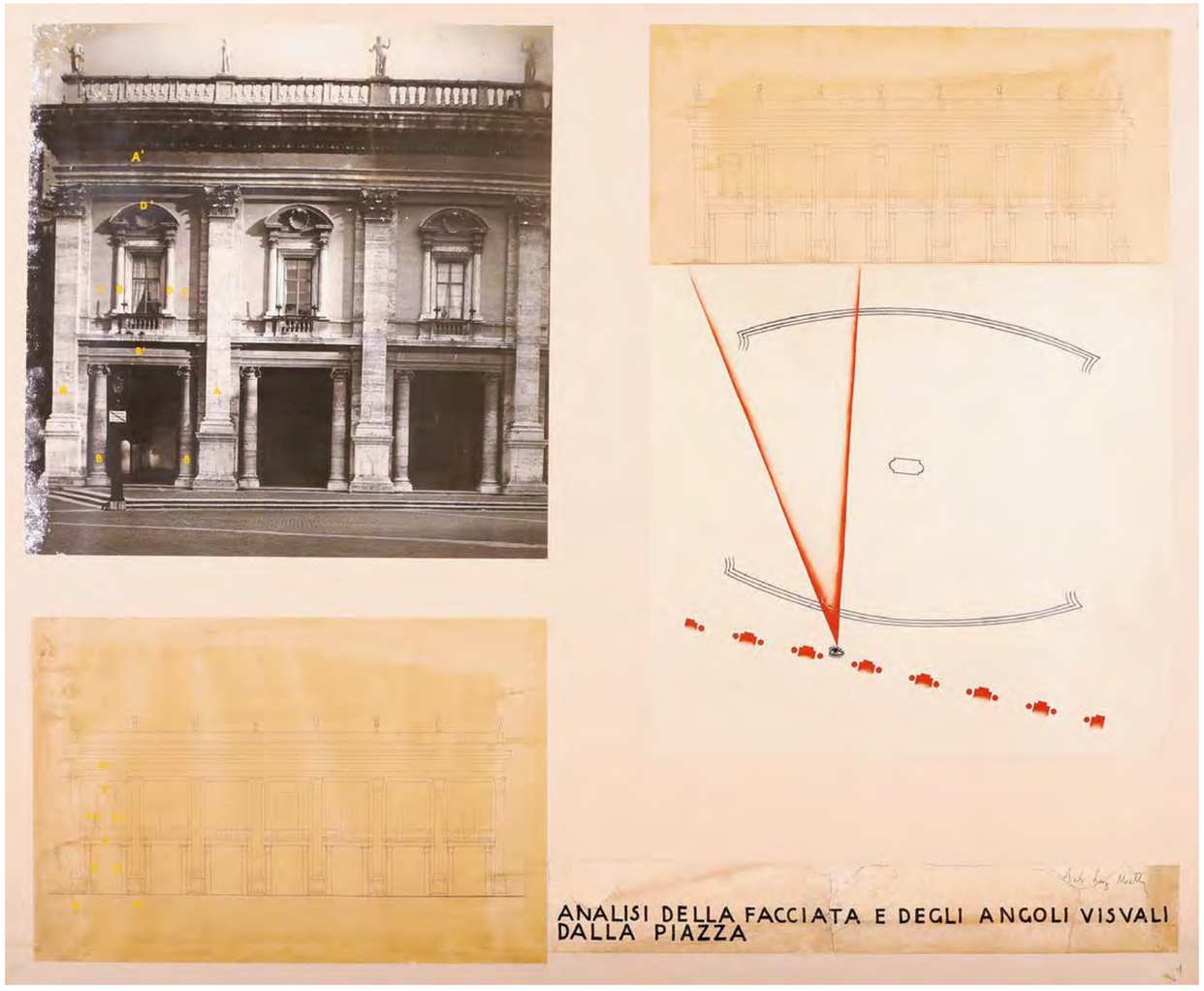
(...) A sign can be considered art when it is something other than its figure (...) In final analysis, we are once again aware that in the work of art the sign is always magic: that which remains important and determinant is that which form evokes beyond form (...)[1]
Luigi Moretti

The figure and work of Luigi Moretti occupy a wholly original, not to say unique position in the history of architecture and its aesthetic categories. This applies not only to the modernity of the twentieth century, but to the entirety of artistic-architectural culture and the development of its manifestations and representations.
Following his death on 14 July 1973, a veil of oblivion was cast over the man and his work. Very few expressions of his ideas were studied, for example the *Casa delle Armi* (Fencing Hall) at the Foro Italico and the Girasole apartment building. We owe this interest exclusively to foreign historians and critics such as Banham and Pevsner,[2] or to such strong citations and references as those found in the work of the Catalan Coderch and the American Venturi.[3]
That said, over the past three decades we have begun to rediscover his work, albeit in what could be considered a partial manner and always relative to specific examples, without imagining its



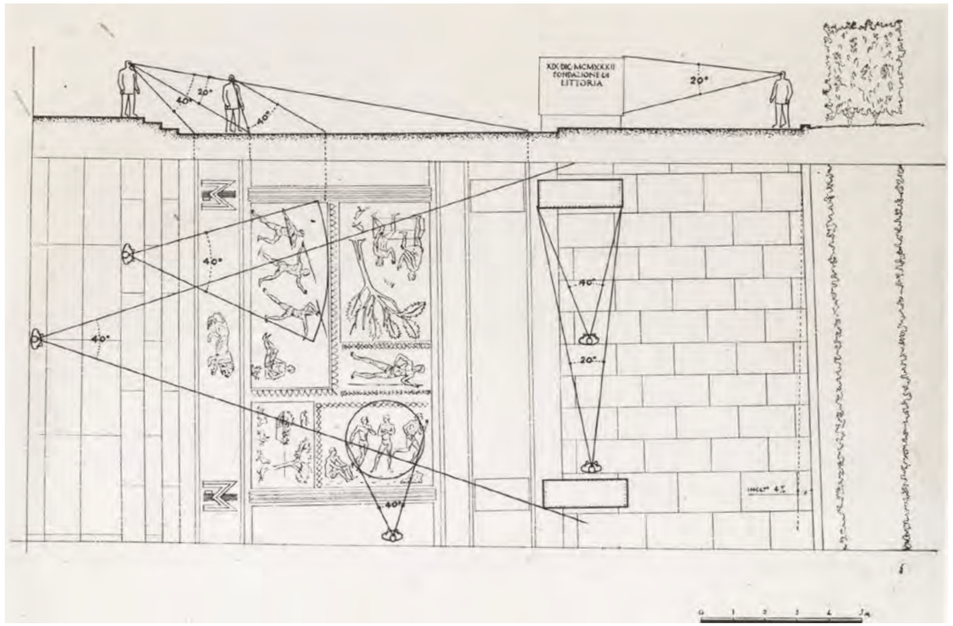
↗ - A
Studi su Borromini: Sant'Ivo alla Sapienza
Roma, 1967
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Interpretazione psico-cinetico-spaziale.
Contrapposizione spazio esterno – spazio interno

→ - B
Studi su Borromini: San Carlino alle Quattro Fontane
Roma, 1967
AMM
Interpretazione psico-cinetico-spaziale.
Contrapposizione spazio esterno – spazio interno



↑ - C
Studi sulla visibilità:
Palazzo dei Conservatori
Roma, 1927-1931
AMM
Analisi della facciata e degli angoli visuali dalla piazza

↗ - D
Studi sulla visibilità:
Piazzale dell'Impero
Roma, anni '30
AMM
Studi dei coni visivi



Agli inizi degli anni 2000 una giovane studiosa, Cecilia Rostagni, inizia ad indagarne l'opera con un'analisi della documentazione progettuale e di studio conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato e presso l'Archivio personale e storico di Luigi Moretti (Archivio Moretti Magnifico)[5].

Infine, il vero punto di svolta avviene dopo il 2007 ad opera dell'Archivio del Moderno di Mendrisio e, specificatamente, di Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, Annalisa Viati, di Tommaso Magnifico, dell'Accademia Nazionale di San Luca, dell'Archivio Centrale dello Stato che, attraverso tre anni di preparazione, ha portato nel 2010 ad organizzare due mostre imponenti: la prima, tenuta al MAXXI, inaugurandone l'attività espositiva, l'altra, nella sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, mostrandone finalmente per la prima volta in modo complessivo l'organicità e la portata e significato culturale ed artistico[6].

In quel periodo è da evidenziare il Convegno *Luigi Moretti, Architetto del '900* a cura di Corrado Bozzoni, Daniela Fonti e Alessandra Muntoni, svoltosi nel settembre 2009 presso la Facoltà di Architettura di Roma - Sapienza, quale omaggio a un grande *architetto romano*. Ha fatto seguito, nel 2012, una mostra presso la sede dell'Archivio del Moderno a Mendrisio[7]. Da allora numerosi sono stati i giovani studiosi, italiani

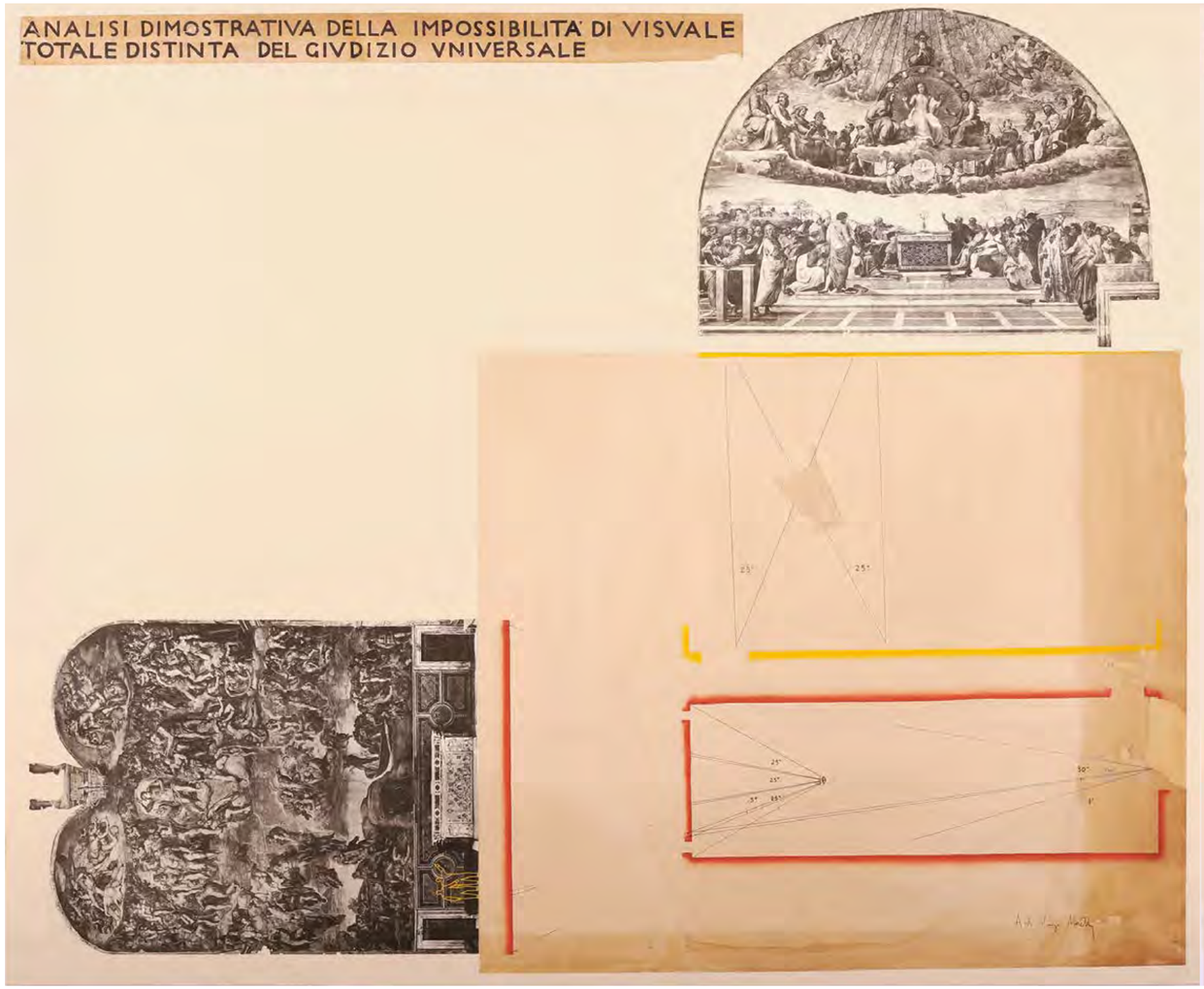
organic breadth and overall signfincance.[4]

At the dawn of the 2000s, a young scholar, Cecilia Rostagni, initiated an investigation of Moretti's work through an analysis of project documents and study material conserved by the Archivio Centrale dello Stato and the personal and historical archive of Luigi Moretti (Archivio Moretti Magnifico).[5]

Finally, the true turning point came after 2007, thanks to the work of the Archivio del Moderno di Mendrisio and, specifically, of Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, Annalisa Viati, of Tommaso Magnifico, the Accademia Nazionale di San Luca, the Archivio Centrale dello Stato. Three years of preparation led in 2010 to the organisation of two imposing exhibitions: the first at the MAXXI, inaugurating its presentation to the public, the other, hosted by the Accademia Nazionale di San Luca, presenting for the first time its complex organic nature and cultural breadth.[6]

Also from this period it is necessary to mention the Convention *Luigi Moretti, Architetto del '900*, curated by Corrado Bozzoni, Daniela Fonti and Alessandra Muntoni, and presented in September 2009 at the Roma-Sapienza School of Architecture as an homage to a grandiose *Roman architect*. This event was followed, in 2012, by an exhibition hosted by the Archivio del Moderno in Mendrisio.[7]

Since this time, numerous young scholars, Italian and foreign, have



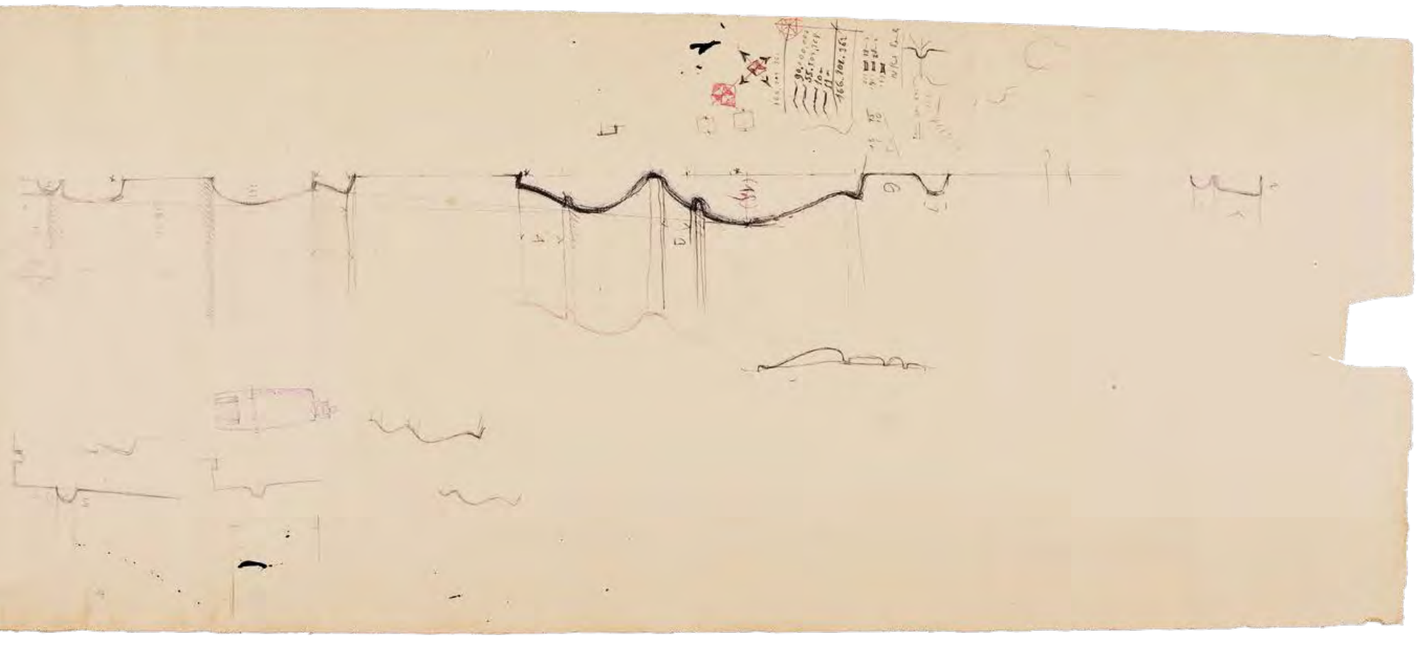
↑ - E
Studi sulla visibilità:
Giudizio Universale
Roma, 1927-1931
AMM

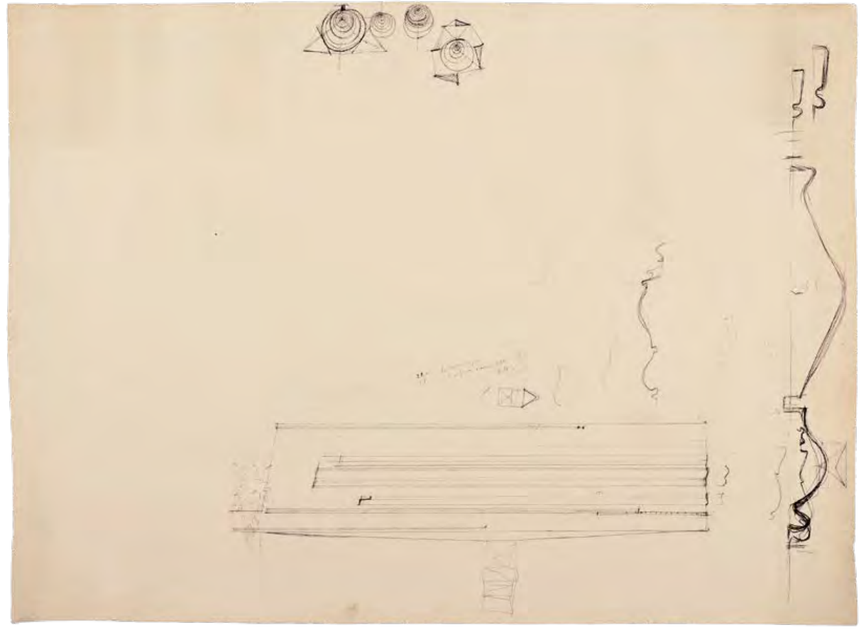
Analisi dimostrativa della impossibilità
di visuale totale e distinta del Giudizio Universale



↑ -F
Studi sulla visibilità:
Giudizio Universale
Roma, 1927-1931
AMM

Determinazione delle visuali successive
e delle loro linee nel Giudizio Universale





e stranieri, che si sono interessati alla figura di Luigi Moretti.

Nel 2019 l'Ordine degli Architetti di Roma e in particolare il Presidente Flavio Mangione hanno voluto, con raro coraggio intellettuale e impegno assai rilevante, nell'ambito di una riscoperta conoscitiva dell'architettura moderna italiana, condurre d'intesa con il proprietario Tommaso Magnifico una campagna di digitalizzazione della imponente documentazione conservata nell'Archivio personale e storico di Luigi Moretti, a cui fa seguito appunto il presente volume di AR Magazine.

Ciò non soltanto nell'intento di avere una visione completa ed organica dell'uomo e della sua opera che fino ad ora come si è detto era stata solo tentata, ma soprattutto nella consapevolezza che soltanto lo studio e la conoscenza integrale di tale documentazione, per così dire *segreta*, avrebbe rivelato l'uomo e la sua opera nella propria interezza umana, portata e significato culturale ed artistico.

Volendo in tal modo dare un contributo fondamentale alla storia dell'Architettura moderna italiana tramite un interprete di assoluto prestigio che l'ha portata alle massime vette e riconoscimenti internazionali.

In quest'ottica di riscoperta di Luigi Moretti dopo decenni d'oblio, comprendimenti parziali e fraintendimenti come prima si diceva, occorre riflettere, a quasi cinquant'anni dalla sua morte, sul valore e significato della sua opera, la portata attuale, individuandone i "parametri" culturali e ideali.

Proprio questa attività è l'occasione giusta per avviare un percorso di riflessione peraltro complesso e presumibilmente non privo di sorprese.

Occorre, mi sembra, tornare ai Maestri dell'architettura moderna italiana e fra tutti, appunto, Luigi Moretti, per comprendere a fondo la portata estetica e l'eredità culturale della loro opera.

Luigi Moretti, sin dai suoi esordi universitari, s'impone perentoriamente all'attenzione dei docenti per la visione storica dell'Architettura, una riflessione

with rare intellectual courage and notable commitment, as part of a cognitive rediscovery of modern Italian architecture, in 2019 the Ordine degli Architetti di Roma and in particular its president Flavio Mangione chose to undertake, together with its owner Tommaso Magnifico, a campaign to digitalise the imposing mass of documents conserved in the personal and historical archive of Luigi Moretti. This volume of AR Magazine presents the results.

The intention was not only to provide a complete and organic vision of the man and his work that, to date, as mentioned, had barely been attempted. Above all, this intention was based on the awareness that only the integral study and understanding of this documentation, one could say *secret*, could reveal the humanity, cultural breadth and cultural and artistic significance of the man and his work.

There is a desire to make a fundamental contribution to the history of modern Italian architecture through one of its most prestigious interpreters, who elevated it to its maximum heights and international recognition.

From this vantage point, the rediscovery of Luigi Moretti after decades of oblivion, partial understandings and misunderstandings, as mentioned earlier, requires a reflection, almost fifty years after his death, on the value and significance of his work and its current importance, identifying its cultural and ideal "parameters".

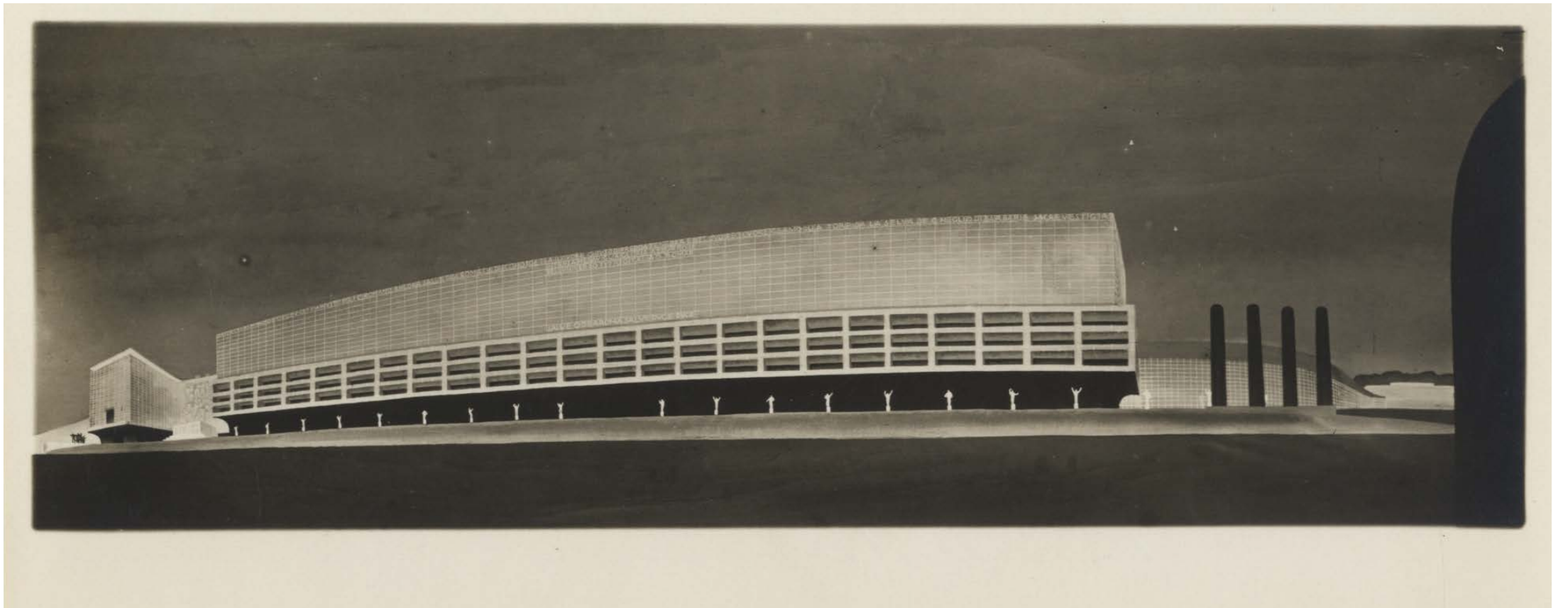
Precisely this activity represents the proper occasion for initiating a path of reflection, what is more both complex and presumably not without surprises.

There is a need, I believe, to return to the Masters of modern Italian architecture and, among them all, precisely to Luigi Moretti, to fully comprehend the aesthetic breadth and cultural legacy of their work.

Luigi Moretti, from his university years, immediately brought himself to the attention of his professors for his historical vision of Architecture, a reflection

↑ - G
Valori della modanatura:
La Saracena
Roma, s.d.
AMM
Studio della modanatura della rotonda

↑ -H
Valori della modanatura:
La Saracena
Roma, s.d.
AMM
Studio della modanatura della rotonda





sui concetti o, per meglio dire con lui stesso, sui "parametri" costituenti la disciplina architettonica.

Parametri individuabili nel senso della struttura intesa non solo dal punto di vista statico, bensì quale sistema logico e ideale che unitariamente comprende i valori spaziali e figurativi, il senso del *peso* o gravezza della materia che l'uomo deve vincere e articolare in forme definite, le dinamiche percettive che si manifestano in dimensioni e densità volumetriche sequenziali.

Un insieme quindi di relazioni che divengono nell'arco temporale della storia testimonianza stratificata dell'esistenza e del fare dell'uomo.

Un processo di apprendimento che inizia sin da giovanissimo sotto l'insegnamento del padre Luigi Rolland, ingegnere, matematico e architetto che lo indirizza alla disciplina del disegno architettonico e delle scienze matematiche che rimarranno una costante della sua visione e interpretazione del mondo.

on concepts or, better expressed in his words, the constituent "parameters" of architectural practice.

Parameters that can be identified in the sense of structure, intended not as statics, but instead as the logical and ideal unitary system that includes spatial and figurative values, a sense of the *weight* or gravity of matter, which man must counter and articulate in defined forms, the dynamics of perception manifest in sequential volumetric dimensions and densities.
Thus, a collection of relations that throughout the time of history become a layered testimonial to human existence and action.
A process of learning that began at a very young age, with the teachings of his father Luigi Rolland, an engineer, mathematician and architect, who directed him toward the practice of architectural drawing and mathematical sciences. They would remain a constant in his vision and interpretation of the world.
Following Rolland's death in 1921, Moretti, already with a notable mastery of design, would work with his late father's partner, the engineer Enrico Vallini, to complete his unfinished projects.[8]

↑ -I
Valori della modanatura:
concorso per il Palazzo del Littorio
Roma, 1934
AMM
Progetto A, facciata su via dell'Impero

Alla morte del padre avvenuta nel 1921 Moretti, già padrone di una capacità progettuale di prim'ordine, porterà a termine, d'intesa con il socio paterno, ingegnere Enrico Vallini, i progetti già avviati e incompiuti del genitore[8].

Nel contempo prosegue la sua formazione personale indagando e disegnando dal vero, misurando, sul modello degli antichi maestri, le architetture del grandioso contesto storico-architettonico romano, acuendo quelle capacità di percezioni e rapporti visivi che diverranno una matrice costante del suo essere architetto.

Ne fanno fede i numerosi disegni conservati nell'Archivio personale, in particolare lo studio di Villa Adriana di cui indaga i rapporti spaziali e proporzionali e le relazioni contestuali d'insieme specie della Biblioteca, del Teatro Marittimo e del Pecile che costituiranno tre decenni dopo parte del saggio *Struttura e sequenza di spazi* [9].

Questo immedesimarsi con il processo stratificato della storia testimoniata dagli spartiti

At the same time, he continued his own personal education. Based on the model of the ancient masters, he investigated, drew and measured the architecture of the grandiose historical-architectural condition offered by Rome, honing his skills in perception and visual ratios, which would become a constant matrix in his being an architect.
This is proven in numerous drawings conserved in his personal archive, in particular in his studies of Hadrian's Villa, in which he investigated spatial relations and proportions, and the contextual relations of the overall composition, in particular of the Library, Maritime Theatre and Pecile. Three decades later, they would together constitute part of the essay *Struttura e sequenza di spazi* (Structures and Sequences of Spaces).[9]

This empathy with the layered process of history evidenced in the architectural scores of Rome, would provide Luigi Moretti a capacity for vision, and analogical analysis, sufficient to master, with great imaginative and iconic art, both the urban scale and

↑ -J
Valori della modanatura:
concorso per il Palazzo del Littorio
Roma, 1934
AMM
Progetto A, soluzione d'angolo tra i due corpi di fabbrica





←K

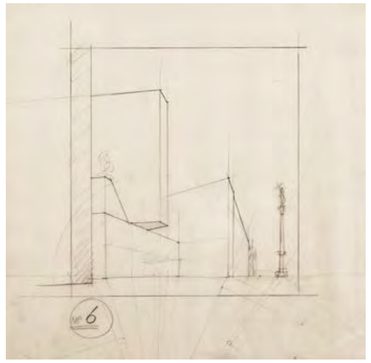
Sequenze visuali:
Milano Corso Italia
1950 c.a.
AMM

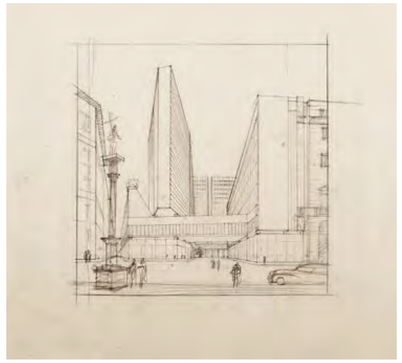
Studio delle sequenze visuali successive di avvicinamento

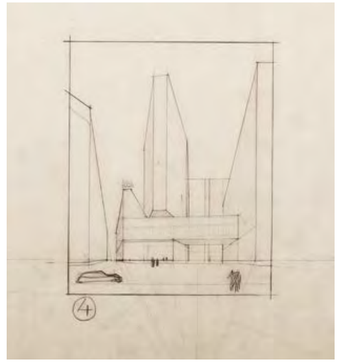
↑ - L

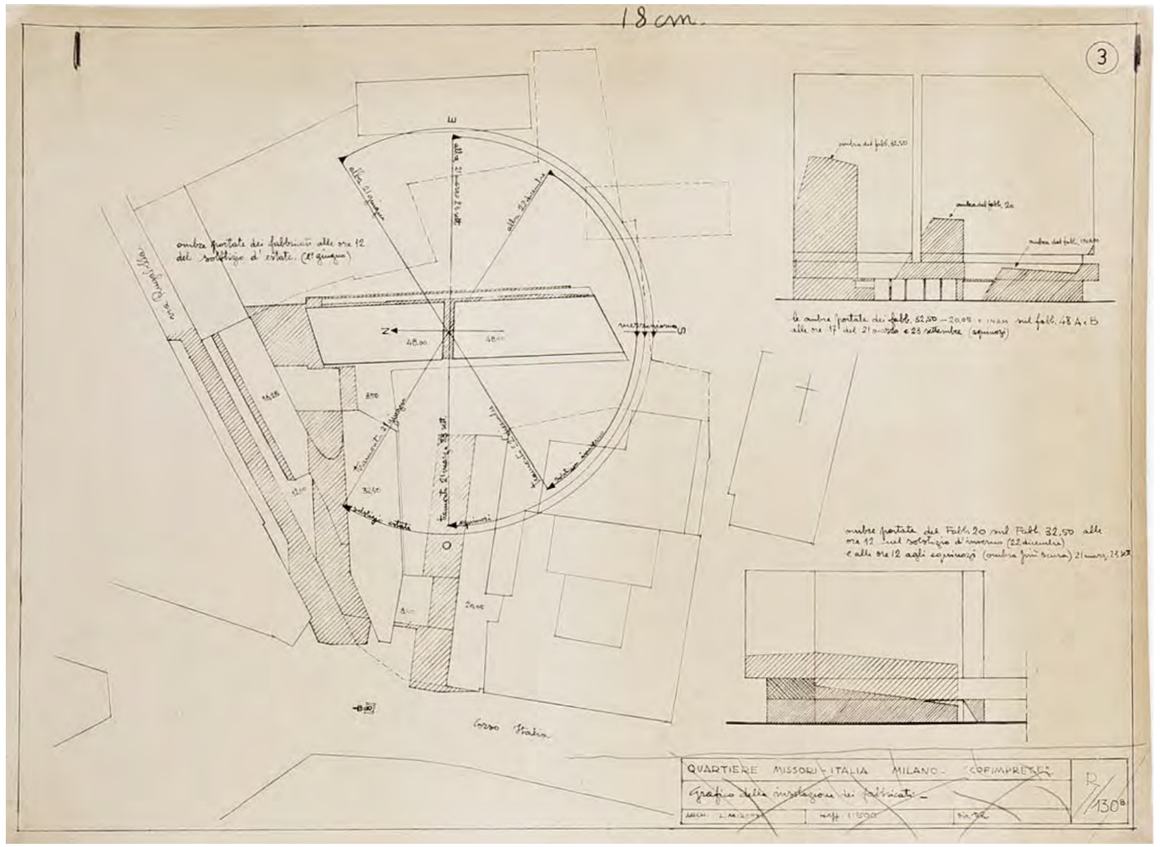
Sequenze visuali:
Genova
s.d.
AMM

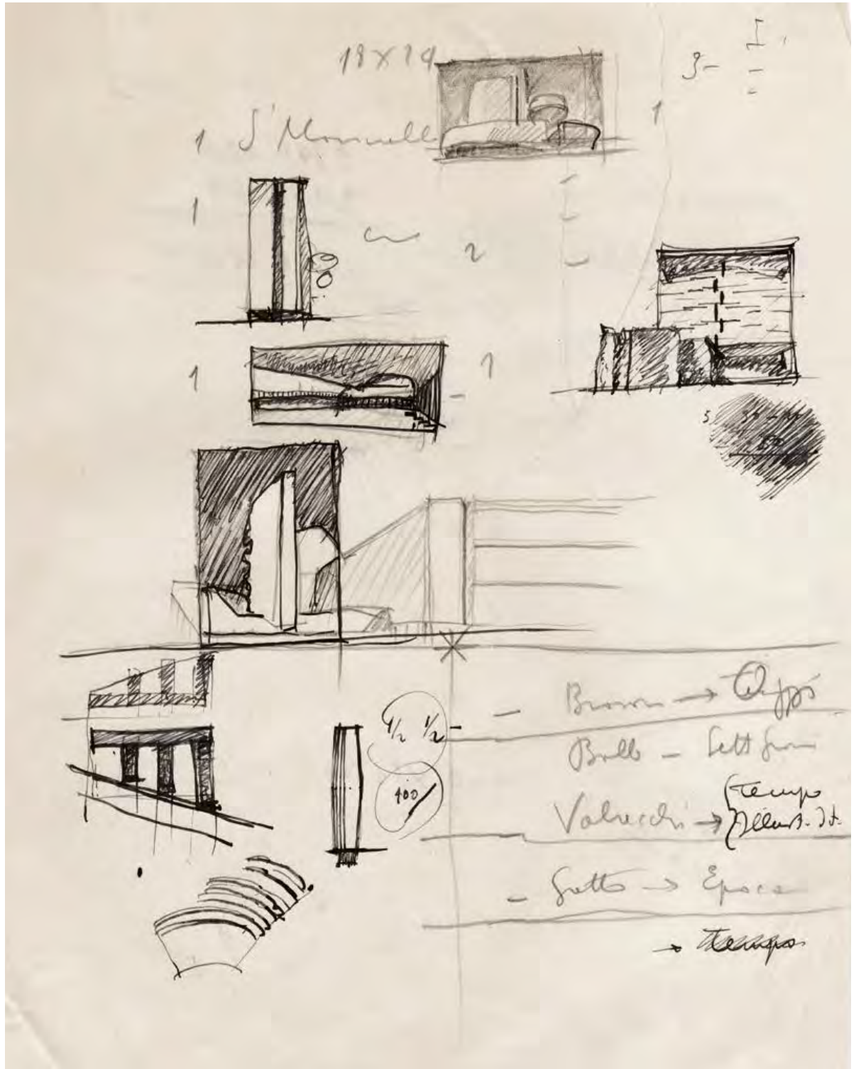
Complesso di Genova Sturla, vista del plastico











←- M
Architettura nello spazio-luce: Milano Corso Italia
1950 c.a.
AMM

Studio delle insolazioni

↖ ↑- N / O / P
Sequenze visuali: Milano Corso Italia
1950 c.a.
AMM

Studio delle sequenze visuali successive di avvicinamento

↑- Q
Figure di taglio
s.d.
AMM

Studi di edifici visti di taglio:
Milano Corso Italia,
Santa Marinella (Roma) La Saracena

architettonici di Roma, darà a Luigi Moretti una capacità di visione, di analisi analogica tale da poter padroneggiare con grande arte immaginativa ed iconica la scala urbana e la dimensione minuta e raccolta ma non per questo meno ricca ed intensa.

Si pensi alla grandiosità del Foro Mussolini, concepito come propileo urbano per l'ingresso da nord alla città e come simbolo della Roma moderna.

Il teatro monumentale per 5.000 posti[10] e la Piazza Imperiale per l'Esposizione Universale della Civiltà Romana del 1942. Poi, nel dopoguerra, i grandiosi complessi americani di Washington e Montreal, quest'ultimo peraltro non compiuto, dove Moretti coniuga la sua personale interpretazione del linguaggio barocco. Ed ancora le iconiche architetture milanesi e soprattutto tra queste il complesso di Corso Italia, un *magico* mondo di segni, volumi, visioni e quinte teatrali compiuti in sé ma di una rara potenza iconica a scala urbana.

Ancora i complessi urbanistici degli anni '60 a Roma del Villaggio Olimpico e del quartiere di Decima, dove il gioco delle illusioni prospettiche in planimetria e in alzato, il cui vuoto assume forte valenza di segno... "la simmetria degli antichi non è da intendersi come legge governata da un asse disegnativo, ma come punto focale onde si diparte la forza formativa, seme dello spazio; punto palpitante in cui lo spirito agisce e costruisce il suo spazio isotropo: sferico o planare (...)"[11], l'uso cromatico dei materiali ne definiscono organicamente l'impianto architettonico.

Infine la trilogia delle ville del litorale romano iniziate nel lontano 1953 e mai compiute per la morte del Maestro, progettate con la raffinatezza e l'acribia di un orafo. Molti altri esempi si potrebbero ancora citare.

Un mondo di *Strutture ideali* che Moretti individua, ancora giovanissimo, tra il 1927 e il 1931, nelle grandi architetture della romanità, del Rinascimento e del Barocco; nella titanica figura di Michelangelo, nella cui inquietudine esistenziale Moretti si cala con viva partecipazione.

Un contributo fondamentale e originale alla riscoperta della figura totale del grande artista toscano e della categoria estetica del Barocco che proprio in quegli anni veniva a compiersi.

Il *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, saggio appunto del 1927, costituisce il fondamento del sentire l'architettura nella sua essenza spirituale che "s'impietra" nel fluire del tempo oltre il tempo contingente della vita: "era forse per Moretti un riascoltare la lezione degli antichi particolarmente dei 'suoi antichi' dai grandi costruttori adrianei al Borromini ed al Guarino, era forse un'interrogare i grandi barocchi non più come decoratori o scenografi ma, al contrario, proprio per la precisa intuizione delle strutture, per la matematica fantasia degli spazi (...)"[12].

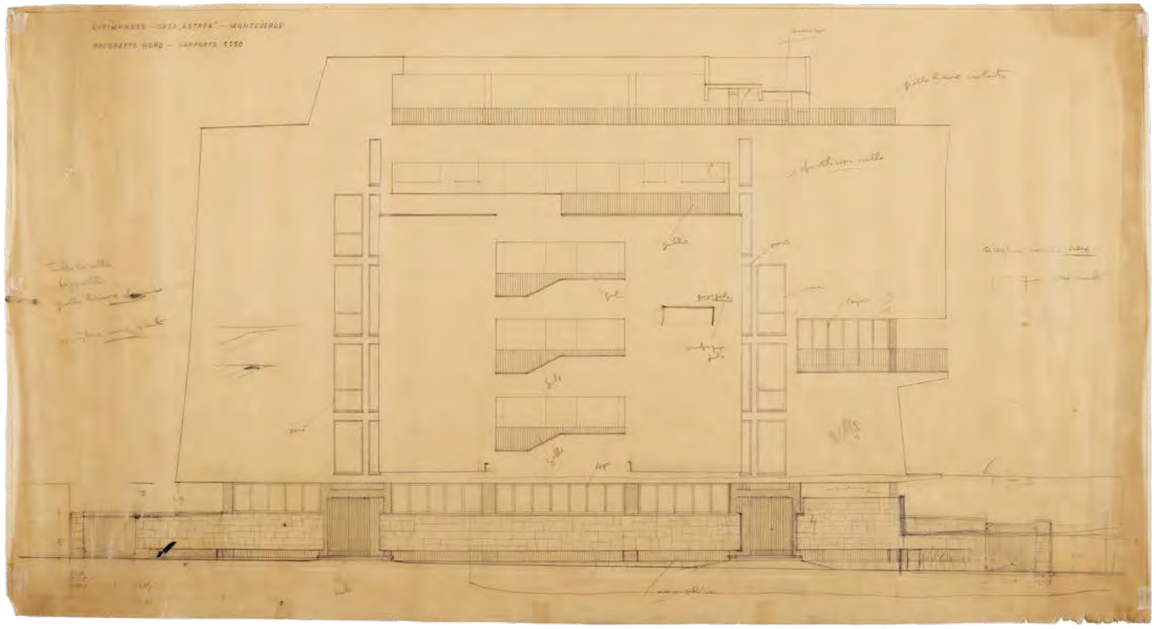
the minute and intimate detail, no less rich and intense for this shift in scale.

We can recall the grandiosity of the *Foro Mussolini*, conceived as an urban propylaeum marking the northern entrance to the city, and symbol of modern Rome.
The monumental theatre for 5,000 spectators[10] and the Piazza Imperiale for the Esposizione Universale della Civiltà Romana in 1942. Later, during the post-war era, the grandiose American complexes in Washington and Montreal, the latter unfinished. Here, Moretti combined his personal interpretation of the baroque language. Or the iconic works of architecture in Milan, key among them the complex in Corso Italia, a *magic* world of signs, volumes, visons and theatrical backdrops. While complete on its own, it possesses a rare iconic power at the urban scale.
Or the urban complexes from the 1960s in Rome in the Villaggio Olimpico and the district of Decima, with its play of perspectival illusions in plan and elevation, whose void assumes the powerful value of a sign. Here "the symmetry of the ancients is not to be intended as law governed by an imposed axis, but as the focal point from which the strength of form, the seed of space, departs; a palpitating point where the spirit acts and establishes its isotropic space: spherical or planar (...)",[11] and the chromatic use of materials organically define its architectural parti.
Finally, the trilogy of villas along the Roman seafront, initiated in a distant 1953 and never completed, owing to the master's death, designed with the elegance and meticulousness of a goldsmith. So many other examples could be mentioned.
A world of *Ideal Structures* identified by Moretti, while still very young, between 1927 and 1931, in the grandiose architecture of Roman-ness, the Renaissance and the Baroque; in the titanic figure of Michelangelo, into whose existential restlessness Moretti immersed himself with lively participation.
A fundamental and original contribution to the rediscovery of the total figure of the great Tuscan artist and the aesthetic category of the Baroque completed precisely during these years.
The 1927 essay "Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica" constitutes the foundation for sensing the spiritual essence of architecture, "petrified" in the flow of time beyond the contingent time of life: "for Moretti it was perhaps about re-listening to the lesson of the ancients, particularly 'his ancestors', from the grand builders of Hadrian to Borromini and Guarino, it was perhaps an interrogation of the great masters of the Baroque, not as decorators or set designers but, on the contrary, exactly for the precise intuition of structure, for the mathematical fantasy of spaces (...)".[12]

Ideal structures with the Faustian spirit of man's eternal existential search. An anthropological interpretation of human action manifest in images, in lived dynamic spaces, in highly refined optical



↑ - R
Figure di taglio:
Casa albergo, via Corridoni
Milano, 1950
AMM





↖ - S
Figure di taglio.
Palazzina Astrea
Roma, 1947
AMM

Studio della facciata su via Jenner

→ -T
Figure di taglio.
Palazzina Astrea
Roma, 1947-1951
AMM

Facciata su via Jenner

Strutture ideali dello spirito faustiano dell'eterna ricerca esistenziale dell'uomo. Una interpretazione antropologica del fare umano che si manifesta in immagini, in spazi dinamicamente vissuti, in percezioni ottiche raffinatissime, un materiale tettonico testimonianza della storia dell'uomo.

Ciò costituisce il particolare *umanesimo* di Luigi Moretti. Si vedano le centinaia di figure inserite nei suoi disegni, un muto dialogo tra l'uomo e il suo abitare[13].

Non quindi la cronologia del tempo che si manifesta in stilemi e *frammenti*, pur come un autorevole critico ha scritto[14], bensì essenze logico-formali del linguaggio architettonico e di forme *ideali*.

Questa particolare e forse unica capacità *morettiana* di coniugare diversi aspetti del linguaggio artistico, della cultura e del pensiero moderno, da quelli del linguaggio artistico-formale a quelli legati all'analisi epistemologica del medesimo, lo porterà a fondare, nella prima metà degli anni '50, la Galleria d'arte *Spazio*.

Un'attività di promotore e critico delle nuove espressioni dell'arte *informale* contemporanea di livello internazionale, svolta d'intesa con il critico e saggista francese Michel Tapié. Un'esperienza che continuò ancora negli anni

perceptions, a tectonic material that testifies to human history.

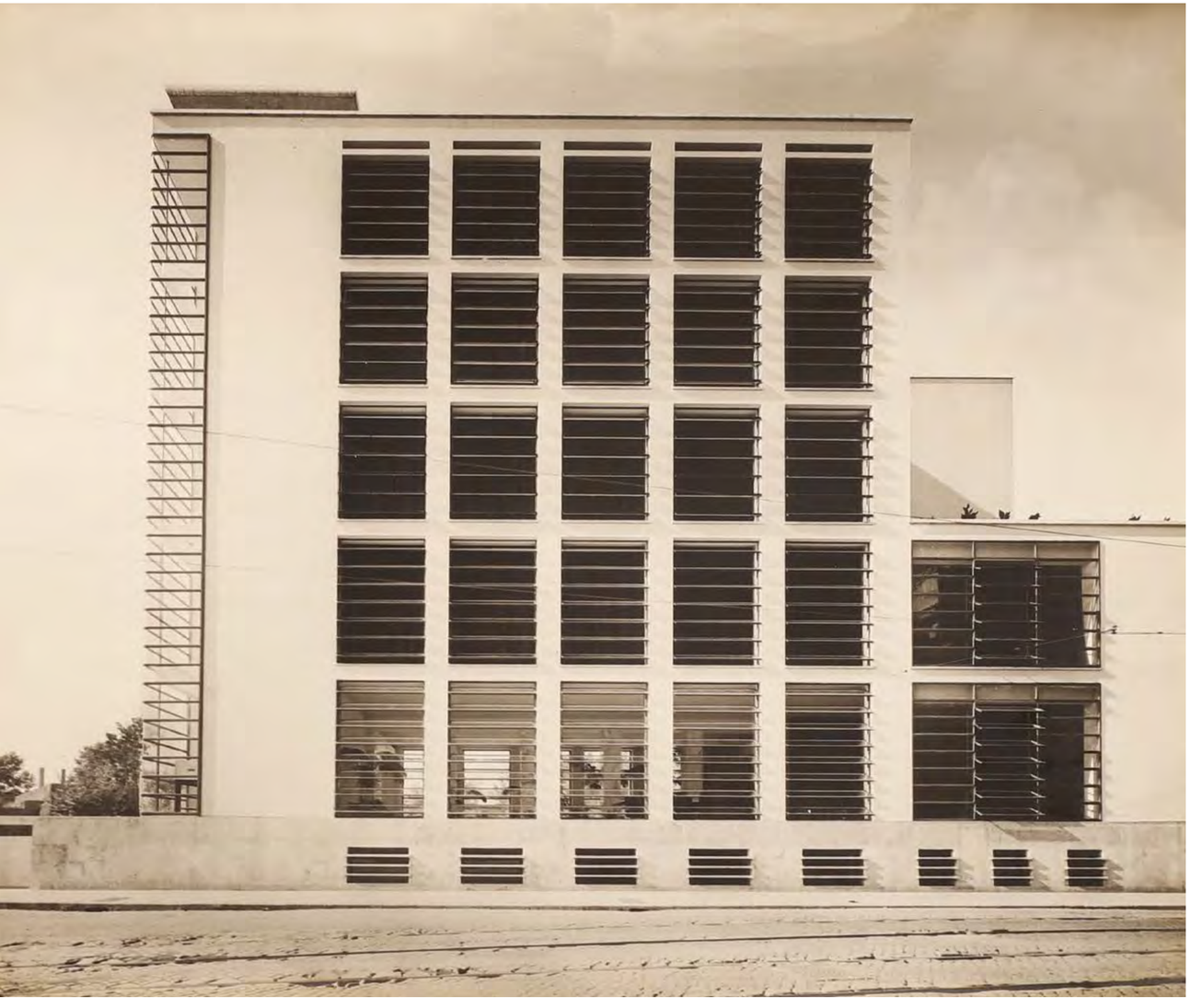
This is what constitutes the particular *humanism* of Luigi Moretti. We need only look at the hundreds of figures inserted in his drawings, in a mute dialogue between man and the spaces he inhabits.[13]

Not the chronology of time manifest in stylistic features and *fragments*, despite the words of an authoritative critic,[14] but logical-formal essences of architectural language and *ideal* forms.

This particular and perhaps unique *Morettian* capacity to unite diverse aspects of artistic language, of modern culture and ideas, from those of artistic-formal language to those linked to its epistemological analysis, would lead him to found the *Spazio* art gallery in the early 1950s.

An activity as a promoter and critic of the new expressions of contemporary informal art at the international level, together with the French critic and essayist Michel Tapié.

This experience would continue into the 1960s in the polyhedral activities and exhibitions of the I.C.A.R. (International Centre of Aesthetic Research) in Turin, and in the conceptual analysis of art through study: *Le Baroque Généralisé - Manifeste du Baroque ensembliste*, in which Moretti synthesised and exposed the conceptual structures of artistic evolution into verbal



↑ -U
Trasfigurazione materica:
G.I.L. di Trastevere
Roma, 1933-1937
AMM

Facciata su via Induno

'60 nell'attività poliedrica ed espositiva dell'I.C.A.R. (International Center of Aesthetic Research) di Torino e nell'analisi concettuale dell'arte tramite lo studio*: Le Baroque Généralisé - Manifeste du Baroque ensembliste*, dove Moretti sintetizza ed espone le strutture concettuali dell'evoluzione artistica in linguaggio verbale e in linguaggio logico- formale[15].

Si veda ancora ad esempio il saggio *Strutture e sequenze di spazi* in cui accanto alle immagini di Villa Adriana, della Rotonda palladiana, delle architetture sacre del Guarini, del Palazzo Ducale di Urbino, del S. Pietro michelangiolesco, pone la Casa McCord di Wright, la Casa Tugendhat di Mies e infine l'iconica Casa delle Armi. "Personalità che declinando singolarmente alcune forme le rendono a un certo grado universali per virtù della forza, della veemenza che vi immettono. Veemenza che per essere piena deve essere sempre nuova (...)"[16].

Moretti darà ancora testimonianza di questa interpretazione metastorica dell'esistere umano in *architetture ideali* nel 1964 in occasione del Convegno per i 400 anni dalla morte di Michelangelo e ancora nel 1967 con il saggio *La serie di strutture generalizzate di Borromini*, elaborato appunto per i 300 anni dalla morte[17].

La figura di Luigi Moretti incarna quindi questo processo metastorico: "quando un nuovo linguaggio è veramente universale convoglia a sé spazi di luoghi e di tempi amplissimi (...)"[18], lo scorrere ideale della storia dell'uomo, l' "esserci nella radura del mondo"[19].

La capacità fantastica e visionaria, ma nel contempo analitica e concreta di Luigi Moretti, lo porterà a studiare fin da giovanissimo la configurazione di *forme architettoniche ottimali* sia dal punto di vista funzionale che della migliore *appetibilità visiva*.

Nasce così, già alla fine degli anni '30, l'idea dell'*Architettura Parametrica* studiata per i grandi numeri, ossia ad alta frequenza fruitiva quali strutture sportive come stadi per il calcio e il tennis, piscine, cinema e teatri.

Il *Parametro* fondamentale sul quale e intorno al quale si sviluppa la forma *ottimale* è quello della migliore percezione visiva.

A partire dagli studi sulle stazioni ferroviarie, sulla visione ottimale per il Teatro Imperiale per 5.000 posti di cui sopra si diceva, Moretti giungerà negli anni '50 a raccogliere intorno a sé, con l'ausilio dell'insigne matematico Bruno De Finetti, una schiera di valenti studiosi del settore. Nel 1957 fonderà l'I.R.M.O.U. (Istituto di Ricerca Matematica ed

language and logical-formal lanaguge.[15]

Examples include the essay "Strutture e sequenze di spazi": images of Hadrian's Villa, Palladio's Villa Rotonda, the sacred architecture of Guarini, the Ducal Palace in Urbino, Michelangelo's St. Peter's, set alongside Wright's McCord House, Mies van der Rohe's Tugendhat House and, finally, the iconic Casa delle Armi. "Personalities that, by individually defining forms make them to a certain degree universal by virtue of the strength, the vehemence they emit. Vehemence that in order to be full must always be new (...)".[16]

Moretti would offer additional evidence of this meta-historical interpretation of human existence in *architetture ideali* from 1964 in occasion of the Convention marking the 400th anniversary of Michelangelo's death, and again in 1967, with the essay "La serie di strutture generalizzate di Borromini", written precisely to mark the passing of 300 years since his death.[17]

The figure of Luigi Moretti therefore embodies this meta-historical process: "when a new language is truly universal it draws to itself spaces of vast places and times (...)",[18] the ideal flow of human history, the "fact of *being* in the clearing of the world".[19]

Luigi Moretti's capacity to be fantastic and visionary, but at the same time analytical and concrete, would lead him from a very early age to study the configuration of *optimal architectural forms*, in terms of both function and the best *visual palatability*.

As early as the late 1930s this led to the idea of *Parametric Architecture*, studied for large numbers, that is, for high frequency uses, such as sports facilities like football stadiums or tennis courts, pools, cinemas and theatres.

The fundamental *Parameter* atop and around which *optimal* form developed is that of the best visual perception.

Beginning with studies of railway stations, of the optimal vision for the 5,000-seat Teatro Imperiale, mentioned above. In the 1950s, Moretti managed to surround himself, with the help of the distinguished mathematician Bruno De Finetti, with a team of talented scholars. In 1957 he founded the I.R.M.O.U. (*Istituto di Ricerca Matematica ed Operativa per l'Urbanistica*).

The results obtained by the Institute, also in studies in the field of quantitative and estimative Urbanism, as a territorial science, would be presented at the XXII Triennale di Milano in 1960.[20]

As mentioned at the outset, after decades of oblivion, miscomprehensions and misunderstandings, the work of Moretti is once again actual.

We look to him to discover the laws of making architecture, in the end the testimonial to human existence and the

Operativa nell'Urbanistica). I risultati dell'Istituto, che compirà anche studi nel campo dell'Urbanistica quantitativa e previsionale, quale scienza del territorio, verranno esposti alla XII Triennale di Milano nel 1960[20].

Come all'inizio si accennava, dopo decenni di oblio, incomprensioni e fraintendimenti, l'opera di Moretti torna di attualità. Ci rivolgiamo a lui per scoprire le leggi del fare architettura, che sono poi la testimonianza dell'umana esistenza e la sostanza della nostra civiltà estetica.

In *Eclettismo e unità di linguaggio* Luigi Moretti dava il manifesto della sua interpretazione della vita e dell'architettura, della propria visione del mondo.

Poneva sé stesso allo snodo cruciale della cultura artistica e architettonica internazionale: "l'irrequieto spirito europeo (...) nel suo insopprimibile umanesimo ha la necessità della conoscenza e dell'ordinamento di ogni espressione umana.

L'Europa soltanto, crediamo, dovrebbe saper conferire nuova unità ai linguaggi (...) che nacquero dalla cruciale storia del suo pensiero. (...) Forze ed elementi che, se ordinati e risolti, potranno costruire quel nuovo linguaggio, anche di una sola arte, che avrebbe portentosi riflessi sull'intera struttura del mondo civile. (...)

Un europeo – solo un italiano? – può riflettere la costellazione delle pure relazioni accesa dal giovinetto Galois sul tremare delle foglie di un melo, al vento della notte"[21].

Al tramontare odierno delle illusioni della modernità, nella "selva oscura" del vivere quotidiano, le parole di Moretti acquistano una potenza profetica ancora più maiuscola, una verità profonda sul significato dell'essere artista e architetto che comprende e sincretizza la totalità dell'agire umano.

Diceva il romanziere francese Choderlos de Laclos che "il tempo porta sempre la verità. Peccato che non la porti sempre in tempo".

substance of our aesthetic civilisation. In "Eclettismo e unità di linguaggio" Luigi Moretti provides the manifesto of his interpretation of life and architecture, of his personal vision of the world.

He set himself at the crucial crossroads of international artistic and architectural culture: "the restless European spirit (...) in its insuppressable humanism requires knowledge and the order of any human expression.

Europe alone, we believe, must know how to bring new unity to the languages (...) born of the crucial history of its thinking. (...) Forces and elements that, if ordered and resolved, can construct that new language, also of only one art, which would have portentous reflections on the entire structure of the civilised world (...).

A European – only an Italian? – could reflect the constellation of pure relations felt by the young Galois with the shaking of the leaves of an apple tree, in the night wind".[21]

With the current setting of the sun on the illusions of modernity, in the "dark wood" of daily life, Moretti's words acquire a prophetic power that is even bolder, a profound truth on the significance of being an artist and architect, which includes and syncretizes the totality of human action.

To quote the French novelist Choderlos de Laclos, "time always brings truth. What a shame it doesn't always arrive in time".

1- Luigi Moretti: *Termini della biennale*, in *Spazio* n.7, dicembre 1952 - gennaio 1953.
2- Reyner Banham: *Casa del Girasole*, in *The Architectural Review*, January - June 1953; Nikolaus Pevsner: *Storia dell'architettura europea*, edizione italiana il Saggiatore, giugno 1966, pp. 708 e 710.
È interessante riportare quanto scrive Pevsner: "Perché mai Reidy e Moretti meritano riprovazione, e invece non la meritano Nowitzki e Candela? E la motivazione che, mentre le forme di questi ultimi sono strutturalmente logiche, quelle invece degli altri due architetti non sono funzionalmente legittime e hanno un'importanza esclusivamente decorativa, è forse realmente plausibile in campo estetico? Non bisogna forse ribattere che in campo estetico l'occhio, soltanto l'occhio è competente a dare giudizi di valore (...)", p. 710.
3- José Antonio Coderch: *Edificio de viviendas Girasol*, Madrid 1966.
Robert Venturi: *Casa di Vanna Venturi*, Filadelfia 1964. Venturi dedica inoltre un'importante citazione a Luigi Moretti nel suo libro del 1966 *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.
4- Federico Bucci, Marco Mulazzani: *Luigi Moretti, opere e scritti*, Electa 2000.
Si veda la mostra *Moretti visto da Moretti* dalle carte dell'Archivio Centrale dello Stato. Le opere selezionate dal maestro per l'esposizione di Madrid 1971. Archivio Centrale dello Stato, Roma 2007.
5- Cecilia Rostagni: *Luigi Moretti: 1907-1973*, Mondadori Electa 2008.
6- *Luigi Moretti, Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi. Mostra al MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Roma 30 maggio – 28 novembre 2010.
Luigi Moretti, Storia Arte Scienza, a cura di Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, Giorgio Ciucci. Accademia Nazionale di S. Luca. Roma 31 maggio - 28 novembre 2010.
7- *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, a cura di Corrado Bozzoni, Daniela Fonti, Alessandra Muntoni. Sapienza, Università di Roma. Dipartimento di storia dell'architettura, restauro e conservazione dei Beni Architettonici. Atti del Convegno, Roma 24-25-26 settembre 2009. Gangemi editore 2011.
Luigi Moretti Architetto. Dal Razionalismo all'Informale, a cura di Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, Annalisa Viati. Università della Svizzera Italiana. Accademia di Architettura. Palazzo Canavée. Mendrisio (CH), 23 febbraio - 10 aprile 2012.
8- Per una più ampia e approfondita analisi della vita di Luigi Moretti e la sua formazione culturale e intellettuale si veda Tommaso Magnifico: *Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in *Luigi Moretti, Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, citato; anche in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, citato.
Per quanto riguarda i progetti giovanili realizzati negli anni '20 con Enrico Vallini e dove si firma "Luigi Moretti", "Luigi Moretti Rolland" o "Aloisius architectus romanus" sarebbe interessante, ai fini della conoscenza edilizio-architettonica di Roma moderna, compiere una rassegna sul campo per verificarne lo stato di attuazione.
9- Ci si riferisce agli studi inediti su Villa Adriana in Archivio Moretti Magnifico, poi in parte ripresi in *Struttura e sequenza di spazi*, *Spazio* n.7, dicembre 1952 - gennaio 1953.
Si veda inoltre Tommaso Magnifico: *Luigi Moretti, l'idea di Architettura*, in *AR Magazine* numero 121, rivista dell'Ordine Architetti Roma.
10- Per un'analisi del teatro "imperiale" la cui documentazione inedita è conservata in Archivio Moretti Magnifico, si veda Tommaso Magnifico, Flavio Mangione, Luca Ribichini, Vincenzo Pepe: *Il teatro Imperiale di Luigi Moretti. L'importanza del disegno nella concezione dello spazio*, in Rivista *Disegnare, idee e immagini* n.46, giugno 2013, rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura - Sapienza Università di Roma, Gangemi editore.

1- Luigi Moretti: "Termini della biennale", in *Spazio* n.7, December 1952 – January 1953
2- Reyner Banham: "Casa del Girasole", in *The Architectural Review*, January - June 1953; Nikolaus Pevsner: *Storia dell'architettura europea*, Italian edition, il Saggiatore, June 1966, pp. 708 and 710.
It is interesting to note what Pevsner writes: "Why should Reidy and Moretti merit disapproval, and not Nowitzki and Candela? And is the motivation that while the forms of the latter were structurally logical, and those instead of the other two architects not functionally legitimate and with an exclusively decorative importance, truly plausible in the field of aesthetics? Should we not counter that in the field of aesthetics the eye, only the eye, is competent in making judgments of value (...)", p. 710.
3- José Antonio Coderch: *Edificio de viviendas Girasol*, Madrid 1966.
Robert Venturi: *Vanna Venturi House*, Philadelphia 1964.
Venturi also dedicated an important citation to Luigi Moretti in his 1966 book *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.
4- Federico Bucci, Marco Mulazzani: *Luigi Moretti, opere e scritti*, Electa 2000.
See the exhibition *Moretti visto da Moretti* from the documents conserved by the Archivio Centrale dello Stato. The works selected by the master for the exhibition in Madrid in 1971.
Archivio Centrale dello Stato, Rome, 2007.
5- Cecilia Rostagni: *Luigi Moretti: 1907-1973*, Mondadori Electa 2008.
6- *Luigi Moretti, Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, edited by Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi.
Exhibition at the MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Rome 30 May – 28 November 2010.
Luigi Moretti, Storia Arte Scienza, edited by Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, Giorgio Ciucci. Accademia Nazionale di S. Luca. Rome 31 May - 28 November 2010.
7- *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, edited by Corrado Bozzoni, Daniela Fonti, Alessandra Muntoni. Sapienza, Università di Roma. Dipartimento di storia dell'architettura, restauro e conservazione dei Beni Architettonici. Conference proceedings, Rome 24-25-26 September 2009. Gangemi editore 2011.
Luigi Moretti Architetto. Dal Razionalismo all'Informale, edited by Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, Annalisa Viati. Università della Svizzera Italiana. Accademia di Architettura. Palazzo Canavée. Mendrisio (CH), 23 February - 10 April 2012.
8- For a broader and more in-depth analysis of Luigi Moretti's life and cultural and intellectual education see Tommaso Magnifico: *Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in *Luigi Moretti, Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, op. cit; also in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, op. cit.
For more on his early projects completed during the 1920s with Enrico Vallini, which he signed as "Luigi Moretti", "Luigi Moretti Rolland" or "Aloisius architectus romanus", it would be interesting, for the purposes of an understanding of building-architecture in modern Rome, to carry out a field study to verify their realisation.
9- The reference is to the unpublshhed studies of Hadrian's Villa in the Archivio Moretti Magnifico, later partially presented in "Struttura e sequenza di spazi", *Spazio* n.7, December 1952 – January 1953.
See also Tommaso Magnifico: "Luigi Moretti, l'idea di Architettura", in *AR Magazine* issue 121, review of the Ordine Architetti Roma.
10- For an analysis of the "imperial" theatre whose unpublished documentation is conserved in the Archivio Moretti Magnifico, see Tommaso Magnifico, Flavio Mangione, Luca Ribichini, Vincenzo Pepe: "Il teatro Imperiale di Luigi Moretti. L'importanza del disegno nella concezione dello spazio", in *Rivista Disegnare, idee e immagini* n. 46, June 2013, half-yearly review of the Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura - Sapienza Università di Roma, Gangemi editore.
11- Luigi Moretti: "Eclettismo e unità di linguaggio", in *Spazio* n.1 July 1950.

11- Luigi Moretti: *Eclettismo e unità di linguaggio*, in *Spazio* n.1 luglio 1950.
12- Agnoldomenico Pica: *Luigi Moretti architetto*, scritto in occasione del conferimento del Premio Nazionale di Architettura da parte del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, 1957.
13- Ci si riferisce alle centinaia di disegni inediti conservati presso l'Archivio Moretti Magnifico.
Per una trattazione analitica del *Canovaccio* si vedano: Cecilia Rostagni, forum: *Luigi Moretti su Michelangelo*, in Casabella 745, giugno 2006.
Fabrizio Ballabio e Alessandro Conti: *Sentimental education*, in AA Files 73, 2016 London.
14- Peter Eisenmann: *Moretti e la cultura dei frammenti*, in Area n.74, maggio - giugno 2004.
15- Luigi Moretti: *Annotazioni sul Barocco*, in Luigi Moretti - Michel Tapié: *Le Baroque Généralisé, Manifeste du Baroque ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, Torino 1965.
Michel Tapié: *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel Giraud 30 novembre 1952 Paris.
Luigi Moretti: *Punto dell'arte non obiettiva*, in *Spazio* n.4, gennaio - febbraio 1951; *Struttura come Forma*, in *Spazio* n.6, dicembre 1951 - gennaio 1952.
Per il particolare e complesso aspetto dell'attività internazionale della Galleria Spazio, si veda: Letizia Tedeschi: *Algoritmie spaziali. Gli artisti, la rivista Spazio e Luigi Moretti*, in *Luigi Moretti. Razionalismo etc.*, Opera citata.
Flavia Brustolin: *Luigi Moretti, 1950-1955: "SPAZIO" di astrazione. Arte e storia di una galleria*. Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Corso di Laurea in Storia dell'Arte.
Flavia Brustolin: *Arte e Architettura: impalpabile incantamento*, in questo volume.
Per il pensiero storico-artistico di Luigi Moretti, si veda, assai rilevante, Annalisa Viati Navone: *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee barocche e informali*, in particolare *Barocco proteiforme e informale e Il rapporto dialogico fra Barocco e Spazio*. Mendrisio Academy Press - Archivio del Moderno Accademia di Architettura Università della Svizzera Italiana, Silvana editoriale 2012.
16- Luigi Moretti: *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio* n.7, dicembre 1952 - gennaio 1953.
17- Luigi Moretti: *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze - Roma 1964*, Edizioni dell'Ateneo Roma 1966.
Luigi Moretti: *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, Accademia Nazionale di S. Luca. Convegno di studi borrominiani, De Luca editore Roma.
18- Luigi Moretti: *Eclettismo e Unità di linguaggio*, in *Spazio* n.1, luglio 1950.
19- Martin Heidegger: *Lettera sull'Umanismo*, Prima edizione 1949. Edizione italiana *Segnavia*, Adelphi 1987-2002.
20- Luigi Moretti: *Appunti raccolti dai taccuini foglietti etc. (anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali*. Manoscritto inedito in Archivio personale Tommaso Magnifico.
Luigi Moretti: *Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'urbanistica*, a cura dell'I.R.M.O.U., Ordinamento dell'architetto Luigi Moretti. XII Triennale, Milano palazzo dell'arte, settembre-ottobre 1960.
Per questi aspetti si vedano: Tommaso Magnifico: *Per la conoscenza di Luigi Moretti*, citato.
Tommaso Magnifico: *Luigi Moretti: l'idea di architettura*, citato.
Annalisa Viati Navone: *De la tectonique à l'architecture paramétrique. Les multiples théories de Luigi Moretti*, in *Matières, cahier du Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture et de la ville de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne*, numero 16, 2020.
21- Luigi Moretti: *Eclettismo e Unità di linguaggio*, citato.

12- Agnoldomenico Pica: "Luigi Moretti architetto", written in occasion of the awarding of the Premio Nazionale di Architettura by the President of the Italian Republic Giovanni Gronchi, 1957.
13- The reference is to the hundreds of unpublished drawings conserved in the Archivio Moretti Magnifico.
For an analytical treatment of the *Canovaccio* see: Cecilia Rostagni, forum: "Luigi Moretti su Michelangelo", in *Casabella* 745, June 2006.
Fabrizio Ballabio and Alessandro Conti: "Sentimental education", in *AA Files* 73, 2016 London.
14- Peter Eisenmann: "Moretti e la cultura dei frammenti", in *Area* n.74, May - June 2004.
15- Luigi Moretti: "Annotazioni sul Barocco", in Luigi Moretti - Michel Tapié: *Le Baroque Généralisé, Manifeste du Baroque ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, Turin 1965.
Michel Tapié: *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel Giraud 30 November 1952 Paris.
Luigi Moretti: "Punto dell'arte non obiettiva", in *Spazio* n.4, January – February 1951; "Struttura come Forma", in *Spazio* n.6, December 1951 - January 1952.
On the particular and complex aspect of the international activity of the Galleria Spazio, see: Letizia Tedeschi: "Algoritmie spaziali. Gli artisti, la rivista Spazio e Luigi Moretti", in *Luigi Moretti. Razionalismo etc.*, op. cit.
Flavia Brustolin: *Luigi Moretti, 1950-1955: "SPAZIO" di astrazione. Arte e storia di una galleria*. Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Graduate course in Art History.
Flavia Brustolin: *Arte e Architettura: impalpabile incantamento*, in this publication.
On Luigi Moretti's historical-artistic ideas, see the highly relevant text by Annalisa Viati Navone: *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee barocche e informali*, in particular *Barocco proteiforme e informale* and *Il rapporto dialogico fra Barocco e Spazio*. Mendrisio Academy Press - Archivio del Moderno Accademia di Architettura Università della Svizzera Italiana, Silvana editoriale 2012.
16- Luigi Moretti: "Strutture e sequenze di spazi", in *Spazio* n.7, December 1952 - January 1953.
17- Luigi Moretti: "Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi", in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze - Roma 1964*, Edizioni dell'Ateneo Rome 1966.
Luigi Moretti: *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, Accademia Nazionale di S. Luca. Convegno di studi borrominiani, De Luca editore Roma.
18- Luigi Moretti: "Eclettismo e Unità di linguaggio", in *Spazio* n.1, July 1950.
19- Martin Heidegger: *Lettera sull'Umanismo*, Prima edizione 1949. Edizione italiana *Segnavia*, Adelphi 1987-2002.
20- Luigi Moretti: *Appunti raccolti dai taccuini foglietti etc. (anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali*. Unpublished manuscript from the personal archive of Tommaso Magnifico.
Luigi Moretti: *Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'urbanistica*, curated by the I.R.M.O.U., Ordinamento dell'architetto Luigi Moretti. XII Triennale, Milano palazzo dell'arte, September-October 1960.
For these aspects see: Tommaso Magnifico: "Per la conoscenza di Luigi Moretti", op. cit.
Tommaso Magnifico: "Luigi Moretti: l'idea di architettura", op. cit.
Annalisa Viati Navone: *De la tectonique à l'architecture paramétrique. Les multiples théories de Luigi Moretti*, in *Matières, cahier du Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture et de la ville de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne*, issue 16, 2020.
21- Luigi Moretti: "Eclettismo e Unità di linguaggio", op. cit.

Tommaso Magnifico
Architetto
Archivio Moretti Magnifico

Architect
Archivio Moretti Magnifico

Flavio Mangione

LA DIGITALIZZAZIONE DELL'ARCHIVIO MORETTI MAGNIFICO

Promuovere e divulgare un patrimonio culturale unico al mondo

Luigi Moretti è una delle figure centrali della nostra cultura architettonica, in particolare di quella romana. Studiare e divulgare il suo lavoro è uno degli obiettivi importanti dell'Ordine degli Architetti di Roma che, in collaborazione con l'Archivio Moretti Magnifico, ha attivato un programma di ordinamento e riproduzione digitale finalizzato a valorizzare e rendere facilmente accessibile questo straordinario patrimonio.

Lo scopo principale è quello di contribuire a promuovere e divulgare, a livello nazionale e internazionale, l'opera di Luigi Moretti anche attraverso una pubblicazione che possa testimoniare l'importante attività svolta e far conoscere e comprendere un patrimonio culturale e artistico unico al mondo che merita di ritornare al centro di un dibattito serio sia sulla nostra disciplina sia sulla tutela degli archivi di architettura.

Moretti è stato un infaticabile intellettuale che, con straordinaria tenacia, ha tenuto insieme tutte le difficoltà di una professione bellissima e complessa, che necessita di un costante impegno, un continuo *aggiornamento* tecnico, culturale, spirituale, sospeso tra il rigore di un approfondimento puntuale delle leggi che ne regolano le ragioni profonde e una libertà creatrice capace di avventurarsi in procedimenti euristici che, come in matematica, rendono plausibili risultati che in un secondo tempo saranno controllati e convalidati.

Una tumultuosa attività di analisi e di progettazione che ha portato alla creazione di opere straordinarie costruite rimescolando e combinando, in termini contemporanei, le ricerche di ogni tempo. Una forma di impetuosa esperienza leonardesca che porta, quasi anticipando le sperimentazioni narrative e cinematografiche degli anni '60, a indagare il dettaglio come magica rivelazione del tutto e dove il tutto risulta sintesi di una complessità ricca e cangiante che "si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni, quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze. Ognuno dei termini ha una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivido, instabile, oscillante, mai identico, che è la visione di un'architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente percorrere". (Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi,* in *Spazio*, n. 7, dicembre 1952 - gennaio 1952, p. 9).

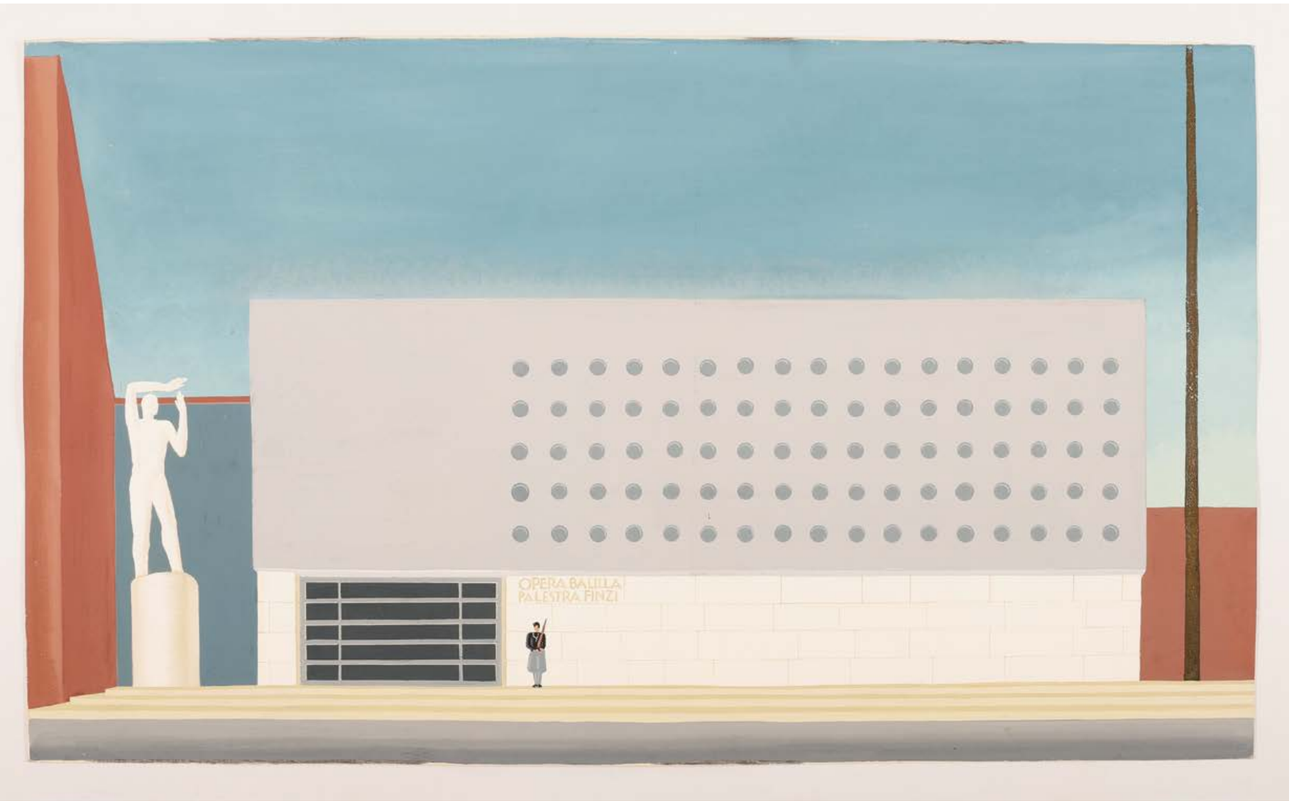
THE DIGITALIZATION OF THE ARCHIVIO MORETTI MAGNIFICO
Promoting and Disseminating a Cultural Heritage Unique to the World

Luigi Moretti is one of the central figures in Italian, and in particular Roman, architectural culture. Studying and circulating his work is one of the key objectives of the Ordine degli Architetti di Roma that, in collaboration with the Archivio Moretti Magnifico, activated a programme to catalogue and digitalize this material in order to promote and facilitate access to this extraordinary inheritance.

The principal aim is to contribute to promoting and circulating the work of Luigi Moretti, at the national and international levels, also in the form of a publication testifying to the important activity initiated to present and comprehend a cultural and artistic inheritance unique to the world, that merits a return to the heart of a serious debate on both our profession and the conservation of architectural archives.

Moretti was an tireless intellectual who, with extraordinary tenacity, held together all the difficulties of such a beautiful and complex profession. One that demands constant commitment, a continuous technical, cultural and spiritual *renewal*, suspended between the rigour of a specific investigation of the laws regulating its most profound reasons, and a creative freedom capable of venturing into heuristic procedures that, similar to mathematics, permit results to be controlled and validated during a second moment.

This tumultuous activity of analysis and design produced extraordinary works constructed by remixing and combining, in contemporary terms, the research of any era. A form of impetuous Da Vinci-esque experience that led, almost anticipating the narrative and cinematographic experimentations of the 1960s, to an investigation of the detail as the magical revelation of everything and in which everything is the synthesis of a rich and iridescent complexity that "can be read through the diverse aspects of its figure, that is, in the language in which it expresses itself: chiaroscuro, constructive fabric, plasticity, the strutture of internal spaces, density and quality of materials, geometric relations among surfaces and other more alien relations, such as colour that, case-by-case, come to the fore in accordance with the elusive laws of resonances. Each of the terms shares a conjunction with the others that only with great difficulty in that vivid, unstable, oscillating, never identical act that is the vision of a work of architecture, can settle atop only one of them and pursue only this". (Luigi Moretti, "*Strutture e sequenze di spazi*", in *Spazio*, n. 7, December 1952 – January 1952, p. 9).



←- A
Progetto per un edificio dell'O.N.B.
Roma, prima metà degli anni '30
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

Prospettiva.
Tempera

Flavio Mangione
Architetto

Architect



ARCHITETTURA A PARAMETRI LIMITATI



LUIGI WALTER MORETTI

Questo Taccuino inedito rappresenta uno dattiloscritto costruito per aforismi, frammenti a *parametri limitati* che delineano riflessioni attuali e poetiche di Luigi Moretti sull'architettura, sull'arte, sulla filosofia, sulla natura e sulla vita. Viene di seguito riportata la sequenza esatta dei pensieri di Moretti, con la numerazione originale. Il primo di questi frammenti è il numero 2. Alcuni numeri vengono ripetuti da Moretti stesso. Il testo è trascritto seguendo la modalità di scrittura e la forma utilizzata dall'autore nel suo Taccuino.

2) Analisi della "visione successiva" delle architetture e delle decorazioni.
Temporalità della visione come sequenze cemen[to] e composizione.
Si è persa la visione di questa realtà a causa dei grandi angoli fotografici.
Esempio-Stanze di Raffaello, Giudizio universale.
Comparazione tra la visione (cons.nte stato d'animo) immediata come contemplazione e la visione (idem) successiva e quindi:
tra quadro e decorazione
tra prosa, racconto e romanzo.
Valore musicale (temporale) della decorazione del poema e del romanzo.
Il quadro, la lirica, sono privi di "tempo" e quindi di musica (mus. come conseguenza di tempi). Nella musica il tempo può ridursi al minimo, mai annullarsi come nella "Gioconda" o in "Beatrice D'Este".

3) Architettura come modificazione ordinata della natura. Testimonianza di una opposizione.

3) Senza l'architettura gli uomini impazzirebbero.

5) Difetto grave dei quartieri socialmente omogenei (solo signorili, solo popolari, solo operai, ecc.) come principio perché incide naturalmente le differenze e quelle proprio meno dal povero gradite ed accettate. L'ideale del piccolo borghese è quello di non essere scambiato per povero operaio; molti architetti provengono da quella classe e pensano ed operano in quel modo. Vera socialità: l'operaio prossimo al ricco [...].

7) La ricchezza di ritmo di una composizione ammette qualche lievissimo turbamento senza soffrirne fondamentalmente. Non così una composizione scarna.

8) Architettura antica: il tempo lavora nell'ordine estetico stesso dell'architettura: basamenti rustici ecc.

9) Le scanalature delle colonne:
a. sono *lex* per le colonne a rocchie
b. sono battiture successive (stimoli successivi) della forma.
c. Sono una sensibilità della colonna all'aria: un brivido verso l'aria.

10) In un'architettura perfettamente lucida e liscia ogni intacco del tempo rovina l'ordine quanto più l'architettura su quel piano è perfetta.

11) In una architettura liscia "senza differenze" quale ne è il grado di realtà (se questa è stimolante per le differenze?)

12) L'architetto può comporre secondo (in prima opposizione) tre facoltà; il carattere e lo sviluppo della sua arte dipendono dalla fusione maggiore o minore di queste facoltà.
La stessa storia dell'architettura può chiarirsi come uno sviluppo in una certa direzione di questa fusione.

16) Educazione giovanile: acquisto
di una realtà attuale
di una realtà storica.

La realtà attuale dovrebbesi acquisire completamen-

AN ARCHITECTURE OF LIMITED PARAMETERS

**This unpublished document presents a text written in aphorisms and fragments *with limited parameters delineating still actual and poetic reflections* by Luigi Moretti on architecture, art, philosophy, nature and his own personal life.
The text retraces the exact sequence of Moretti's ideas, according to the original numbering. The first of these fragments begins with the number 2. Other numbers were repeated by Moretti himself. The text was transcribed using the methods and form of writing employed by the author in his notebook.**

2) Analysis of the "successive vision" of architecture and decorations.
The temporality of vision as sequences of cemen[t] and composition.
We have lost the vision of this realty to wide angle camera lenses.
Example-Raphael Rooms, Universal Judgement.
Comparison between immediate vision (constant state of mind) and contemplation and successive vision (idem) and thus:
between painting and decoration
between prose, narrative and novel.
The musical (temporal) value of decoration, of the poem and the novel.
Painting, the opera, are without "time" and therefore without music (mus. as the consequence of times). In music time can be reduced to a minimum, but never annulled a s in the "Mona Lisa"
or "Beatrice D'Este".

3) Architecture as the ordered modification of nature. Evidence of an opposition.

3) Without architecture men would lose their minds.

5) serious defect of socially homogenous districts (only high-class, only middle-class, only working-class, etc.) on principle as it naturally remarks differences and precisely those least appreciated and unaccepted by the poor. The ideal of the petit bourgeoisie is not to be mistaken for a poor labourer; many architects hail from this class and think and work in this way. True sociality: the labourer alongside the rich man [...].

7) The rich rhythm of a composition admits some slight disturbance without fundamental suffering. The same is not true of a scarce composition.

8) Ancient architecture: time works in the aesthetic order of architecture itself: rustic bases, etc.

9) The fluting of columns:
a. they are *lex* for columns assembled from drums
b. the are successive *signs* (successive stimuli) of form.
c. They are a sensibility of the column to air: a shiver toward the air.

10) In perfectly polished and smooth architecture any mark left by time ruins the order the more perfect architecture is in these terms.

11) In a smooth architecture "without differences" what is the degree of reality (if this is stimulating for differences?)

12) The architect can compose according to (in a first opposition) to three faculties: the character and the development of his art depend on the greater or lesser fusion of these faculties. The very history of architecture can be explained as a development of this fusion in a certain direction.

16) Youthful education:
I acquire a current reality an historical reality.
Current reality should be fully acquired in one's early



te nella prima età giovanile ed in questa età dovrebbe pertanto il ragazzo vivere il più possibile verso il mondo esterno.
La realtà storica dovrebbe iniziarsi solo quando la prima avesse meno profonde radici nel giovane e impartirsi fuori del mondo reale (ambienti chiusi e molto raccolti).

16) Valore educativo dell'architettura:
per i ritmi
per l'umanità che l'architetto fissa nella fabbrica.
L'architetto dovrebbe essere il cittadino più caro allo Stato e più venerato poiché quello che non è natura è opera di architetto e le sue opere sono così ricchezza, la realtà, come quelle naturali dello Stato.

19) Ogni opera d'arte per essere raggiunta dovrebbe avere oltre l'ordine perfetto negli elementi pertinenti alla sua natura, elementi capaci di fermare i residui d'attuazione che l'ordine principale dell'opera per sé solo lascerebbe liberi (accompagnamento musicale) [...].

21) Certi luoghi sono di tale soprannaturale bellezza, colpiscono cioè in modo talmente eccezionale che si spiega come gli antichi quasi questo stupore vi sentissero la presenza degli Dei e vi innalzassero templi. Così l'acropoli di Lindo.

32) Le case modeste non regolarmente disposte che sono a fondale o all'intorno di un complesso monumentale sembrano naturali [...] quasi alberi o parco, e non distraggono o turbano.
Questo si può osservare ad esempio nella piazza di San Pietro, dove i gruppi di vecchi edifici ancora rimasti non entrano nel cerchio della piazza, ma costituiscono solo un fondo mosso, atono; le nuove costruzioni invece, di tono alzato sbattono stridendo sul colonnato.
È, così, chiara una legge sempre presente negli antichi, pressoché sconosciuta ai moderni sulla tonalità generale di una via o di una piazza:

years and for this reason during this period a young man should live as much as possible toward the external world.
An historical reality should begin only when the former has shallower roots in a young man and be imparted far from the real world (in closed and very intimate environments).

18) The educational value of architecture:
for rhythms
for humanity that the architect fixes in buildings.
The architect should be the dearest citizen of the State and the most venerated, because all that is not nature is the work of the architect and his works are thus richness, reality, like the natural works of the State.

19) To be grasped, each work of art must possess, in addition to the perfect order of the elements pertinent to its nature, other elements capable of fixing those secondary residues that the principal order of the work would otherwise leave uninhibited (musical accompaniment) [...]

21) Certain places are of such supranatural beauty, that is, striking to such an exceptional degree they explain how the ancients almost sensed in this wonder the presence of the gods and erected temples to them. For example the acropolis at Lindos.

32) Modest irregularly laid out homes defining the backdrop to or set around a monumental complex look natural [...] like trees or a park, and neither distract nor disturb.
This can be observed for example in St. Peter's Square, where groups of surviving old buildings do not infringe upon the circular form of the Square, but compose only a blurred, atonic backdrop; new constructions instead, of a higher tone, clash stridently with the colonnade.
Thus, there is a clear law always present in the ancients, almost unknown to modern men, on the general tonality of a street or square:

i complessi edilizi sono monotoni (è cioè o completamente aulici o completamente di tono medio o basso) o sono diatoni; in questo caso i due toni sono sempre fortemente differenziati e l'uno è contrappunto [...] all'altro e serve a fare la scala tonale (morale).

33) Le piccole misere casupole dei borghi rendevano sovrumana, eccelsa, la fabbrica di San Pietro. Tali piccoli e sudici uomini avevano fatto tale cosa. Stupore per essi, presenza di spiriti sovrannaturali che li assistevano.

37) Necessità di ritornare ad una "genericità" di distribuzione negli edifici moderni.
Strutture per così dire "indifferenziate" che possono vivere "anche" il mutamento delle umane faccende e degli usi.

40) Sentimento del lercio; vie, strade, palazzi antichi.
Oggi tutto nitido.

42) Armonia del noto; facilità, fluidezza del conosciuto; esempio: numeri del telefono.
La conseguenza temporale dovuta a memoria può formare armonia? Può essere l'essenza?
Vita morale armonica (?) vita perfetta di abitudini inconsce.

43) Schemi architettonici di organizzazioni politiche antiche o di altri tipi di organizzazione.

44) Politica come architettura.

46) Mi sembra che in Mantegna le labbra, gli occhi siano proprio stati tagliati sulla chiusa, tesa pelle, come una lama, diamante divino.

47) Nei fabbricati mettere in vista le fondazioni [...] si sente così la fabbrica sino alle radici come certi vecchi castani, querce come i templi e le fabbriche antiche, così Michelangelo (Sforza)

building complexes are monotone
(and that is either entirely aulic or entirely of an average or low tone) or duotone; in this case the two tones are always strongly differentiated, and one is the counterpoint to the other and serves to create the tonal (moral) scale.

33) The small miserable shacks of the *borghi* made the building of St. Peter's look superhuman, sublime.
Small and filthy men created this. Wonder at their existence, presence of supernatural spirits that aided them.

37) The need to return to a "genericness" of layout in modern buildings.
So-called "undifferentiated" structures that can "also" endure man's changing events and uses.

40) Sentiment of filth: alleys, streets, ancient palaces.
Now all gleaming.

42) Harmony of the known; ease, fluidity of the familiar; example: telephone numbers.
Can the temporal consequence of memory form harmony? Can it be the essence?
Harmonious moral life (?) perfect life of unconscious habits.

43) Architectural schemes of ancient political organisations or other types of organisation.

44) Politics as architecture.

46) It appears to me that in Mantegna the lips, the eyes were cut into the closed, taught skin, with a blade, a divine diamond.

47) Expose the foundations of buildings [...] in this way we sense the building down to its roots like certain old chestnut or oak



così Bernini (Louvre)...

55) Possibilità di un disegno totale della realtà; dove siano cioè resi evidenti le luci, i paesaggi esterni, le luci interne, le proporzioni dei volumi, l'incombere dei materiali ecc. Occorrerebbe trovare una simbologia (vedi esempio nelle note su villa Adriana).

57) Quando sorga, nell'ispirazione, la musica, l'architetto è come se esprimesse di colpo una legge innata della struttura sua umana; porta quindi tutti in una conseguenza di tempi che corrisponde alla natura e quindi facilita il fluire, il vivere, d'ognuno.

63) Manufatti più forti, di un'altra natura degli elementi di cui sono composti.

Mura dell'Eurialo sopra Siracusa – nella pioggia lieve con i due remi limpidi, azzurri, del mare lontano – duri più di un ferro perché le pietre sono connesse in modo incredibile l'una con l'altra e lo spessore del muro.

65) Architettura che lasci inalterati (assorbendoli?) i residui d'impeto e di assalto; cioè senza romanticismo e quindi serenità dell'impeto.

69) Paestum

Diritti, moltitudine di steli, file su file varianti. Materia di pesanti meduse d'aurora. Colonne, linee linee, universo cantante, perdute regioni.

Dal mare ventoso, dalla fatica la buona carne, le frutta dolcissime, fresche, i bianchi meloni i fichi.

La stanza nel buio rossastro; si apre, il grande prisma lunare investe intero il suo corpo i grandi reni le anche la schiena [...].

Fatica per il vento stanchezza del mare dopo la squallida costa del Sele compaiono in un'isola di silenzio sotto il grande monte i tre templi.

Templi, fabbriche, nuove forme geometriche piene di

trees, like ancient temples and buildings, like Michelangelo (Sforza) like Bernini (Louvre)...

55) The possibility for a total design of reality; that is, which renders evident light, external passages, the proportions of volumes, the incumbrance of materials, etc.

We must find a symbology (see the example in the notes on Hadrian's Villa).

57) When music flows, in inspiration, it is as if the architect suddenly expresses an innate law of its human structure; it thus leads everyone into a consequence of times that corresponds with nature and thus facilitates the fluidity, the life, of everyone.

63) Stronger buildings, of another nature than that of the elements of which they are composed.

The Euryalus Fortress above Syracuse – under a light rain with the two limpid, azure, oars of the sea off in the distance – harder than steel because the stones are connected in an incredible way with one another and the thickness of the wall.

65) Architecture that leaves unaltered (absorbing them?) the residues of impetus and assault: in other words, without romanticism and therefore serenity of impetus.

69) Paestum

Straight lines, a multitude of stems, changing row after row. Heavy matter of embryonic jellyfish. Columns, lines lines, a singing universe, lost regions.

From the windy sea, labour has given us good meat, extra-sweet, fresh fruit, white melons and figs.

The room in reddish darkness; it opens, the large lunar prism fully invests its entire body the large kidneys the hips the back [...].

Fatigue from the wind tiredness from the sea after the squalid Gulf of Salerno the three temples appear in an island of

cui ogni parte canta la legge del tutto delle parti non viste.

Fuori scala; senza riferimento l'ampiezza è enorme. Il tempio greco non ha misura per questo può farsi come il *Teseion* il Partenone o come qui a Pesto [Paestum]. Come una sfera o un prisma. Forse per questa assolutezza la misura è studiata solo per il paesaggio.

Sono presenti ad ogni rocchio le moltitudini di uomini affaticati che spingono che innalzano rocchi al limite delle possibilità umane; dimensioni di grandi fatiche, da grande potere; fatica di molti uomini. Dimensioni faticate umane.

Le pietre tagliate dalle dimensioni geologiche degli strati [...] formano la nuova geologia della base.

Salire e schiantare di colpo e rifluire (mare).

La colonna d'angolo regge l'estremità; un peso grandissimo. È la colonna che regge diritta nell'aria un grandissimo peso.

Accoglie il paesaggio intorno alla cella dietro le grandi colonne con la sua lieve concavità le vergini le donne con amoroso tappeto. La dolcezza di un tappeto incurvato da un passo leggero, pietrificata.

Poiché tra colonna e muro dove il peso non chiede materia dura s'incurva con lievità.

Giunti così sottili come un miracolo pazienti occhi mani leggere precise, oltre che affaticati uomini.



73) Solidità dei volumi prismatici. Prisma di Caprarola; bastioni e fortezze.

silence beneath the large mount.

Temples, buildings, new full geometric forms whose every part sings the laws of everything, of the parts unseen.

Out of scale: without reference the measure is enormous.

The Greek temple is without scale and for this can be like the *Theseion*, the Parthenon or as here at Pesto [Paestum].

Like a sphere or a prism. Perhaps for this absoluteness the measure is studied only for the landscape.

Present in every drum are the multitudes of labouring men who push who erect the drums at the limit of human possibility; dimensions of great labours, of great strength; the fatigue of many men. Laboured human dimensions.

Stones cut by the geological dimensions of layers [...] form the new geology of the base.

Rising up and suddenly crashing down and ebbing (sea).

The corner column supports the extremity; an immense weight. It is the column that supports an immense weight straight in the air.

It welcomes the landscape around the cella behind the large columns with its slight concavity, the virgins, the women, like a loving blanket. The gentleness of a blanket curved by a light step, petrified.

Because between the column and wall where weight requires no rigid matter it curves lightly.

Joints so thin as to be miraculous, patient eyes, light, precise hands, and labouring men.

73) Solidity of prismatic volumes. The Prism of Caprarola; bastions and fortresses.

73) In these forms there is matter and it reveals itself; in the circle and less in the cylinder.

80) Value of monumentality and weight, a return of energy



73) In queste forme vi è materia e si rivela; nel cerchio e nel cilindro meno.

80) Valore monumentale e di peso ripresa di energia e potenza ricarico di potenza nella ricchezza e negli spessori dei pannelli di chiusura.

L'ossatura è così mostrata veramente forte capace di reggere moltissimo peso se le sole chiusure sono così potenti e ricche.
(Miseria del muro da quindici tra i pilastri in calcestruzzo armato).

La chiusura può ricordare un mondo mitologico, una natura speciale strana (Borromini, S. Carlino) come se tra i vuoti dell'ossatura entrasse la strana natura del mondo pensato.

82) Facciate curve.

83) Perché non vi siano discontinuità tra murature in riempimento e cemento d'ossatura
pareti portate in fuori
per evitare i difetti riscontrati in Trastevere.

84) Nel bianco buio del Battistero in Firenze, i quadrati, i rettangoli, i triangoli scuri sulle pareti sono disposti ad incantazione come formule magiche medioevali, simboli di strane nature ed elementi, paesaggi, regni di un formulario mistico per rapimenti. La terra verde del diluvio di Paolo Uccello; come se tutte le foglie, le piante, tutti gli alberi caduti negli infiniti secoli avessero composto la terra con che ha dipinto e questo intero mondo verde marcito, pietrificato e marrone da scorze millenarie, verde amaro.

(La moglie di Paolo, infreddolita, smaniosa nelle solitarie notti non risolte e consolate neppure in altri ritmi. Metà notte le pleiadi ecc. e Paolo che tira ellissi sopra ellissi ecc.).

85) Densità di materia nella plastica, nella pittura e nella architettura.

and power, a recharging of power in the richness and depths of enclosing panels.

The skeletal structure is thus demonstrated to be truly strong, capable of supporting a great deal of weight if only the enclosures are so powerful and rich.

(Misery of the wall of fifteen [cm] between columns in reinforced concrete).

The enclosure can recall a mythological world, a special strange nature (Borromini, S. Carlino) as if the strange nature of the imagined world entered through voids in the skeleton.

82) Curved façades.

83) As there are no discontinuities between masonry infill and concrete skeleton
walls brought forward
to avoid the defects encountered in Trastevere.

84) In the white darkness of the Baptistry in Florence, the dark squares, rectangles, triangles on the walls are arranged to enchant like magical medieval formulas, symbols of strange natures and elements, kingdoms of a mystic formulary for enraptures. The green earth of the flood by Paolo Uccello; as if all the leaves, plants, all the trees fallen during the infinite centuries had composed the earth with which he painted and this entire green world, decayed, petrified and stained by millenary rinds, bitter green.

(Paolo's wife, cold, anxious in unresolved solitary nights nor consoled in other rhythms. Half the night her gaze fixed on the Pleiades etc. and Paolo who draws ellipses on ellipses, etc.).

85) Densities of matter in plasticity, in painting and in architecture.

85) Sculpture, plasticity and above all matter that opposes motion. There can be no sensation if air circulates everywhere.

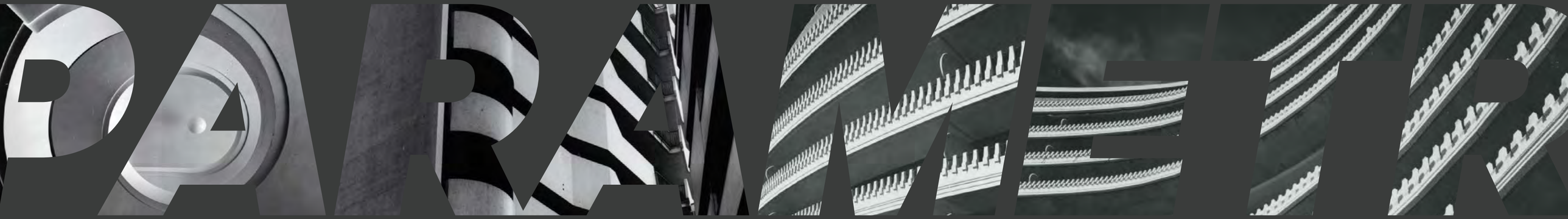
85) Scultura, plastica è anzitutto materia che si oppone al moto. Non ci può essere avvertimento se l'aria seguita a circolare ovunque. La scultura traforata pecca innanzitutto di "materia"; la scultura è prima di tutto sentimento di materia, meraviglia di materia in un vuoto spazio. Ho conosciuto questo guardando il cagnetto del Bruto in Gemito materia chiusa bellissima.

Si spiegano così i grandi antichi e Michelangelo e anche i barocchi che scurivano nei panneggi piegando la loro materia ed erano gli oggetti e gli scuri come flutti di un nucleo, di una forma, ben sensibile, di materia. Vi deve essere cioè un certo grado di densità rispetto allo spazio perché l'animo, la mente, si tendano, balzino. La meraviglia di Michelangelo per il tono del Belvedere è innanzitutto per questo ordine di idee. Questo vale anche per l'architettura perché non ci può essere avvertimento ove la materia sia rarefatta e tutta diafana all'aria. L'arte ferma il correre dello spirito o la pigrizia dello spirito per portarlo alla sua legge, e, per fermare, l'avvertimento deve essere netto e robusto. Vi è un'area di buona verità nel concetto comune che lega il senso di monumentale, di grandioso alla quantità di materia. Una casa di cristallo leggerissima avverte meno lo spirito normale che non un fabbricato di notevole densità muraria. (Spiriti sottili sempre in avvertimento sono presi anche da minime densità. Raffinatezza, tendenza al raffinato in tal senso univoco dei moderni)

Così anche per la forma e il chiaroscuro. Legge prima dell'arte è che operando sulla materia, questa nettamente si avverte (come quantità e modulazione). Così ugualmente per la pittura; chi aggiunge chiaro al chiaro renderebbe difficile l'avvertimento. Tutta la pittura moderna cade in questo errore. Mai l'antica. Alla luce che ci circonda chiara (come in scoltura allo spazio vuoto) occorre contrapporre una densità di colore (scuro o forte tono) almeno verso i bordi (a contatto con il chiaro) per ricreare in questo caso nell'interno il mondo luminoso e anche chiarissimo che si vuole. Questa legge fu evidente a tutti i pittori antichi, specie nel Seicento.

A me parve evidente guardando uno Schedoni i cui vermigli brillavano inverosimili nello scuro denso tocco generale.

Perforated sculpture is lacking above all in "matter"; culpture is above all sentiment of matter, the wonder of matter in a void space. I encountered this observing the small dog *Brutus* sculpted by Gemito; beautiful closed matter.
This explains the great ancients and Michelangelo and also the Baroque artists who created darkness in drapery by folding their material and the objects and parts in darkness were like the rolling waves of a nucleus, of a form, highly sensible, of matter.
There must be, that is, a certain degree of density with respect to space so that the soul, the mind, extend, jump. The marvel of Michelangelo for the tone of the Belvedere is above all for this an order of ideas. This also applies to architecture as there can be no sensation where matter is rarefied and diaphanous in the air. Art halts the running of the spirit and the laziness of the spirit to bend it to its law, and, to come to a halt, the sensation must be clear and robust. There is an area of good truth in the common concept that links the sense of the monumental, of the grandiose to the quantity of matter. An exceptionally light house of glass senses the normal spirit less than a dense building of masonry. (Sublte spirits constantly sensed are captured even in minimum densities.
Sophistication, tendency toward refinement in this sense a univocal aspect of modern men).
This is also the case for form and the chiaroscuro.
The first law of art is that working with matter, this is clearly sensed (as quantity and modulation). The same is true of painting; those who add lightness to lightness would make this sensation difficult. All modern painting makes this error. The antique never. To the clear light that surrounds us (as in the sculpting of void space) it is necessary to oppose a density of colour (a dark or strong tone) at least toward the edges (in contact with the light part) to recreate, in this case inside, the luminous and also extra-light world desired.
This law was evident to all ancient painters, above all during the 1600s.
To me it appeared evident observing a Schedoni whose vermilions glowed implausibly in the dense dark general atmosphere.



Cioè ripetendo, anche nella pittura ci vuole una certa densità relativa al tono per essere avvertita. Oltre tutto un alone di tono denso (e questo è anche il senso della cornice) crea uno spazio di riguardo, uno stacco dal resto dell'aria.

That is, repeating, also in painting there is a need for a certain density relative to the tone that must be sensed. Beyond everything a dense halo (and this is also the sense of the frame) creates a space of respect, a separation from the rest of the air.

86) La facciata di San Carlino è ferreamente conseguente, strettamente logica come il Partenone.

86) The façade of San Carlino is rigidly consequent, strictly logical like the Parthenon.

87) Tornando dal mio studio, in via Panisperna, vedevo spesso nei tempi di gran caldo la basilica di S. Maria Maggiore nelle zone basamentali torcersi e mutarsi in architettura barocca esaltata; poiché l'aria arroventata dal selciato al salire e traguardare la basilica al vertice della strada tutto sconvolgeva la figura.

Le architetture del Borromini sono, con strette leggi, in un mondo fisicamente strano con accelerazioni, gravità arie diverse. Una struttura limpida e incatenata è proiettata secondo una legge di altri mondi. In tal senso è la purezza delle architetture di Borromini e l'esempio di S. Maria Maggiore ricordato le chiarisce.

87) Returning from my studio, in Via Panisperna, often during times of excessive heat, the lower part of the Basilica of Santa Maria Maggiore would twist and mutate into exalted Baroque architecture; because the blazing air rising up from the pavers and hovering in front of the basilica at the centre of the streets upset its entire figure.

The architecture of Borromini is, with strict laws, in a physically strange world with diverse accelerations, gravities, airs. A limpid and shackled structure is projected according to a law of other worlds. This is where we find the purity of the works of architecture of Borromini and the example of S. Maria Maggiore mentioned clarifies them.

88) Antonelli: la densità distesa pigra un po' sorda di un muro, raggrumata in un pilastro teso, tagliente, vivo, sonoro. È una conoscenza più vicina affettuosamente da miope di ogni pezzettino di materia [...]. L'architetto conosce tutto della sua materia e si mette al lavoro. Mentre sistema i suoi pezzi non pensa ad altro. Dopo potrà allontanarsi quando la repubblica lavorerà ormai per i secoli.

Affetto francescano per la materia.

88 Antonelli: the expansive lazy and somewhat deaf density of a wall, massed together in a taught column, cutting, live, sonorous. It is a closer understanding, lovingly myopic, of even the smallest piece of matter [...]. The architect knows everything about his subject and sets to work. As he adjusts his pieces he thinks of nothing else. Later he can move away when the republic will work for centuries to come.

Franciscan affection for matter.

88) Economia, saggezza provinciale, argutezza, curiosità italiane e respiro grande da romano e pazzia da gotico.

88) Economy, provincial wisdom, witty remarks, Italian curiosity and breadth of the Roman and folly of the gothic.

91) Paragone Aristotelico tra architettura, musica e politica: interpretazione: tutte e tre queste arti costituiscono con materiali del mondo pietre, suoni, uomini e cose; organismi che non hanno paragoni nel mondo: arti non imitative, pure strutture della mente.

91) Aristotelian comparison between architecture, music and politics: interpretation: all three of these arts create with materials of the world, stones, sounds, men and objects; organisms without equal in the world: arts that are not imitative, pure structures of the mind.

92) Colosseo dal colle Oppio

In ogni architettura (di un certo tipo) si possono tagliare salendo architetture rispondenti in sé, statiche, di una certa compiutezza e ragione.

Con il guardare in su (che equivale a tagliare successivamente) vi sono architetture complete anche senza memoria del tagliato. Questo è caratteristico degli organismi semplici, delle architetture a ordini sovrapposti.

92) Colosseum from the Oppian Hill

Rising up through every work of architecture (of a certain type) we can cut out complete, static, works of architecture, of a certain completeness and reason.
In looking upward (equivalent to cutting successively) there are complete works of architecture also without memory of what has been cut away. This is characteristic of simple organisms, of an architecture of overlapping orders.



92) Dal Seicento in poi tutti i maestri mirarono ad organismi totali cui non è possibile applicare questa visione separata. Già del resto in Michelangelo.

Le strutture in questo senso legate al massimo sono quelle dell'Antonelli dove non è possibile separare alcun elemento.

92) From the 1600s onward all the masters pursued total organisms to which it is impossible to apply this separate vision. As it was already in the work of Michelangelo.
Structures fully bound together in this sense are those of Antonelli from which it is impossible to separate any element.

96) Sono sempre bruttissimi i nuovi casamenti specie quando se ne vedono pochi o uno nei suburbi o nei pressi delle stazioni, sotto cioè, più naturali paesaggi.

Occorre la modestia per queste case; non la fantasia, la semplice rispondenza allo scopo, il succhiare bene quanto la terra e l'aria intorno offrono e richiedono.

96) New housing is always ugly especially when we see only a few or only one in the suburbs or near railway stations, beneath that is, more natural landscapes.
These houses require modesty; not fantasy, the simple respondence to purpose, the proper sucking of what the earth and air around them offer and require.

97) La luce; serrare la materia verso l'esterno sino a che non entri tanto di quel liquido eterno che bagni il vano come al nostro desiderio confà, come quanto al nostro spirito è necessario poi invece per passare attraverso esso, perché esso non sia urtato, fermato, chiamato via; che abbia la densità stessa dello

97) Light; constricting matter toward the exterior until only the exact quantity of that eternal liquid enters and wets space as we desire, the amount necessary for our spirit instead to pass through it, such that it is not impacted, stopped, called away; which has the same density as the spirit.
Sparse lights, candles on the altar, under the low vaults of San Sebastiano in Mantua.

99) Certain palaces rise up suddenly; others stop at certain

RI LIMITATI






spirito. Lumi radi, candele sull'altare, nelle volte basse del San Sebastiano di Mantova.

99 ❯ Certi palazzi salgono di colpo sino in cima; altri ad un certo punto si fermano, prendono forze e riposo e poi ricorrono su.

101 ❯ Architettura: Struttura e luce; aprire, serrare, vivere meno all'esterno; ardimento, gioia di vivere e di strutture;

Destino, fato, discorsi con sé stesso, morte, desideri insani e contrastanti, tristezza, natura, stile; serrare, mura chiuse di uomini quasi ciechi di luce interna, quasi bruti che vi sono senza entusiasmi con un ritmo infinito. Architettura romanica? Medioevale ecc. E la gotica? Aspirazione ad entrambe le vite. Volere straordinarie cose in un mondo di fate. Luce serena al basso, mondo oscuro di arie dense non umane, in alto, nelle volte. Come arie diverse.

Arie (lo spessore dell'aria e la luce ed il movimento di esse) diverse nella architettura tempio greco.

Romanico: uomini costruiscono

Gotico: ciascuno lavora con intelligenza propria, isolato (decoraz.) o in gruppo (soluzioni intelligenti, strane, delle strutture).

119 ❯ Bernini non poteva vedere la fontana dei fauni e abbassava le tendine della carrozza. Effettivamente si ha un estremo disagio fisico nel vedere le proprie opere! (Almeno per un certo periodo di tempo; poi diventano come di un altro e si riamano).

126 ❯ Borromini: Palazzo dei Filippini, prospetto verso P. dell'Orologio. Concentramento di carichi in punti determinati; passaggio, sfumatura di questi carichi, forme quasi ovoidali d'involuzione – contro i pilastri – ; pareti di chiusura evidenti – ingresso del muro sotto le mostre in pietra delle finestre: concetto strutturale nei verticali chiarissimo, negli orizzontali un po' meno – i collegamenti tra i contro pilastri. Nel totale confermata sensibilità della diminuzione di spessore verso i fulcri di Antonelli ecc.

Nello stesso palazzo facciata si distinguono:
l'ossatura discontinua-continua del muro e l'ossatura di rinforzo finale della prima
ossatura discontinua-cont.
ossatura di chiusura finale
che rinserra e rassicura tutto
Senso di eterno-bastioni da
fortezza ecc.
Questa ossatura è di materiale più
Resistente, più duraturo, quasi
monolitico. Resistendo essa, resiste
tutto l'edificio [...].

I prospetti delle due ali di fabbricati che si appoggiano, sono a struttura continua, semplice, senza sentimenti di perennità, robuste; si appoggiano al nucleo solido.

127 ❯ Borromini – Edificio sulla via quattro fontane, prossimo a S. Carlino; tessiture omogenee di una struttura di muro; reticolati di maggior resistenza. Cioè una struttura omogenea "armata" con una rete di maggiore resistenza in determinati punti corrente e specie intorno ai punti; e aree di minor resistenza per maggior spessore [...].

128 ❯ Il contrappunto costruttivo e ideale tra i piloni e gli ordini secondari del palazzo dei Conservatori si esalta sino ai limiti di un latro ordine nella struttura di Propaganda Fide (si era già migrato in San Giovanni). È tale la differenza tra i piloni e le fitte snelle colonnine del primo piano che il sentimento totale è come di tempietto su una montagna. Vi sono due scale nettamente diverse in alzato (ricorda gli edifici di Giotto) e in sezioni correnti.

Le due scale si incontrano spesso negli edifici anche classici, specie nelle regioni in altezza, solo mi sembra,

point, lose their strength and rest and then rise back up again.

101) Architecture: Structure and light; opening, tightening, living less outside; daring, joy of living and of structures;

Destiny, fate, discussions with oneself, death, insane and contrasting desires, sadness, nature, style; tightening, the closed walls of nearly blind men with no interior light, almost brutes present without any enthusiasm with an endless rhythm. Romanic architecture? Medieval, etc.? And Gothic? Aspiration toward both lives. Wishing for extraordinary things in a world of fairies. Serene light below, obscure world of dense not human airs, above, in the vaults. Like different airs.

Airs (the thickness of air and light and their movement) diverse in architecture

Greek temple.

Romanic: men construct

Gothic: each works with its own intelligence, isolated (decorat.) or in a group (intelligent, strange resolutions of structures).

119) Bernini could not stomach the *Fountain of the Four Rivers* and lowered the blinds in his carriage. Effectively one experiences an extreme physical discomfort in observing one's own works! (At least for a certain period of time; they later become like those of another, and we love them again).

126) Borromini: Palazzo dei Filippini, elevation facing P. dell'Orologio. Concentration of loads at determinant points; passage, blurring of these loads, almost ovoid forms of involution – against the columns – ; walls of evident enclosure – the entrance of the wall beneath the stone cornices of the windows: exceptionally clear structural concept in the vertical elements, somewhat less in the horizontal – connections with the pilasters. In the end a confirmed sensibility of the diminution in depth toward the fulcra of Antonelli etc.

In the same palace façade we distinguish:
the discontinuous-continuous skeleton of the wall
and the skeleton of the final reinforcement of the former
Discontinuous -cont.
skeleton skeleton of final enclosure
that re-tightens and reassures everything
Sense of eternal-bastions of a fortress etc.
This skeleton is of a material more
entire building resists [...].

The elevations of the two wings of the adjacent buildings, feature a continuous structure, simple, without sentiments of perpetuity, robust; they rest against the solid nucleus.

127) Borromini – Building in Via Quattro Fontane, near San Carlino; homogeneous fabrics of a wall structure; grids with a greater resistance. That is, a homogenous structure "reinforced" with a network of greater resistance in determinant points, flowing and thick around these points; and areas of minor resistance for greater thicknesses [...].

128) The constructive and ideal counterpoint between the pilasters and the secondary orders at Palazzo dei Conservatori is exalted to the limits in an order copied in the structure of Propaganda Fide (it had already migrated to St. John Lateran). This is the difference between the pilasters and the dense slender small columns on the first floor that the total sentiment is like that of a small temple on a mountain. There are two clearly different scales in elevation (it recalls the buildings of Giotto) and in section. The two scales often meet in buildings that are also classical, often in the upper portions, expect that to me it seems, in baroque or northern buildings, in height and longitude.

130) Opportunity to collect and study current forms and



LUIGI WALTER MORETTI

negli edifici barocchi o settentrionali, in altezza e longitudine.

130 ❱ Opportunità di raccogliere e studiare le forme e le strutture attuali come tali di ruderi antichi, specie di struttura non elementare. Possono indicare limiti di resistenza, azioni imprevedibili di resistenze, concetti costruttivi nuovi.



140 ❱ Naturalmente gli edifici debbono mostrare nella loro struttura come hanno le radici, cioè le fondazioni, e così indicare anche la terra in cui queste radici sono; poiché la terra fa le radici, le radici la pianta, la terra anche in questo senso fa l'edificio.

142 ❱ Vicenza e Palladio.

Nella nebbia serale quasi nulla più si riconosce; ma se questo è il termine del viale e la svolta alla porta, io so dove nel silenzio spesso di questa nebbia cantano le stesse armonie dai grandi quadrati e dove, scendono nel più folto della nebbia quieta, respira l'altra, la migliore, la sferica armonia.

145 ❱ Proporzioni.

Ognuno imposta una sensibilità su un ritmo, proporzione; l'importante è che tutta la sequenza della sua espressione sia conseguente a quella e non la neghi. Così allora esisterà la proporzione, pura, espressiva in sé e nei legamenti, e nella proiettività della prospettiva si manterrà inalterata nel totale dei rapporti.

Questo è il senso della "proporzione" che altrimenti inteso è fuori significato, poiché un rapporto solo, isolato, diventa tutta altra cosa alla vista [...].
Cioè la proporzione non è mai isolata ma una tessitura, secondo una legge che si mantiene inalterata in ogni proiettività.

146 ❱ Curvature dei templi greci: non certamente "prospettiva" (questo vale nel campo morale) probabilmente in alcuni elementi "costruttiva": probabilmente per "inconcepibilità della linea retta e per la irrealizzabilità della stessa".

I greci si rendevano conto che nel mondo immaginativo e reale la retta è inconcepibile. (Nel mondo reale, immaginativo e fisico).

147 ❱ La retta come limite (irraggiungibile) della classe delle curve. Ne dista sempre un quanto logico (curvatura relativistica?) (spiegazione delle diverse geometrie sulle parallele; le altre sono valenti anche per curve ecc.) insistenza delle rette nel campo immaginativo e fisico e ideale (se non nella massima eutropia).

Il mondo geometrico è quantitativo: spazio granulare (atomistica greca) (il pensiero granulare: quanto del pensiero logico) – Andamento quantitativo della conoscenza. È percepibile la classe non l'elemento particolare. Vale genericamente per la mente il principio d'incertezza di Heisenberg. Il fenomeno dell'immaginare la continuità o l'infinito [...].

149 ❱ Dal non sentire la realtà sorgono le costruzioni moderne. La realtà ha ragione di essere.

Le fabbriche antiche sentivano una realtà peggiore, più forte della vera. Ed esse hanno vinto la realtà.

152 ❱ Stuccatura delle colonne ecc. dei templi greci: pura forma raggiunta che canti nella precisione ogni altra ragione interna (della pietra, della struttura ecc.).

146 ❱ Nei teatri scavati in roccia non si può parlare di architettura in senso tradizionale; ma di una strana natura creata.

154 ❱ Socialità (coralità) del teatro greco: insieme si vedono structures like those of ancient ruins, often with a non-elementary structure. They can indicate limits of resistance, unpredictable actions of resistance, new concepts of construction.

140) Naturally, buildings must reveal the form of their roots in their structure, that is, their foundations, and thus also indicate the ground in which these roots grow; because the earth between the roots, the roots, the plant, the earth also make the building in this sense.

142) Vicenza and Palladio.

In the evening fog, almost nothing is recognisable; yet if this is the end of the street and the turning point toward the door, I know where in the thick silence of this fog the same harmonies sing from the large squares and where, entering into the thickest of the calm fog, breathes the other, the greatest harmony of the sphere.

145) Proportions.

Everyone bases a sensibility in a rhythm, a proportion; what is important is that the entire sequence of its expression is consequent to it and that you do not negate it. Only then will proportion exist, pure, expressive, in itself and in ligaments, and in the projectivity of perspective it will remain unaltered in the sum of all relations.

This is the sense of "proportion" that intended otherwise is outside its meaning, because a lone, isolated relationship becomes something else entirely when observed [...].

That is, proportion is never isolated but a weave, based on a law that remains unaltered in any projectivity.

146) Curvature of Greek temples: certainly not "perspective" (this is valid in the moral field) probably in some "constructive" elements: probably for the "inconceivability of the straight line and for its very impracticability".

The Greeks were aware that in the imaginary and the real world the straight line is inconceivable.

(In the real, imaginative and physical world).

147) The straight line as the (unreachable) limit of the class of curves. It is always a logical quantum away (relativistic curvature?) (explanation of the diverse geometries of parallel lines; the others are valid also for curves etc.) insistence of straight lines in the imaginative and physical field (if not in the maximum eutropy).
The geometric world is quantitative: granular space (Greek atomistics) (granular thinking: as much as logical thinking) – The quantitative progress of knowledge. We perceive the class, not the particular element. Heisenberg's principle of uncertainty of is generically valid for the mind. The phenomenon of imagining continuity or the infinite [...].

149) Modern constructions arise from not sensing reality. Reality has reason to exist.
Ancient factories experienced a worse reality, stronger than the real one. And they defeated reality.

152) The plastering of the columns etc. of Greek temples: pure form achieved whose precision sings of any other internal reason (of stone, of structure etc.).

153) In the theatres excavated into the rock it is impossible to speak of architecture in the traditional sense; but of a strange nature created.

154) Sociality (togetherness) in the Greek theatre: spectator and stage are always viewed together. There is a link between stage and spectator and "events" appear to arise from them. Unreality thus achieves a fullness of created reality (of a group of realities).
In non-classical theatres, often in modern ones, fiction is truly thus, detached from any human chain; logical ending in the universe of cinema, world outside of any humanity, danger of madness.



no sempre spettatori e scena. V'è una catena fra scena e spettatori e i "fatti" sembrano salire da essi. La irrealtà raggiunge così un pieno di creata realtà (di un gruppo di realtà).

Nei teatri non classici, specie nei moderni, la finzione è veramente tale, staccata da ogni catena umana; logico finire nel cinematografo mondo fuori di ogni umanità, pericolo di pazzia.

156 ❯

Dal teatro	all'anfiteatro
dal semifrontale	al tutto tondo
per la voce	per poca voce, molto movimento
più urto e pensiero	più vista e senso
più stasi	più movimento
più oggetto	più verbo
maggiore sensibilità	necessità di maggior sentimento

158 ❯ L'orecchio di Dionisio ha la curvatura, quasi la risonanza del sovrastante teatro?

168 ❯ Guardando uno spazio di campagna, consideravo come a primo esame sembrasse disordinato, quasi caoticamente disposto: una strada trasversa, colture diverse [...], case diversamente orientate e aggruppate ecc. ecc. Ho poi considerato che quel disordine apparente non era che il risultato esatto di numerosissime precise condizioni seguitevi nel tempo e lo specchio di altrettante ragioni probabilmente vagliate con un certo discreto grado di precisione e attenzione. Consideravo di conseguenza come un piano regolare che avesse disposto con quella rigidezza d'uso che sembra espressione di un esatto ragionare geometrico, mentre non è che un semplice disegnare geometrico, forse contrario alle svariate condizioni che determinano il sistema di quello spazio e pertanto errato, sragionato, fuori di ogni realtà. Torna così ancora una volta chiaro il pensiero che quando non si fissa di blocco tutto un sistema e lo si realizza in brevi termini di tempo, occorre prevedere solo alcune direttive, nature, del sistema e lasciare che in questi i vincoli si determinino in libertà o, per meglio dire, in un certo grado di libertà preveduto dalle nature.

171 ❯ Figura delle città e dei paesi del Lazio; caratteristica diversa dagli altri paesi d'Italia.

Taglio, impianto di civiltà, quasi aulica, per l'ordine, per le forme, per la solidità; realizzato però in modo rustico, quasi rozzo. Cioè struttura aulicamente geometrica e sonate a mani rozze. Un'altra civiltà di selvatici. Sanno infatti di selva.

La campagna arida e la selva vi entrano in tutti i modi e vi entrano anche gli spiriti dei morti, le magie, il respiro delle Sibille antiche. Non la quiete e parlante serenità dei paesi toscani.

Cori, Palestrina, Zagarolo, Poli, Popoli; sanguigni padroni di mandrie e di greggi carnivori, ritiro in pentimento o difesa o attesa di uccisioni. In nessun luogo come in questi sono pietosi i villinetti dei santificandi impiegati romani.

Case sempre enormi per una vita comune; enormi di mura e di cautele di posizioni. Case da talamo e da morte (i nuovi fabbricati, in genere, sembra ignorino questi due poli della vita. Amare, procreare e morire; non è possibile in queste mura sottili, sonore, comuni a tutti, compiere questi due atti segreti della vita).

Rifugio dopo il passaggio della traversata della campagna di Roma [...] Sogno della vicina Roma di selvatici. Respiro di lava del fuoco rappreso di cui è fatta la campagna romana. Pietra di vulcano. Colore rosso e bruno della campagna e delle città; infuocato, infernale, da sottoterra. Angeli etruschi [...].

(Roma è rossa, bruciata come la campagna perché la terra e le pietre delle sue fabbriche son fatte eruttate dal fuoco dei vulcani che la circondavano. Questa cerchia di vulcani eruttò fiamme, fuoco, ceneri e dopo la morte, ne nacque Roma. Da queste terre ancora infuocate, aride, nasce il pascolo per le greggi e la vita trae da queste il sanguigno e gli estrosi sogni).

178 ❯ Paesi come complessi cristallini.

156)

From the theatre	to the amphitheatre
from semi-frontal	to in the round
for voice	for little voice, much movement
more impact and ideas	more view and meaning
more stasis	more movement
more object	more verb
greater sensibility	necessity for greater sentiment

158) Does the Ear of Dionysus have the curvature, almost the resonance of the theatre above it?

168) Observing a space in the countryside, I considered how upon first glance it appeared disordered, almost chaotically arranged: a crossing road, diverse cultivations [...], homes diversely oriented and grouped together, etc. etc. I later considered that this apparent disorder was nothing other than the exact result of numerous precise conditions that have succeeded one another in time and the mirror of an equal number of reasons probably validated with a certain discrete degree of precision and attention. Consequentially I considered how a master plan which had arranged with such a rigidity of use that appeared to be the expression of an exact geometric reasoning, while it is nothing other than a simple geometric drawing, was perhaps contrary to the various conditions that determine the system of that space, and thus incorrect, unconsidered, outside any reality. The idea once again becomes clear that when we do not work to fix an entire system and when we complete it in a short period of time, we must imagine only some directives, some natures of the system and allow restrictions to freely develop within them or, more precisely, with a certain degree of freedom foreseen by these natures.

171) Figure of the cities and towns of Lazio; a diverse characteristic from others in Italy.

Dimension, plan, almost aulic, for their order, for their forms, for their solidity; realised, however, in a rustic, almost raw manner. That is, a highly stylised geometrical structure and sonatas played by rough hands. Another civilisation of savages. In fact, they have something of the wild.

The arid and wild countryside enter in all ways together with the spirits of the dead, of magic, the breath of the ancient Sybils. Not the calm and speaking serenity of Tuscan villages Cori, Palestrina, Zagarolo, Poli, Popoli; sanguineous masters of carnivorous herds and flocks, retreat in penitence or defence or waiting for killings. In no other place are the petty villas of the sanctified Roman middle-class so pitiful.

Always enormous homes for a common life; enormous in their walls and cautious in their positions. Homes of thalamus and of death (new buildings, in general, seem to ignore these two poles of life, Loving, procreating and dying; it is impossible behind these thin, echoing walls, common to everyone, to perform these two secret acts of life).

Shelter after the passage of the crossing of the Roman countryside [...] Dream of the nearby Rome of savages. Breath of lava of congealed fire that forms the Roman countryside. Volcanic stone. Red and brown colour of the countryside and cities; fiery, infernal, subterranean. Etruscan angels [...].

(Rome is red, brunt like the countryside because the earth and the stones of its buildings are objects erupted by the fire of volcanoes that surround it. This circle of volcanoes erupted flames, fire, ash and after death, Rome was born. These lands still fiery, arid, gave us the pastures for herds and from them life draws its blood and fanciful dreams).

178) Towns like crystalline complexes.

180) All of this which is built is like the composition of biological organs.

Everything is in accordance with a precise law: every place or space inherently contains its own justification. The richness of these phenomena



180 ❯ Tutto questo che è costruito è come la composizione di organi biologici.

Tutto è secondo una legge precisa; ogni luogo o spazio ha con sé la propria giustificazione.

La ricchezza di questi fenomeni

Gli uomini sono piccole cellule.

194 ❯ Villa d'Este. Mutamenti successivi.

Rarefazioni diverse di aria, scambi di suoni.

Teatrale, per masse con spettatori mobili; percorso, nastro mobile delle meraviglie.

(Melanconia del cupo, umido verde).

Muri divisori, sale, stanze senza tetti, con il cielo.

Acqua che scorre sotto i piedi, che passa tutta la montagna, che precipita da squarci, che beve il buio, che vibra sotto di te. Questo cadere e risalire come di acqua impazzita, fuori di sé. E la forza impazzita dell'acqua. Il sangue ghiacciato della terra. Rumore unico, come sordità: tono unico che cava ogni realtà. Rumore come acqua eterna, toglie il tempo. Solo spazio. Sogno.

Acqua come elemento soprareale di un mondo strano. Sei immerso in un'acqua, in un oceano che ha leggi strane ed immutabili di correnti di densità in luoghi definiti di vacui, tutti scorrenti.

Acqua, elemento vivo portato a vivere:

di Pindaro. Primordiale, fondamentale, si assiste al giudizio universale.

(L'acqua di Talete, l'umido dei raggi conici di Anassimene).

Acqua

Si calma

Paesaggio

Nascono così le case, le città e gli uomini.

Sorgono gli alberi e gli umani

fogli dell'acqua.

Il cielo e il sole: altri elementi in lotta.

Architetture da elementi primordiali da Anassagora.

Men are small cells.

194) Villa d'Este. Successive mutations.

Rarefactions of air, exchanges of sound.

Theatrical, for masses with mobile spectators; path, conveyor belt of wonders.

(Melancholy of darkness, humid plants).

Dividing walls, halls, rooms without roofs, with the sky.

Water that runs beneath the feet, that traverses the entire mountain, that falls from fractures, that drinks in darkness, that vibrates beneath you. A falling and rising like that of crazed water, beside itself. And the crazed force of water. The frozen blood of the earth. Unique sound, like deafness: a single tone that carves into every reality. Sound like eternal water, it steals time.

Only space. Dream.

Water as a supra-real element of a strange world.

You are immersed in water, in an ocean with strange and immutable laws of currents of density in places defined in void spaces, where everything flows.

Water, a living element brought to life:

of Pindar. Primordial, fundamental, we are witness to the universal judgment.

(The water of Thales of Miletus, the humidity of the conical rays of Anaximenes of Miletus).

Water

Is calmed

Landscape

This is how homes, cities and men are born.

Trees and humans rise

leaves of water.

The sky and the sun: other elements in conflict.

Architecture from primordial elements from Anaxagoras.

195) Every aspect of nature has its near and remote causes based on a chain-like structure, comprehensible to us in the entire

195 ❯ Ogni aspetto della natura ha le sue cause prossime e remote secondo una catena struttura, a noi non comprensibile nella intera vastità dei suoi legami. Così il luogo brullo; così il campo variamente lavorato; così la casa disposta nel tal modo con le aie, le stalle ed i pagliai [...]; così il percorso delle strade delle ferrovie delle lunghe aeree corse dei cavi.

Innumerabili le cause: i venti nati da quell'affocata cultura portano i remi già battuti in terra dalla zampa di un cavallo lanciato dall'ardore di un giovane; il giure mosso dall'astio e dall'avarizia di fratelli divise la vasta pianura e nacquero diverse colture nei complicati limiti, i variati verdi fiorenti alle diverse stagioni; la preparazione dell'ingegnere, la sua rettitudine figlia della sua famiglia, avvenimenti del suo ambiente gli interessi materiali e le ambizioni degli estranei voltarono qui o là il segno della strada; così via per innumerabile finito. In questa varietà, ferrea, determinata nella legge della conseguenza, s'alza anche il dolcissimo colle frondoso di querce ove il vento si rileva con un murmure quiete e sereno.

In questi dolcissimi luoghi "le cause si compiacerono" ai nostri riguardi.

I semi furon portati da un vento che non scisse il gruppo degli insiemi nati per la gioia di rinascere uniti. Questi luoghi sono "pieni di grazia" delle cause. In essi il meccanismo dell'universo ha i figli diletti. Giustamente gli antichi in questi luoghi felici per bellezza ed orrore, sentivano più vicina la presenza, la mano degli Dei, e, ad onorarli, vi innalzavano are e templi. (Tempietto di Lindo a picco sul mare di liquido topazio e la piccola insenatura, ai piedi, ove si riposò Paolo e aveva il tuono delle invettive ai Corinti). Così per gli umani e le bestie e le cose. Così tra gli umani.

205 ❯ Case romane secentesche con le sole grandi finestre, ai portoni e per i marcapiano. Esse hanno un preciso metro, nonostante questa grossezza di sagome, determinato dal lieve spessore della fascia che nella realtà prospettica entra come sagoma di finezza rispetto alla larga fascia. Rapporto 1:20 circa.

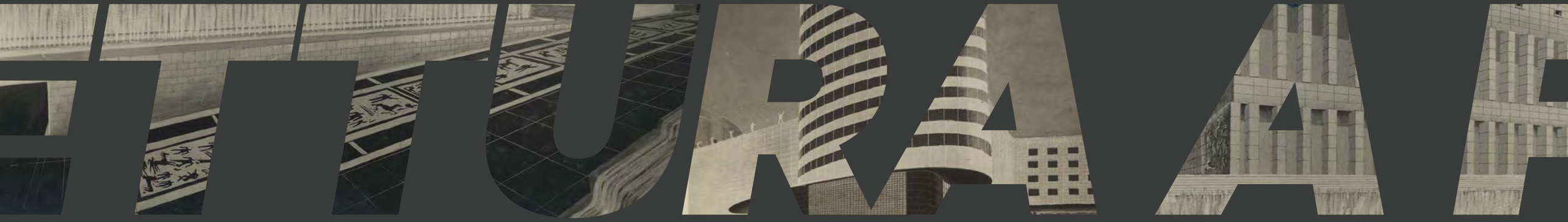
vastness of its ties. This is true of barren land; of the variously cultivated field; of the home arranged in such a manner with its farmyards, stalls and haylofts; this is true of the path of streets of rail lines of the lengthy aerial corridors of cables.

Innumerable are the causes: the winds born of that fiery culture bring the oars already beaten to the ground by the hoof of a horse launched by the ardour of a young man; a law driven by hatred and greed of brothers divided the vast plain and gave birth to diverse cultivations within the complicated limits, the variegated greens that flowered in different seasons; the preparation of the engineer, his rectitude born of his family, events in his environment, material interests and ambitions of foreigners redesigned the streets at their whim; and so it went on. In this variability, hard, determined by the law of consequence, there also rose the gentle leafy hill of oak trees where the wind is felt like some quiet and serene murmur.

In these very gentle places events were favourable to us. Seeds were borne by a wind that did not separate things grouped together and born for the joy of being reborn united. These places are "full of the grace" of events. The universe has its beloved children here. Justly the ancients in these happy places, for beauty and horror, felt the closer presence of the hand of the Gods, and, to honour them, erected altars and temples. (Tempietto di Lindo at the edge of the sea of liquid topaz and the small bay, at its feet, where Paul rested and thundered his invectives against the Corinthians). Thus it is for humans and beasts and things. Thus it is among humans.

205) Seventeenth century Roman homes with the only large windows, at entry portals and for string courses. They have a precise metre, despite this roughness of profile, determined by the subtle thickness of the band that in the reality of perspective enters like an extra-fine profile with respect to the large band. Approximate ratio of 1:20.

Error, the roughness of the moderns: large bands and



Errore, grossolanità dei moderni: grosse fasce e grosso oggetto. Finezza dei mobili Luigi Filippo; stessa impostazione: grandi, semplici fasce con oggetti finissimi quasi metallici ovvero superfici di finissima incurvatura.

206 ❱ Limiti "fisiologici" dei rapporti.
Finezza del metro della natura, foglie del leccio, fili dell'erba, finezza della nostra percezione "comune". Una finezza non innaturale ma forzata è quella di alcuni elementi sottili: zampe degli insetti strani ecc. Ricchezza di una sensibilità moderna capace di sentire le piccole misure e le grandi, spazi aerei ecc. Ora questi metri e questi rapporti "comuni" dovrebbero essere sufficienti, quelli "forzati" non sono da "fare" (poetare) ma sono da pazzia, fantasia personale.
Pericolo, scissione degli avvertimenti, nei contrasti "rapporti" troppo accentuati.
Ossessione e allucinazione che avevo da bambino di formiche piccolissime su enormi tronchi tagliati.

207 ❱ Senso metallico in alcune architetture ottocentesche. Convitto [...] a San Pietro in Vincoli. Causa: il finire le superfici con modanature sottili e taglienti oltre ad una esattezza da officina nella esecuzione. Spigoli taglienti, lunghissimi, propri degli ultimi piani delle fabbriche del Carimini ecc.

208 ❱ Figura estrema nella sagomatura di un fabbricato ottocentesco in via della Madonna dei Monti. Curvatura delle gole, risalti e listelli dell'ordine anche di 3-4 mm. Abitudine alla precisione degli ottocentisti. Una vista acuta da preciso miope. Membrature da orologiaio.
Approssimazione dei moderni, insensibilità alle cose sottili come se il potere risolutivo dell'occhio e dei sensi tutti, si fosse ridotto, degenerato a più di un terzo.
Ugualmente e parallelamente degenera il potere risolutivo della mente per le strutture mentali (logiche, estetiche, morali, ecc.).

a large object. The sophistication Louis Philippe furnishings; the same structure: large, simple bands with sophisticated almost metallic objects, that is, surfaces with an extra-fine curvature.

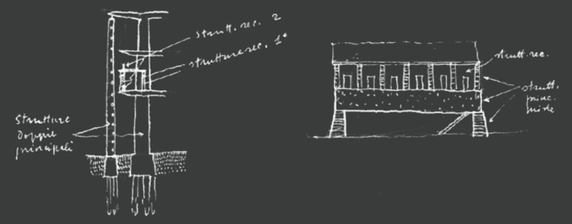
206) "Physiological" limits of relations.
The finesse of the metre of nature, holm oak leaves, blades of grass, the finesse of our "common" perception. A finesse not unnatural but forced is that of some subtle elements: legs of strange insects etc. The richness of a modern sensibility capable of sensing the small and large scales, aerial spaces etc. Now these "common" metres and these relations should be sufficient, those "that are forced" are not to be "made" (writing poetry) but are the result of folly, of personal fantasy.
Danger, division of sensations, overly accentuated "relationship" in contrasts.
Obsession and hallucination I experienced as a child of tiny ants on enormous felled tree trunks.

207) The metallic sense of some nineteenth century architecture. *Convitto* [...] at San Pietro in Vincoli. Cause: finishing surfaces with subtle and cutting mouldings as well as the industrial precision of their fabrication. Cutting edges, very long, typical of the uppermost floors of the buildings of Carimini etc.

208) The extreme figure of the profiling of a nineteenth century building in Via della Madonna dei Monti. Curvature of channels, projections and bands in the order even of 3-4 mm. The habit of precision of those of the 1800s. An acute observation by a precise myopic. Features of a watchmaker.
Approximation of the moderns, the insensibility toward subtle things, as if the resolutive power of the eye and all of the senses were reduced, degenerated, to more than one third.
Equally and in parallel there is a degeneration in the resolutive power of the mind for mental structures (logical, aesthetic, moral, etc.).
It is like a drop in power, a diminution in flows.

È come una caduta di potenziale, una diminuzione di flusso.

212 ❱ Colore di Roma: pozzolana, rosso lionato, fulvo, ecc. la stessa materia vulcanica che costituisce l'osso delle fabbriche. Continuità naturale allora tra terra e architettura per tipo e densità di strutture sino alla rivelazione dei colori.
Criteri pittorici: i rivestimenti delle chiese tre-quattrocentesche e campanili; le case di Venezia.
Sieno le strade dei grandi arazzi stesi ovvero ossa e tronchi uscenti dalla terra e di terra mostrati, ingioiellati nei vani e negli spazi tranquilli di marmi e colori, di statue...Sieno le prigioni, i luoghi tristi, solo ossa e di colore di ossa.



212) Colour of Rome: pozzolana, tawny red, fawn, etc. the same volcanic material that constitutes the bone of buildings. Thus there is a natural continuity between earth and architecture for type and density of structures as far as the revelation of colours.
Pictorial criteria: the finishes of fourteenth-fifteenth century churches and bell towers; the homes of Venice.
Be they streets like large tapestries or better yet bones and trunks protruding from the earth and coloured like the earth, bejewelled in the tranquil rooms and spaces of marble and colours, of statues ...
Be they prisons, sad places, only bone and the colour of bone.

Luigi Walter Moretti
Dal Taccuino inedito: *Architettura a parametri limitati. Dal 1925 al 1945 c.a.*
© Archivio personale Tommaso Magnifico
Per gentile concessione di Tommaso Magnifico, AMM – Archivio Moretti Magnifico

Unpublished text.
From the notebook of Luigi Moretti. 1925-1945
© Tommaso Magnifico Archive
Courtesy Tommaso Magnifico, AMM – Moretti Magnifico Archive

Erilde Terenzoni

LUIGI MORETTI LE CARTE E LA STORIA

372 contenitori per un totale di 5.500 disegni circa, 4.700 fotografie, 3 modelli, 17 tempere e 60 pizze di film è la consistenza dell'archivio di Luigi Moretti conservato nella casa di via Napoleone III che l'architetto ha tenuto per tutta la vita, fino alla morte improvvisa.[1]

Un deposito di memorie preziosissime e fragili che finora è stato curato con passione e dedizione dal nipote Tommaso Magnifico, e che nel corso del 2019 è stato oggetto di un'operazione di salvaguardia e messa in sicurezza da parte dell'Ordine degli Architetti di Roma in contatto con la Soprintendenza archivistica e bibliografica per il Lazio.[2]

Bisogna partire dalla constatazione che il compito di conservare e rendere accessibili archivi di questo tipo richiede competenze e abilità specifiche basate sulla conoscenza di tecniche di gestione e di conservazione adeguate, da quelle relative al restauro dei vari supporti fisici alla catalogazione informatica, alla digitalizzazione e infine capacità e tecniche di comunicazione adeguate.

Infatti la condizione per poter condurre una soddisfacente esperienza di ricerca in un archivio e conoscerlo e apprezzarlo è data in via prioritaria dalla disponibilità dei proprietari a facilitarne l'accesso ma anche dal suo stato di leggibilità, vale a dire dal fatto che i materiali siano ordinati secondo criteri scientifici, corredati da inventari e banche dati comprensibili e riprodotti, in modo da facilitare la ricerca ed estrarre copie evitando di maneggiare gli originali.

Questi sono anche i presupposti fondamentali perché la vita e le opere di chi lo ha prodotto possano essere studiati a fondo e poi comunicati anche attraverso operazioni di divulgazione indirizzate a un pubblico non esperto, utilizzando tutte le possibilità editoriali offerte dalla multimedialità.

LUIGI MORETTI ARCHIVAL DOCUMENTS AND THE STORIES THEY TELL

372 containers, for a total of roughly 5,500 drawings, 4,700 photographs, 3 models, 17 tempera paintings and 60 cannisters of film: the contents of the archive of Luigi Moretti conserved at his home in Via Napoleone III, which he kept for his entire life, up to moment of his sudden death.[1]

A store of extremely precious and fragile memories, curated until now with passion and dedication by his nephew, Tommaso Magnifico and the object, during the course of 2019, of a work of conservation and protection by the *Ordine degli Architetti di Roma* in contact with the *Soprintendenza archivistica e bibliografica per il Lazio*.[2]

It is important to note that conserving and ensuring access to archives of this type requires specific skills and abilities based on the knowledge of suitable techniques of management and conservation, from the restoration of various physical supports to digital cataloguing, to digitalisation and, finally, the necessary proficiencies and techniques of communication.

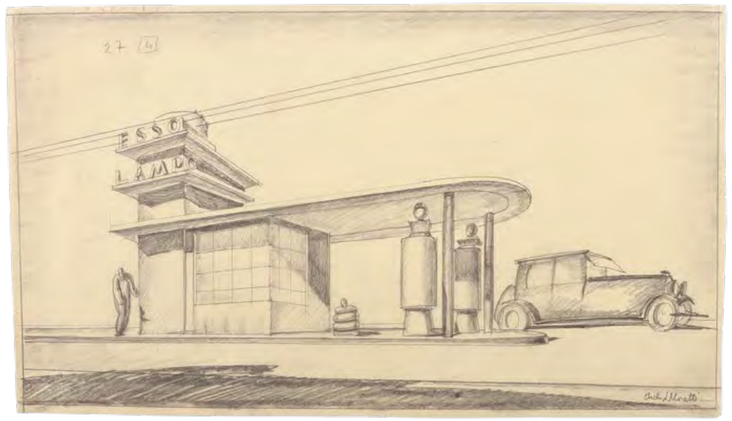
Indeed, the condition for conducting a satisfying process of research in an archive, and comprehending and appreciating it, comes above all from the availability of its owners to facilitate access. Additional factors include its state of legibility, in other words, whether its materials are ordered in accordance with scientific criteria, accompanied by comprehensible inventories and databases, printed to facilitate research and extract copies without the need to handle original documents.

These are the fundamental premises for ensuring that the life and works of those who produced these archives can be properly

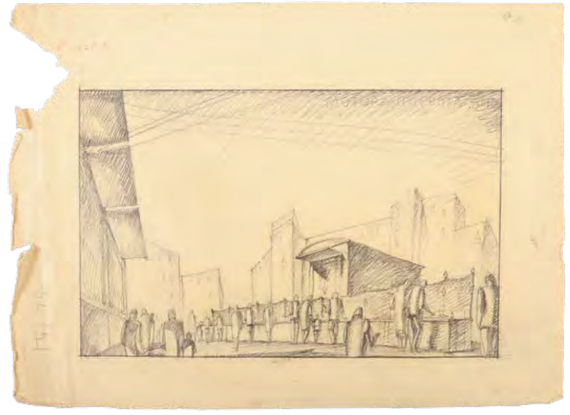


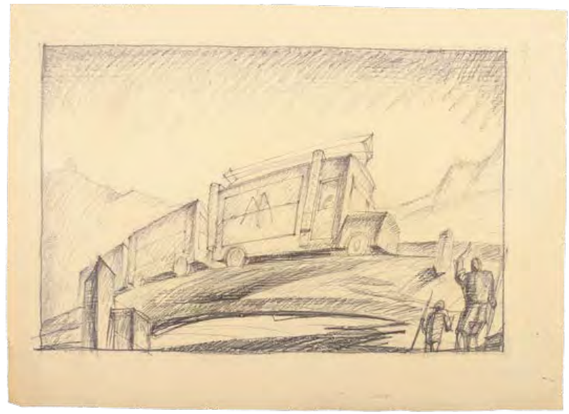
→- A

Progetto di "Motorautopropaganda"
Roma, s.d
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Prospettiva a volo d'uccello









Un passo importante nella direzione di un allargamento della conoscenza della figura e dell'opera di Luigi Moretti è appunto l'iniziativa condotta dall'Ordine degli Architetti di Roma sull'archivio Moretti presso Magnifico.

Questo intervento[3] è consistito nella digitalizzazione dei documenti, finalizzata a mettere in sicurezza gli originali e a preservarli dall'usura fisica della consultazione e in una contestuale verifica e completamento dell'elenco esistente.[4] È stata inoltre l'occasione per ricondizionare i materiali con cartelle e fogli di carta non acida e per cartolare ogni unità documentaria in modo da avere la esatta consistenza del fondo.

Di solito "è molto raro che si possano conservare le cose nel contesto in cui sono nate"[5] che al contrario nel tempo vengono spostate, ordinate più volte da mani diverse e spesso subiscono nel corso di questi passaggi accrescimenti o perdite, anche involontarie. Il conservatore di tutti questi cambiamenti deve prendere nota, ricomporre, dove questo ha un senso, le unità originarie e sempre lasciare una traccia di quanto operato. È lo stesso iter che seguirà in un diverso momento lo storico, procedendo attraverso analisi minuziose degli elaborati, confronti e valutazioni della loro attendibilità per poter alla fine operare una ricostruzione dell'attività progettuale e professionale il più possibile precisa e documentata, se non veritiera[6], che è quello che si definisce *fare storia*.

L'archivio Moretti presso Magnifico costituisce da questo punto di vista un'eccezione, visto che non ha mai cambiato sede e dalla scomparsa del produttore ha sempre avuto un solo curatore. È quindi un complesso molto ricco e organico,

studied and successively communicated through operations of dissemination intended for a specialised public, utilising all of the editorial possibilities offered by multimedia.

An important step toward this expansion of awareness about Luigi Moretti and his projects is offered precisely by the work undertaken by the *Ordine degli Architetti di Roma* and involving the archivio Moretti presso Magnifico.

This work[3] consisted in the digitalisation of various documents, in order to protect the originals and preserve them against physical wear during consultation, accompanied by a verification and completion of an existing document list.[4] This undertaking also offered an occasion to recondition this material using non-acidic folders and sheets and to catalogue each item in order to fully comprehend the content of the fonds.

It is generally "very rare to be able to conserve things in their native context".[5] On the contrary, they tend to be moved over time, reordered on diverse occasions by different hands and often subject during these actions to additions or losses, even involuntary. An expert in conservation must take note of these changes and, where it makes sense, recompose once unified parts, always leaving behind a trace of this work. This is the same process that will be followed by the historian, at a different time, who proceeds via minute analyses of drawings, comparisons and evaluations of their reliability in order to produce the most precise and documented, if not totally faithful, reconstruction of activities in the fields of design and professional practice,[6] which is known as *making history*.

From this point of view, the archivio Moretti presso Magnifico

raccoglie i disegni, le foto, gli scritti che Luigi Moretti conservava nella sua casa-studio assieme alla biblioteca e copre senza soluzione di continuità un arco di tempo dal 1917 al 1976; vi sono anche alcuni elaborati datati dal 1886 al 1907 di Luigi Rolland, padre di Moretti e autore fra l'altro del Palazzo delle Poste a Piazza Dante e del Politeama Adriano.

È dunque il precipitato di oltre cinquanta anni di attività pubblica e privata che corre lungo le vicende spesso drammatiche di quasi tutto il Novecento: la prima guerra mondiale, l'affermazione e la caduta del fascismo, la seconda guerra mondiale, la ricostruzione e il miracolo economico.

Dopo una formazione in cui hanno molto contato, accanto alla figura paterna, personalità come Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, Moretti ha avuto infatti un'intensa vita di lavoro durante la quale ha incrociato per brevi o lunghi periodi, in sintonia o in polemica, grandi personalità dell'architettura e della cultura come Gio Ponti, Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi, Giuseppe Ungaretti, Antoni Tapies e molti altri. L'archivio contiene un buon numero di disegni scolastici risalenti al periodo della formazione, disegni dei primi lavori professionali come quelli per la cooperativa "il Nido", la casetta Balzarini, il villino Serra, la cooperativa "La Risorgente", appunti, relazioni, quaderni e dattiloscritti per articoli, interventi e pubblicazioni, corrispondenza e materiali preparatori per mostre e convegni. La parte più cospicua dell'archivio è relativa ai progetti, conservati in circa 140 rotoli e una trentina di cartelle. Sono documentati oltre quelli elaborati sotto il fascismo – per i quali è forse più conosciuto, come la Casa sperimentale del balilla al Foro Mussolini

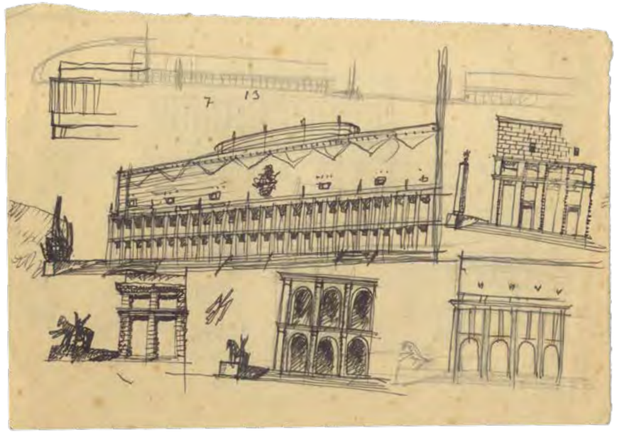
constitutes an exception, as its location never changed, and it has known only one curator since the death of its creator. Thus it is a highly rich and organic collection, consisting of drawings, photographs and writings that Luigi Moretti conserved in his home-office, together with his library, and documenting an uninterrupted period spanning from 1917 to 1976. The archive also includes a number of documents from 1886 to 1907 belonging to Luigi Rolland, Moretti's father and, among other things, author of the Post Office Building in Piazza Dante and the Politeama Adriano, both in Rome.

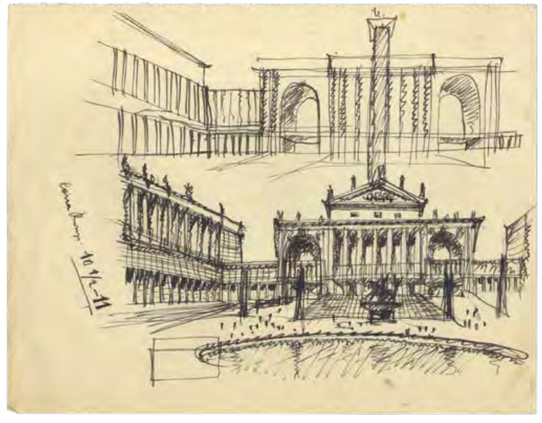
It is thus the precipitate of more than fifty years of public and private activity that unfolded during the often dramatic events of most of the twentieth century: the Great War, the rise and fall of Fascism, the Second World War, the reconstruction and the economic miracle.

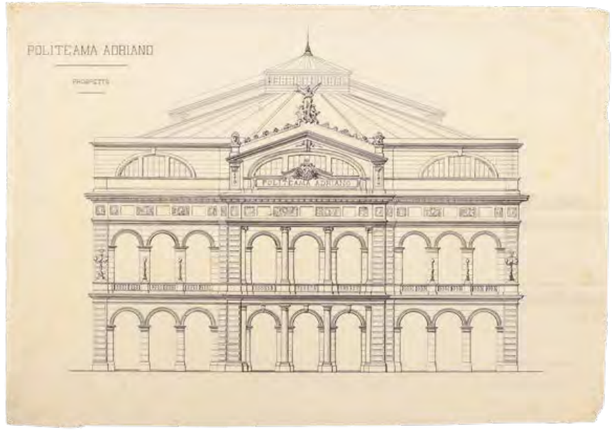
After an education in which a key role was played, alongside his father, by such figures as Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini, Moretti lived an intense professional life that intersected, for brief or lengthy periods of time, in harmony or in disacord, leading personalities from the world of architecture and culture, such as Gio Ponti, Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi, Giuseppe Ungaretti, Antoni Tàpies, and many others. The archive contains a considerable number of scholastic drawings from Moretti's education, drawings of his early professional projects, for example the cooperativa "il Nido", the casetta Balzarini, the villino Serra, the cooperativa "La Risorgente", notes, reports, notebooks and typescripts for articles, lectures and publications, correspondence and preparatory material for exhibitions and conventions. The most conspicuous part of the archive is relative to Moretti's projects,

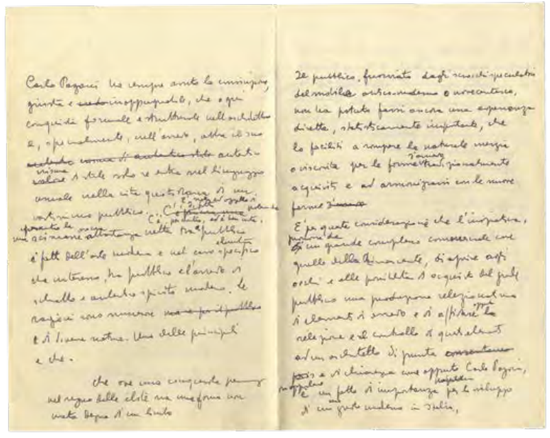
↑ -B
Progetto per distributore di benzina
Roma, s.d
AMM
Schizzo prospettico

↑ ↗ -C / D / E
Progetto di "Motorautopropaganda"
Roma, s.d
AMM
Schizzi prospettici









ora Italico del 1933-36, la Casa del balilla a Trastevere del 1933-37, il Piano per il Foro Italico, nella cui redazione subentrò a Enrico Del Debbio nel 1934 – anche quelli del dopoguerra, che lo vide impegnato in grandi progetti prima a Milano, poi a Roma e anche all'estero, quali la casa Girasole a Roma del 1947-50, la villa la Saracena a S. Marinella del 1953-57, gli edifici Esso e Sgi all'EUR a Roma del 1961-66, il complesso residenziale Watergate a Washington del 1960-65, la Torre della borsa a Montreal del 1960-65.

Vi sono poi molti materiali di studio e di ricerca di storia dell'arte sui periodi e gli artisti da lui più amati come Giotto, il Barocco, Michelangelo, quelli relativi alla rivista *Spazio* pubblicata negli anni Cinquanta e alla galleria omonima che consistono soprattutto in corrispondenza con i collaboratori, dattiloscritti, appunti e bozze, schizzi, disegni e foto di opere d'arte. Ricchissima è la raccolta di foto soprattutto di opere, commissionate dallo stesso Moretti a fotografi come Vasari, Cartoni e Savio.

A tutta questa documentazione si aggiungono 21 contenitori di materiale filmico, in buona parte risalente al film su Michelangelo che realizzò assieme a Charles Conrad. Il film ebbe nel 1964 il Premio Speciale della giuria alla VI Mostra Internazionale del film sull'arte a Venezia e nel dicembre 2019 è stato presentato di nuovo a Venezia in un incontro su *Architettura e arte* organizzato dalla Biennale.

Sono materiali documentari che dalla morte di Moretti hanno avuto una vita distinta da quella dei documenti che si trovavano allo studio di via Boncompagni a Roma e che sono stati donati all'Archivio Centrale dello Stato nel 2000 dagli architetti Giovanni Quadarella e Lucio Causa e dall'ingegnere Pierluigi Borlenghi, i collaboratori che avevano proseguito l'attività dello studio, portando a termine i progetti avviati. Insieme i due complessi documentari costituiscono dunque la testimonianza storica della personalità e dell'attività del grande maestro.

Ad un primo veloce riscontro i due fondi, pur avendo una diversa genesi e molte differenze risultano, come ci si può aspettare, complementari e infatti sono all'origine di importanti studi e ricerche[7] anche recenti.

Se dunque andare in archivio permette di conoscere la personalità di chi lo ha prodotto, le opere, il periodo in cui è vissuto, è comunque necessario saper leggere a fondo le carte per ritrovarvi l'uomo, l'artista, i segni dei tempi, soprattutto nel caso di Luigi Moretti che ha sempre giocato un ruolo da protagonista in un periodo storico non ancora del tutto metabolizzato nella sensibilità collettiva. È necessario un metodo di studio e di analisi che permetta di interpretare le carte e collocarle al posto giusto in una narrazione più ampia.

Non è quindi isolando il documento o un archivio dal contesto e facendone un feticcio che se ne coglie a pieno il significato per la storia; infatti la lettura *poetica* e per frammento di singoli documenti, ormai praticata da molti frequentatori di archivi, ha una ragione di essere in ambiti diversi dalla storia. È nel considerare ogni documento e ogni archivio come maglie fondamentali di un tessuto più ampio che si costruisce la storia e si va oltre i ricordi individuali o le rituali celebrazioni pubbliche.

Per chi fa ricerca negli archivi degli architetti del Novecento questo non è certo un compito facile, considerato che

conserved in roughly 140 rolls and approximately thirty folders. They document, in addition to those realised during the period of Fascism – for which he is perhaps most well-known, for example the *Casa sperimentale del balilla* at the Foro Mussolini, now the Foro Italico, from 1933-36, the Casa del balilla in Trastevere from 1933-37, the Master Plan for the Foro Italico, later completed by Enrico Del Debbio in 1934 – those from the post-war period, when Moretti was involved in large projects, initially in Milan, and later in Rome and abroad. Examples include the casa Girasole in Rome from 1947-50, Villa la Saracena at Santa Marinella from 1953-57, the Esso and SGI buildings in the EUR, Rome from 1961-66, the Watergate Complex in Washington D.C. from 1960-65, and the Tour de la Bourse in Montreal, from 1960-65.

The archive also features a great deal of study and research material on the history of art linked to the periods and artists Moretti loved most, such as Giotto, the Baroque and Michelangelo. Other material is relative to *Spazio*, the review published during the 1950s, and the homonymous art gallery, above all correspondence with collaborators, typed documents, notes and drafts, sketches, drawings and photographs of works of art. There is a vastly rich collection of photographs largely of his works, commissioned by Moretti to such photographers as Vasari, Cartoni, and Savio.

All of this documentation is further accompanied by 21 containers of filmic material, for the most part from the film dedicated to Michelangelo, realised together with Charles Conrad. Recipient in 1964 of the Jury's Special Award at the VI Venice International Film Festival, it was screened again in December 2019 in Venice during an encounter on *Architecture and Art* organised by the Biennale.

Since Moretti's death all of this material has remained distinct from the documents housed in Moretti's studio in Via Boncompagni in Rome. The archive was donated to the Central Archive of the State in 2000 by the architects Giovanni Quadarella and Lucio Causa and the engineer Pierluigi Borlenghi, Moretti's collaborators who continued the activities of the office, and completed projects underway. Together these two collections of documents constitute the historical testimonial to the personality and activity of this great master.

At a first rapid glance the two fonds, despite their diverse geneses and many differences are, as one could imagine, complementary and the source of important studies and research,[7] some recent.

Thus, if visiting an archive permits an understanding of who produced it, his work, the period during which he lived, it is in nonetheless necessary to know how to fully read the documents to rediscover the man, the artist, the signs of time. This is true above all in the case of Luigi Moretti, who continued to play a leading role during a period in history yet to be fully metabolised by collective understanding. There is a need for a method of study and analysis that permits an interpretation of its papers and to position them in the right place within a broader narrative.

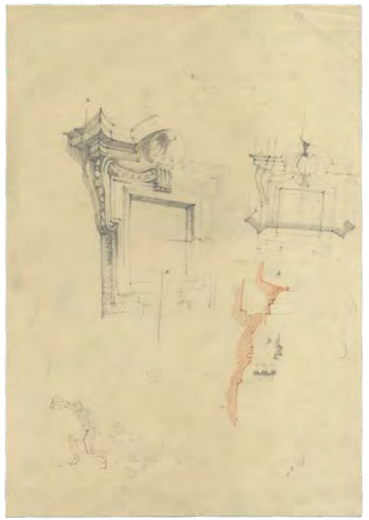
Thus, it is not by isolating a document or an archive from its context and elevating it to the role of a fetish object that we can capture its fullest meaning to history: in fact, the *poetic* and fragmentary reading of individual documents, now practiced by many who visit archives, has reason to exist in fields outside that of history. By considering each document and every archive as fundamental weaves within a much broader fabric we construct history and

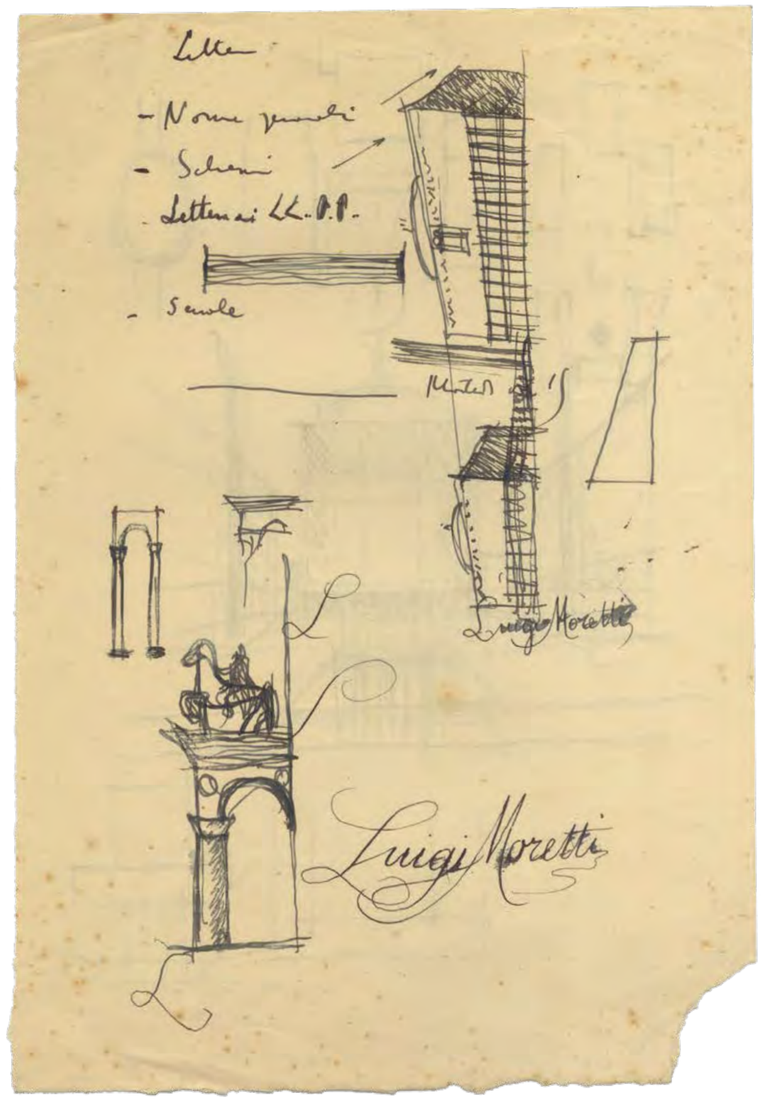
↑ - F / G
Schizzi vari
Roma, s.d
AMM

↑ - H
Luigi Rolland
Politeama Adriano
Roma, s.d
AMM
Prospetto principale

↑ - I
Appunti manoscritti
Roma, s.d
AMM







↑ - J
Disegni scolastici
Roma, s.d.
AMM

Chiostro della chiesa di S. Carlo alle Quattro Fontane; campanile della chiesa di S. Andrea delle Fratte

↖ - K
Disegni scolastici
Roma, s.d.
AMM

Francesco Borromini.
Particolare della finestra di Palazzo Barberini

↑ - L
Schizzi vari
Roma, s.d
AMM

sono conservati in luoghi diversi, spesso in più di uno, non hanno il medesimo livello di ordinamento e a volte è difficile perfino individuarli. In altri settori, dove pure esistono problemi analoghi, sono state create ormai da tempo infrastrutture di ricerca e piattaforme digitali, basate su esperienze prodotte nel campo dell'informatica umanistica e dell'intelligenza artificiale, che rendono facili ricerche in più archivi conservati in luoghi diversi e su imponenti quantità di documenti eterogenei, affiancandoli spesso ad apparati critici autorevoli. Tra i tanti buoni esempi: l'Archivio Wittgenstein dell'Università di Bergen, avviato nel 1990 che riunisce filosofia, filologia editoriale e tecnologia del testo e l'Archivio ipermediale di Dante Gabriele Rossetti, che raccoglie manoscritti, edizioni originali, disegni, dipinti, foto e studi critici, commenti e pubblicazioni.[8]

Quindi anche per gli archivi degli architetti, partendo dagli strumenti esistenti molti dei quali già in rete, si potrebbe pensare a un utilizzo del digitale più strutturale che faciliti la ricerca attraverso piattaforme con i contenuti provenienti da diversi archivi, anche interattive e amichevoli per un'utenza abituata a Internet.

Una base da cui partire ci sarebbe: da anni infatti si è sviluppata una metodologia di approccio a questi archivi che ha prodotto banche dati e digitalizzazioni di serie o di interi archivi basate su standard internazionali e condivisi; questo ha reso possibile creare nel sistema archivistico nazionale un'area dedicata agli archivi degli architetti del Novecento[9], corredata anche da un thesaurus, bisognosa di aggiornamenti ma ricchissima di informazioni e dati. E si può immaginare che sarebbe grande l'interesse da parte degli studiosi e ricercatori, in primis delle Facoltà di Architettura e degli istituti di formazione, a disporre con facilità di documenti di studio così peculiari e affascinanti come i disegni a mano libera dei maestri dell'architettura, le foto di cantiere e delle opere che gli archivi degli architetti mettono a disposizione.

move beyond individual memories or ritual public celebrations. For those studying the archives of twentieth century architects this is certainly no easy feat, considering they are generally conserved in different places, often in more than one, without the same level of order and in some cases even difficult to find. Other sectors, witness to analogous problems, have long since created research infrastructures and digital platforms based on experiences in the digital humanities and artificial intelligence, that facilitate research in multiple archives conserved in different locations and imposing quantities of heterogenous documents, often accompanied by authoritative critical apparatuses. The many excellent examples include: the Wittgenstein Archive at the University of Bergen, opened in 1990 and bringing together philosophy, editorial philology and technology of text and the Hypermedia Archive of Dante Gabriel Rossetti, uniting manuscripts, original editions, drawings, paintings, photographs and critical studies, comments and publications.[8]

Similarly, also for the archives of architects, by beginning with existing tools, many already online, we could imagine a more structural use of digital technologies that facilitates research via platforms of content drawn from diverse archives, also interactive and friendly for Internet-savvy users.

A starting point exists: for years in fact a methodology for approaching these archives has been developed and produced databases and digitalisations of series or entire archives based on international and shared standards; this has made it possible to create an area within the national archival system dedicated to the archives of twentieth century architects,[9] accompanied by a thesaurus, in need of updating though rich with information and data. It is easy to imagine that it would be of great interest to scholars and researchers, *in primis* Schools of Architecture and educational institutions, to easily access such particular and fascinating study material such as the hand drawings of the masters of architecture, photographs from construction sites and of finished buildings offered by the archives of architects.

1- Ordinamento a cura di Cecilia Rostagni, dattiloscritto, Roma 2000.
2- L'archivio Moretti Magnifico è stato dichiarato di "interesse storico particolarmente importante" dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio nel 2019.
3- L'intervento, finanziato dall'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia, è stato condotto dagli architetti Andrea Soffitta e Silvia Nigro, con l'apporto fondamentale di Tommaso Magnifico e coordinato da chi scrive.
4- Vedi C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa 2008.
5- C. Pavone, *Gli uomini e la storia*, a cura di D. Bidussa, Bollati Boringhieri, 2020.
6- C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico*, Quodlibet, 2020.
7- Gli studi su Moretti sono numerosi e molto autorevoli. Tra i più recenti: F. Bucci e M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, 2000; C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa 2008; C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni, *Luigi Moretti architetto del Novecento*, Gangemi 2011; *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di B. Reichlin e L. Tedeschi, Electa 2010; *Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale*, Electa 2010.
8- http/wab.uib.no; http//www.rossettiarchive.org
9- http//www.architetti.san.beniculturali.it

1- Cataloguing curated by Cecilia Rostagni, typescript, Rome 2000.
2- The archivio Moretti Magnifico was declared of "particularly important historical interest" by the *Soprintendenza Archivistica per il* Lazio in 2019.
3- This undertaking, financed by the Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia, was conducted by the architects Andrea Soffitta and Silvia Nigro, with the fundamental support of Tommaso Magnifico and coordinated by the author of this text.
4- See C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa 2008.
5- C. Pavone, *Gli uomini e la storia*, edited by D. Bidussa, Bollati Boringhieri, 2020.
6- C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico*, Quodlibet, 2020.
7- Moretti has been the object of many and authoritative studies. The most recent include: F. Bucci and M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, 2000; C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa 2008; C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni, *Luigi Moretti architetto del Novecento*, Gangemi 2011; *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, edited by B. Reichlin and L. Tedeschi, Electa 2010; *Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale*, Electa 2010.
8- http/wab.uib.no; http//www.rossettiarchive.org
9- http//www.architetti.san.beniculturali.it

Erilde Terenzoni
Referente Archivi dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Contact Person in Charge of Archives, Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Luca Ribichini

LA SCUOLA ROMANA DI ARCHITETTURA E LA FORMAZIONE DI LUIGI MORETTI

Sin da giovanissimo Luigi Moretti si applica nel disegno con risultati eccellenti. Il padre, Luigi Rolland, anch'egli architetto, che ne aveva compreso il particolare talento, lo incoraggerà, stimolandolo con dedizione, quasi in ottemperanza a quella triade educativa che Plutarco aveva propugnato nel suo breve scritto *L'educazione dei figli*.[1] Dice infatti Plutarco che, per un'educazione completa, è necessario avere la concomitanza di tre fattori: natura, parola e abitudine ossia, nell'ordine, un'inclinazione naturale, un'appropriata istruzione e la consuetudine ad esercitarsi.

E il giovane Luigi è depositario di queste caratteristiche. Possiede un'ottima versatilità nel disegno, ha ricevuto dalla famiglia gli stimoli necessari per saper discutere di tematiche che spaziano dal classico alla matematica alla musica, ed è anche abituato a mettersi in gioco in vari campi, dal disegno alla speculazione scientifica, utilizzando le sue capacità migliori.

Frequenterà il liceo classico tramite il quale consolida il suo amore per le *humanities*. In proposito, Aulo Gellio ci ricorda che l'attributo "classico" è sinonimo di eccellente, di magistrale[2] mentre Italo Calvino raccomanda la lettura dei classici in quanto raccontano "qualcosa di essenziale sia sul significato di quel mondo esterno da cui essi sorgono sia sul significato del nostro mondo, della vita di noi che leggiamo a una distanza che può essere più o meno grande".[3]

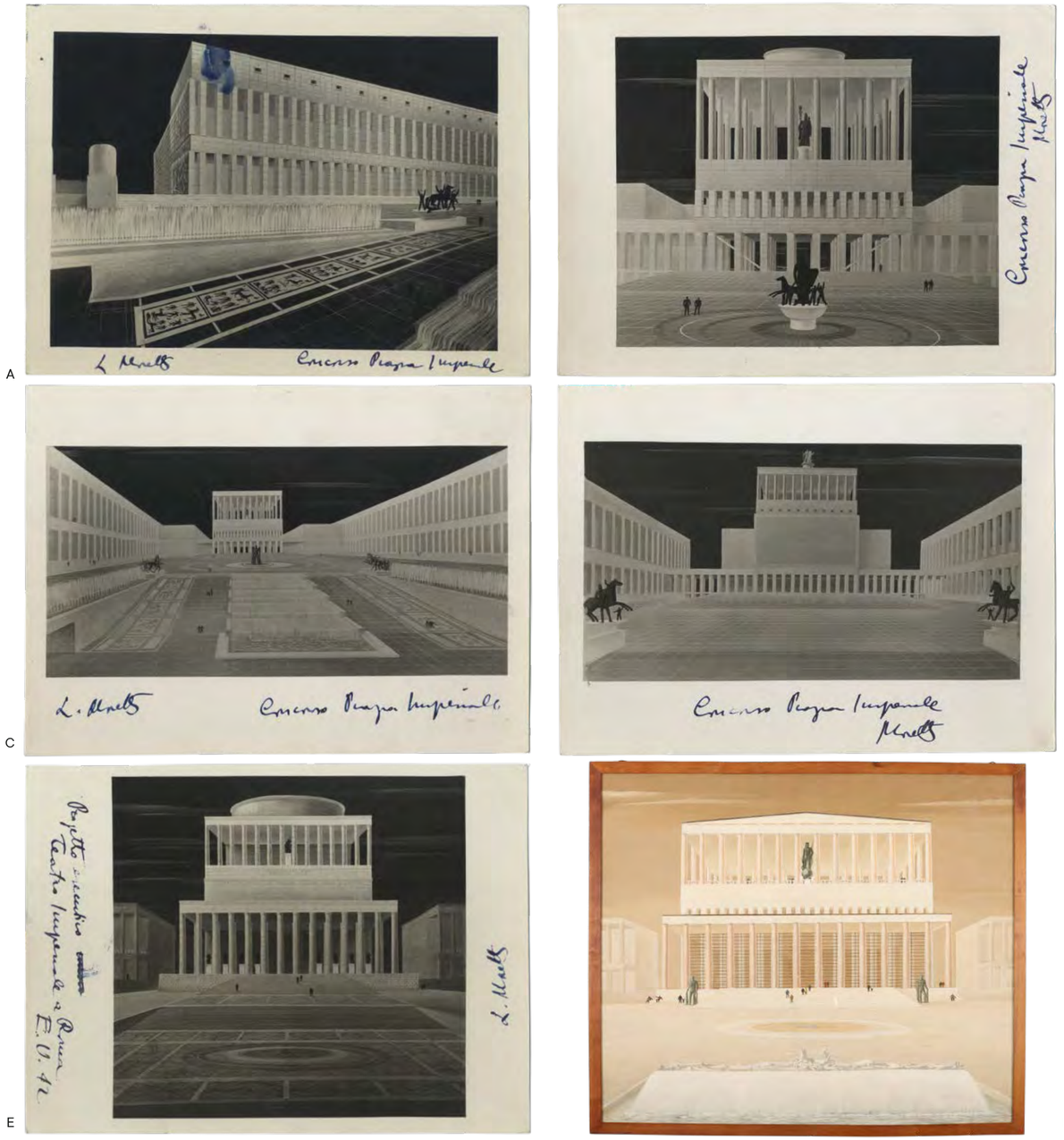
Su tale concetto di *classico* Moretti fonda la sua for-

THE ROMAN SCHOOL OF ARCHITECTURE AND THE EDUCATION OF LUIGI MORETTI

As a young man Luigi Moretti already applied himself to drawing, with excellent results. His father, Luigi Rolland, also an architect, understood his particular talent, encouraging it and stimulating it with dedication, almost in compliance with the educational triad advocated by Plutarch in his brief writing *The Education of Children*.[1] In fact, for Plutarch a complete education required the concomitance of three factors: nature, reason and habit, that is, in order, a natural inclination, an appropriate education and constant practice.

The young Luigi possessed all of these characteristics. He enjoyed an optimum versatility in drawing, and received from his family the stimuli necessary to speak on topics ranging from the classical to mathematics to music. He was also accustomed to applying himself in various fields, from drawing to scientific speculation, exploiting his best skills.

Moretti would attend a classical high school where he would consolidate his love for the humanities. In this regard, Aulus Gellius reminds us that the "classical" attribute is synonymous with excellence, with mastery,[2] while Italo Calvino recommends reading the classics as they recount "qualcosa di essenziale sia sul significato di quel mondo esterno da cui essi sorgono sia sul



↗ →- A / B / C / D
Piazza Imperiale all'E42
Roma, 1937-1938
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

Progetto di concorso.
Viste della Piazza e del Teatro Imperiale.
Varie versioni

→- E/ F
Teatro Imperiale all'E42
Roma, 1938
AMM

Versione intermedia e versione definitiva

mazione liceale poi consolidata all'Università. Alla facoltà di Architettura trova infatti un clima adeguato alle sue corde. In particolare, fra i tanti, due maestri risultano essere fondamentali per il suo sviluppo e per la sua visione dell'architettura: Gustavo Giovannoni e Vincenzo Fasolo. Se per Giovannoni l'idea di guardare al passato, per coglierne gli spunti vitali e da qui trovare nuove forme per progettare il presente e il futuro, è un imperativo categorico[4], per Fasolo l'unica metodologia in grado di comprendere e analizzare la vera essenza dell'architettura è il disegno.[5] Entrambi hanno scritto l'incipit della Scuola romana di Architettura. Dagli insegnamenti di Fasolo, Moretti desume quella profonda capacità analitica che, grazie al disegno e ridisegno delle architetture del passato, riesce a far emergere i caratteri distributivi, costruttivi, funzionali e formali delle opere dei maestri.[6] Si ritrova perciò a studiare il passato, non come una sommatoria sclerotizzata di elementi pedissequamente definiti e interpretati, ma come una trasmissione di dati, disegni e metodologie da consegnare alle nuove generazioni affinché esse propongano nuove espressioni dello spazio, nel rispetto delle proprie radici culturali-architettoniche.

Da fautore della forma primigenia ed essenziale dell'architettura, Luigi Moretti si sforza di far emergere quel "sentimento costruttivo"[7] che ritiene la vera essenza dell'architetto, il vero *animus*. Come già rilevato,[8] il contatto diretto con l'opera, l'osservazione e il disegnare *dal vero*, gli fanno capire quanto sia importante fare riflessioni a voce alta, ovvero dopo aver *visto*. Per lui il disegno è essenziale per comprendere il fenomeno architettura poiché, come dice Le Corbusier, serve a introiettare la vera conoscenza che, in tal modo, "resta nel nostro interno". Tanto più si faranno riflessioni disegnando, tanto più si aprirà un *mare magnum* di conoscenze. Tramite questo insegnamento della Scuola romana – e in particolare di Vincenzo Fasolo con cui condivide modalità di restituzione e di tecnica grafica – Moretti sonda la *ratio* costruttiva delle architetture del passato per poi rielaborarne l'essenza.

Riferimenti culturali

"Nessuno credo abbia mai inteso che le due grandi punte dell'architettura, ugualmente aguzze e, direi identiche, sono l'architettura greca e l'architettura barocca" (Lettera di Luigi Moretti ad Agnoldomenico Pica).

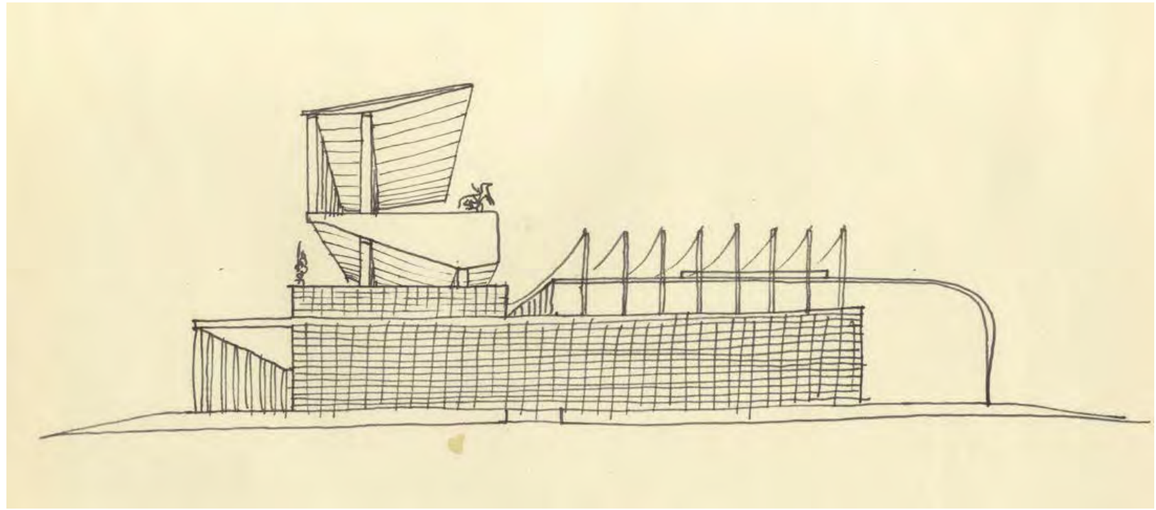
Quando, riferendosi all'architettura greca e barocca, Moretti parla di "punte", intende probabilmente esaltarne la grande coerenza espressiva tra forma e struttura e soprattutto l'attenzione che esse dedicano alla percezione spaziale.

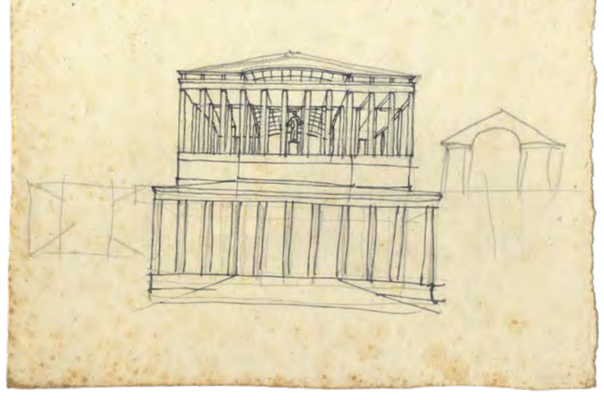
significato del nostro mondo, della vita di noi che leggiamo a una distanza che può essere più o meno grande".[3]

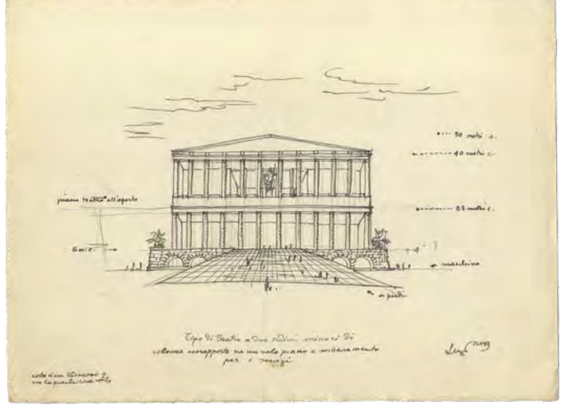
Moretti founded his high school education atop this concept of the *classical*, which he later consolidated during his university years. In fact, at the School of Architecture he found a climate suited to his way of seeing. In particular, among the many masters, two would prove fundamental to his growth and his vision of architecture: Gustavo Giovannoni and Vincenzo Fasolo. If for Giovannoni the idea of looking to the past, to capture its vital suggestions and identify new forms for designing the present and the future, was a categorical imperative,[4] for Fasolo drawing was the only methodology capable of comprehending and analysing the true essence of architecture.[5] Both wrote the incipit to the Roman School of Architecture.
From the teachings of Fasolo, Moretti gathered that profound capacity for analysis that, through the drawing and redrawing of the architecture of the past, reveals the characteristics of the layouts, construction, functions and forms of the works of the masters.[6] He thus found himself studying the past, not as the sclerotic sum of slavishly defined and interpreted elements, but as the transmission of information, drawings and methodologies to be handed down to new generations in order that they propose new expressions of space, fully respecting their personal cultural-architectural roots.
As a supporter of the primeval and essential form of architecture, Luigi Moretti challenged himself to reveal that "constructive sentiment"[7] which he considered the true essence of the architect, its true *animus*. As revealed,[8] the direct contact with buildings, with observation and *real life* drawing proved to him the importance of thinking out loud, in other words, after *seeing*. For Moretti drawing was essential to comprehending the phenomena of architecture because, as Le Corbusier stated, it serves to introject the true awareness that in this manner "it remains within us". The more we develop considerations through drawing, the more we create a *mare magnum* of know-how. Through this lesson of the Roman School – and in particular of Vincenzo Fasolo with whom he shared techniques of representation and graphics – Moretti sounded the constructive *ratio* of the architecture of the past in order to rework its essence.

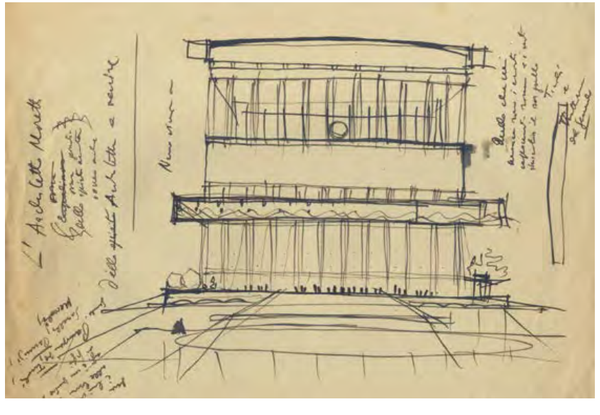
Cultural References

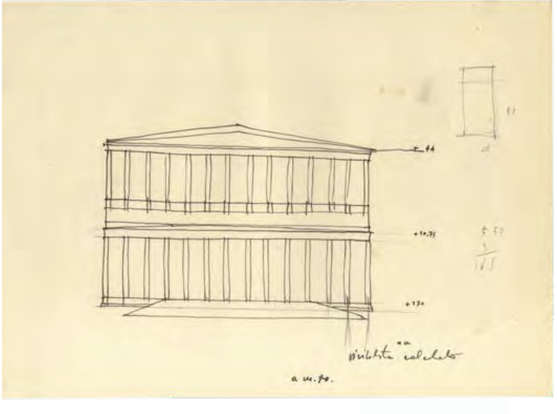
"No doctrine ever understood that the two grand points of architecture, equally sharp and, I would say identical, are Greek architecture and Baroque architecture" (Letter from Luigi Moretti to Agnoldomenico Pica).





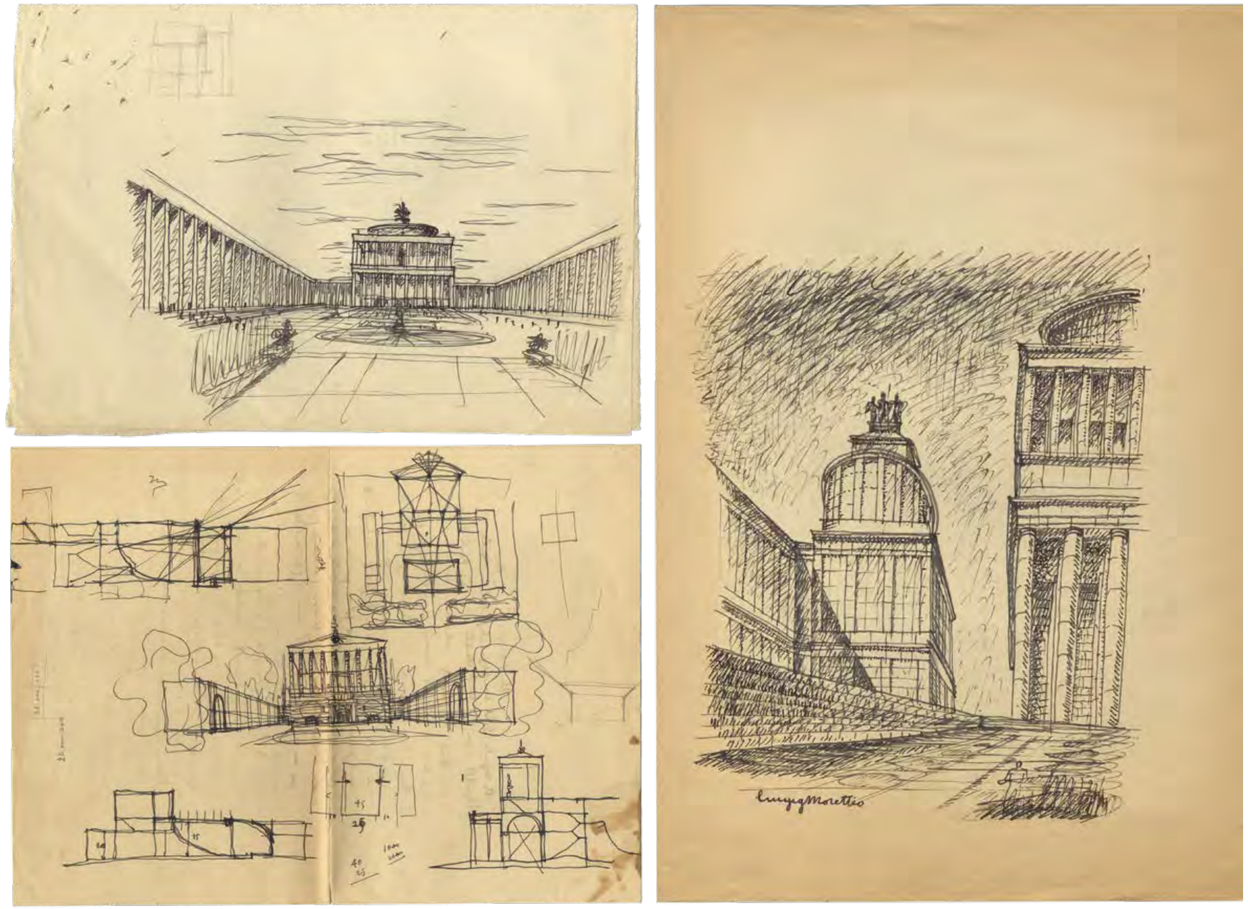






↗ - G
Teatro Imperiale all'E42
Roma, 1937-1938
AMM
Schizzo prospettico con la soluzione che vede l'attico sospeso su pilastri e la copertura a velario con tiranti

→ - H / I / J / K
Teatro Imperiale all'E42
Roma, 1937-1938
AMM
Schizzi prospettici di studio delle varie soluzioni del fronte principale



↑ - L / M / N
Piazza e Teatro Imperiale all'E42
Roma, 1937-1938
AMM

Schizzi di studio delle varie soluzioni
per la fase di concorso

La Scuola romana, come abbiamo visto, propugnava il recupero della storia e della tradizione costruttiva della classicità sulle quali, fin da giovanissimo, l'architetto aveva fondato i suoi punti di riferimento; allo stesso modo di un accanito lettore che *sceglie* la migliore letteratura di tutte le epoche per arricchire la sua biblioteca, Moretti colloca le migliori architetture della storia nel suo immaginario privato, per studiarle, approfondirle e farle proprie, introiettandone l'essenza più profonda, per poi attingere da questo prodigioso serbatoio idee e visioni adeguate alla contemporaneità.

In questa sede si tratterà soltanto di due episodi, fra i più paradigmatici della sua conoscenza del mondo greco, entrambi ubicati all'EUR. Il primo riguarda il basamento e la facciata del Teatro Imperiale, progettato alla fine degli anni Trenta e mai finito di costruire[9]; il secondo è il pilastro, o forse sarebbe più corretto chiamarla *colonna*, del piano *pilotis* dell'edificio per la sede Esso realizzato dal 1961 al 1966.

Le Corbusier diceva che "dall'artiglio si riconosce il leone!"[10]; noi cercheremo dunque di capire, da taluni dettagli, l'attenzione che Moretti dedica ai particolari che, seppure piccoli, risultano essenziali alla costruzione e all'armonia della forma complessiva.

La facciata del Teatro Imperiale

Alcuni documenti presenti all'Archivio Centrale dello Stato e all'Archivio dell'Ente EUR consistono in una serie di elaborati e relazioni che riguardano l'intero arco progettuale del cinema-teatro *imperiale* E42: dalla proposta per il concorso, del 1938, fino agli esecutivi del corpo di fabbrica del 1943. In particolare si affronta il tema del basamento del teatro e del relativo rivestimento in marmo. Questi disegni architettonici fissano taluni accorgimenti usati da Moretti che rimandano direttamente alla cultura architettonica dell'antica Grecia per quell'attenzione particolare alle correzioni ottiche presenti nelle singole parti e comuni a molti templi della classicità.

L'architetto utilizza infatti tecniche di compensazione visiva e, in una delle tavole esecutive (A 3788 T80, dettaglio del prospetto principale, scala 1/100, COLL: ACS S2-29 lucido Archivio EUR Spa), chiarisce con uno schema esemplificativo le deformazioni che intende imprimere ai principali elementi architettonici, soprattutto in facciata. Così, oltre a proporre un cambiamento dei piani che contengono la linea delle modanature, solleva il sistema dei gradoni del basamento e il piano di imposta delle colonne della parete centrale dell'edificio. Inoltre, mentre l'interasse delle colonne subisce una contrazione, man mano che l'occhio scorre verso l'estremità del prospetto rafforzando, in particolare, l'angolo dell'edificio con una colonna di proporzioni maggiorate, il fuori asse delle colonne accentua la curvatura delle trabeazioni. Questi elaborati pongono dunque alcuni interessanti interrogativi sull'opera del maestro romano che, grazie alla sua indiscussa attenzione per la percezione visiva, fa recuperare e attualizzare procedure di disegno assai antiche, da lui padroneggiate con grande abilità.

When, referring to Greek and Baroque architecture, Moretti speaks of "points" it was probably his intention to exalt the great expressive coherence between form and structure and above all the attention to spatial perception.

The Roman School, as we have seen, advocated the recovery of history and the building traditions of classicism atop which, as a very young man, Moretti founded his personal points of reference; similar to a fervid reader who *chooses* the best literature from all epochs to enrich his library, Moretti collected the best works of architecture from history for his own private imagination, to study them, explore them and make them his own, introjecting their deepest essence, to later draw on this prodigious reserve of ideas and visions suitable to his contemporary era.

In this text we will look only at two episodes, among the most paradigmatic in his knowledge of the Greek world, both located in the EUR. The first regards the base and façade of the *Teatro Imperiale*, designed in the late 1930s and never completed;[9] the second is the pillar, or perhaps it would be more correct to call it the *column*, of the *pilotis* level of the ESSO building realised between 1961 and 1966.

Le Corbusier stated, "by his claws shall the lion be known!";[10] thus we shall seek to understand, from a few specifics, the attention Moretti dedicated to details that, while small, were essential to the construction and harmony of the overall form.

The Façade of the *Teatro Imperiale*

The documents present in the Central Archive of the State and the Archivio dell'Ente EUR include drawings and reports relative to the entire period of designing the *imperiale* cinema-theatre in the E42: from the 1938 competition proposal to the construction drawings from 1943. In particular, we will look at the base of the theatre and its marble cladding. These architectural drawings fix some of the devices employed by Moretti, direct references to the architectural culture of Ancient Greece for that particular attention to optical corrections found in single parts and common to many classical temples.

The architect in fact utilises techniques of visual compensation and, in one of the construction drawings (A 3788 T80, detail of the main elevation, scale 1/100, COLL: ACS S2-29 vellum, Archivio EUR Spa), clarifies in a descriptive diagram the deformations he intends to make to the principal architectural elements, above all on the façade. Thus, in addition to proposing a shift in the planes containing the line of the mouldings, he elevated the system of stairs at the podium and the bases of the columns of the central wall of the building. Additionally, while the spacing of the columns was contracted, as the eye gradually moved toward the extremities of the elevation, reinforcing, in particular, the corner of the building with a column marked by large proportions, the dealignment of the columns accentuated the curvature of the entablatures. These drawings thus raise some interesting questions about the work of the Roman master who, through his unquestioned attention toward visual perception, recovered and actualised very ancient procedures of drawing which he had mastered with great skill.

Dell'edificio Esso realizzato all'EUR

L'edificio della Esso con il suo gemello destinato a sede della Società Generale Immobiliare – realizzati uno a sinistra l'altro a destra della via Cristoforo Colombo – sono i veri e propri Propilei[11] della città ideale pensata da Piacentini e chiamata E42. Basta guardare la prospettiva disegnata da Moretti per comprendere e apprezzare la sua visione di ingresso di questa città ideale.

La grande arteria centrale percorsa dal traffico veloce di auto e camion, i due edifici per uffici ai lati – che in realtà fungono da filtro, accolgono i pedoni e li avvertono che si è arrivati in un luogo di un certo pregio e di particolare importanza – oltre al lieve pendio che aumenta l'aspettativa, ricordano l'ingresso all'Acropoli di Atene. Nonostante siano ora nascoste da una folta vegetazione di alberi, venendo dal centro di Roma, si possono ancora scorgere le maestose gradinate che accompagnano il breve e dolce declivio. I corpi di fabbrica sono sopraelevati lasciando completamente libero il passaggio così da creare un portico passante vasto quanto l'intero fabbricato. Guardando i due prospetti verso Roma si comprende come Moretti abbia cercato la monumentalità nonostante i due edifici siano destinati a uffici. Per lui, i due corpi a T, in composizione simmetrica, ortogonale sui due lati della Cristoforo Colombo, si innalzano in foggia di *moderni propilei*.

Ma osservando questi prospetti è inevitabile che l'attenzione cada sui pilastri, al piano terra, posti in corrispondenza delle gradinate centrali, la cui posizione aumenta sensibilmente la monumentalità dell'accesso. Moretti, forte dell'esperienza classica e barocca, applica una piccola illusione prospettica per ampliare e aumentare ancor di più l'effetto nell'ingresso. Le scalinate sono interrotte dai pilastri che non partono ragionevolmente alla fine della gradinata, ma la interrompono (come l'esperienza dei propilei di Atene) ottenendo il duplice effetto di spezzare la rigida salita e allo stesso tempo l'altezza della prima linea dei pilastri è sensibilmente più alta della seconda fila pilastrata.

L'effetto per chi si avvicina e sale queste scale è un incremento della prospettiva dovuto all'illusione tipica legata all'universo barocco di Borromini. Ma "la posizione di Luigi Moretti riguardo alla sintassi borrominiana si spinge ben oltre la riedizione di vigorosi motivi formali"[12], come testimonia il pilastro. Infatti, se a uno sguardo frettoloso questo risulta essere di forma prismatica regolare, scrutandone attentamente la sagoma emerge invece la sua sensibile rastrematura verso l'alto, di classica memoria. A un esame più attento, inoltre, si può anche scorgere la struttura verticale portante, in ferro, colorata con smalto rosso pompeiano, posta all'interno di una calandratura e protetta da

On the ESSO Building in the EUR

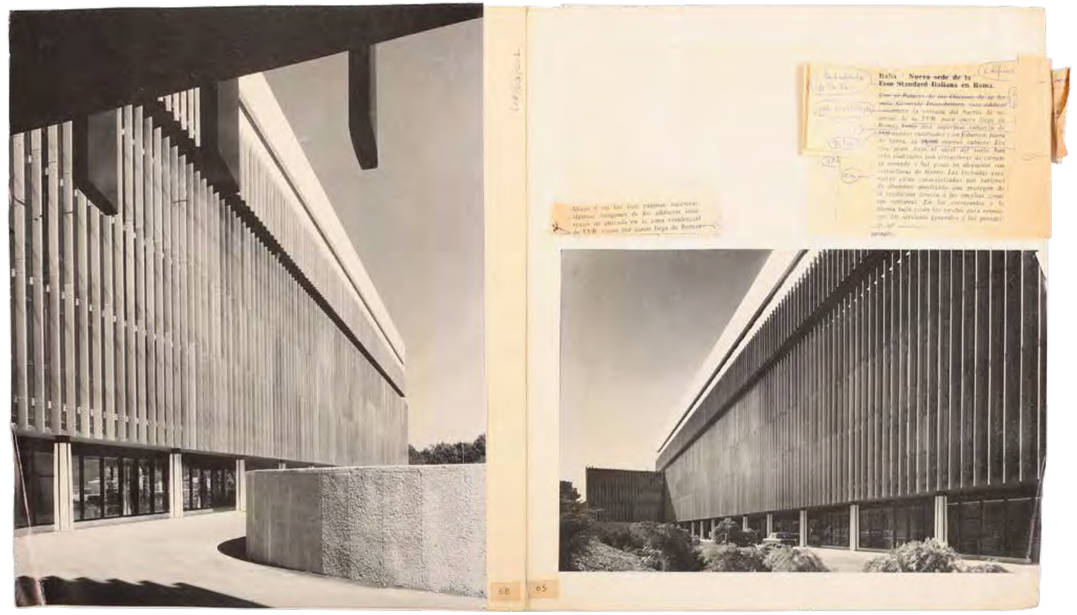
The ESSO building and its twin for the Società Generale Immobiliare – erected to the left and right of Via Cristoforo Colombo – are the true and proper Propylaea[11] of the ideal city imagined by Piacentini and baptised E42. It is enough to observe the elevation designed by Moretti to comprehend and appreciate his vision of the entrance to this ideal city.

Flanking the large central artery travelled at highspeed by cars and trucks, the two office buildings – which in reality function as a filter, welcome pedestrians and inform them that they have arrived in a space of a certain value and particular importance – beyond the gentle slope that heightens expectations and recalls the entrance to the Acropolis in Athens. Despite now being concealed by dense plantings of trees, arriving from the centre of Rome it is still possible to catch a glimpse of the majestic steps that manage this brief and gentle slope. The buildings are elevated to completely free up the passage and create an open portico as broad as the entire building. Looking at the two elevations facing Rome we can understand how Moretti sought to create a sense of monumentality despite the two buildings being designed to host offices. For Moretti, the two T-shaped buildings, in a symmetrical composition set orthogonal to the two edges of Via Cristoforo Colombo, were to rise up like *modern propylaea*.

Observing these elevations attention is inevitably drawn to the columns, on the ground floor, in correspondence with the central steps, whose position sensibly augments the monumentality of the entrance. Supported by the experiences of Classicism and the Baroque, Moretti applied a small perspectival illusion to expand and further augment the effect of the entrance. The stairs are interrupted by columns that do not begin reasonably at their end, but instead interrupt it (as at the propylaea in Athens) obtaining a dual effect of rupturing the rigid stair and at the same time setting the height of the first line of the columns sensibly higher than the second row.

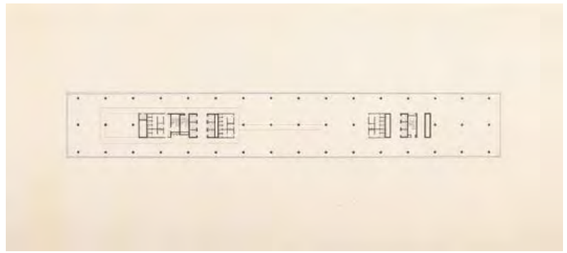
The effect for anyone approaching these stairs is an increase in perspective produced by the typical illusion linked to the Baroque universe of Borromini. However, "Luigi Moretti's position regarding the Borrominian syntax moves far beyond the re-edition of vigorous formal motifs",[12] as evidenced by the column. In fact, if when observed rapidly it resembles the form of a regular prism, to a more attentive observer the shape reveals its sensible tapering toward the top, of classical memory. Additionally, a more attentive observer will also note the vertical bearing structure, in Pompeian red enamelled steel, curved and protected by a cladding in white enamelled steel. Finally, in correspondence with the base, each column is freed from the travertine paving by the swelling of a

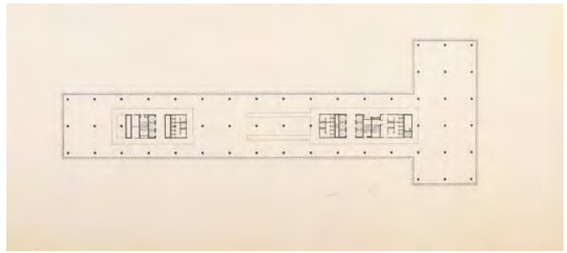


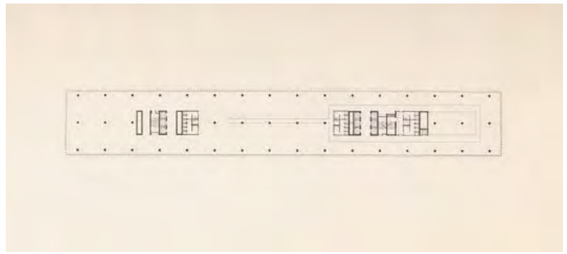


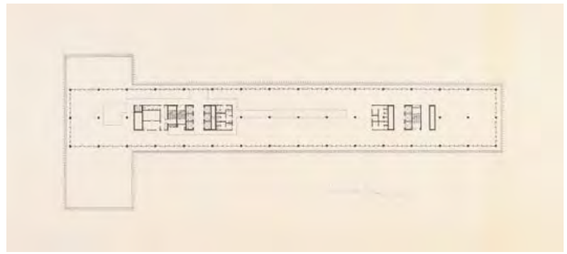
→- O / P
Luigi Moretti con Vittorio Ballio Morpurgo
Sede Esso all'E.U.R.
Roma, 1961-1966
Dalla rivista *Domus*, n. 481, dicembre 1969
Archivio personale Tommaso Magnifico

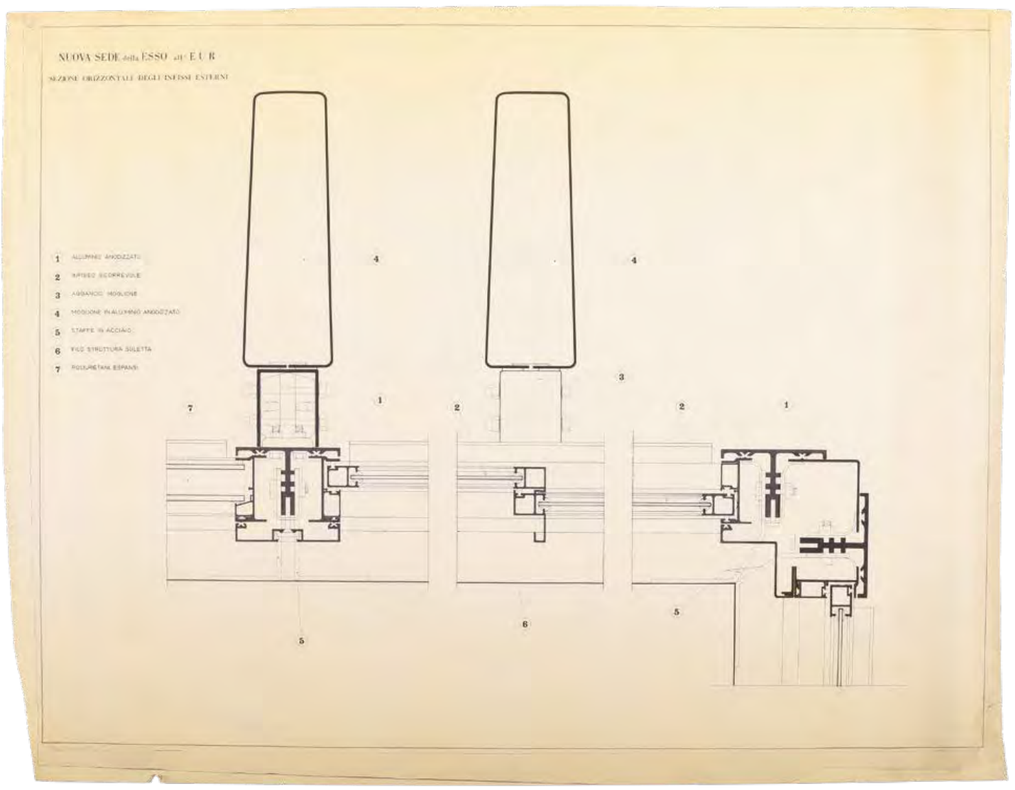
Viste esterne





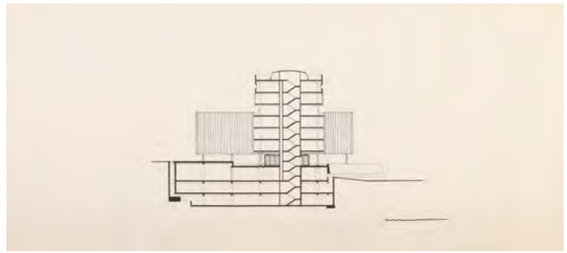


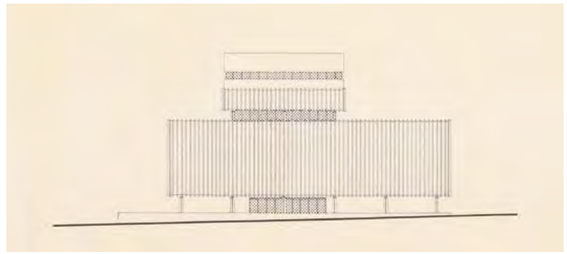


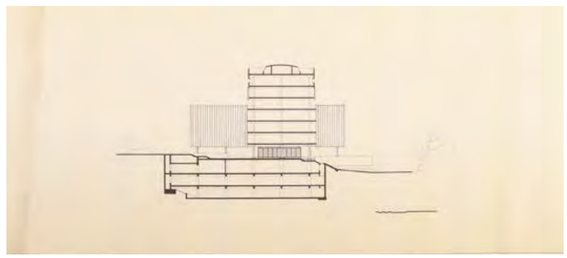


↖-Q / R / S / T
Luigi Moretti con Vittorio Ballio Morpurgo
Sede Esso all'E.U.R.
Roma, 1961-1966
AMM

Piante

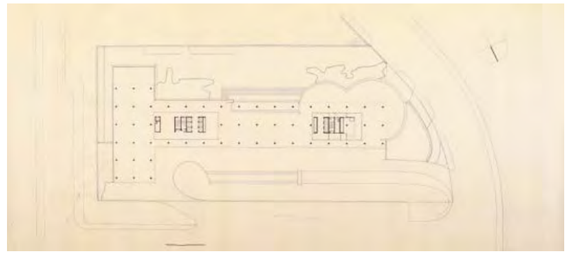


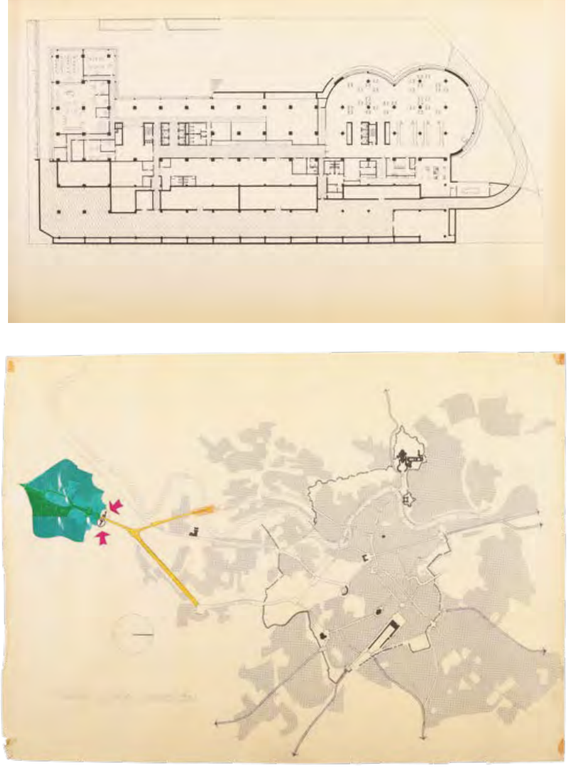




←-U
Luigi Moretti con Vittorio Ballio Morpurgo
Sede Esso all'E.U.R.
Roma, 1961-1966
AMM

Sezione orizzontale degli infissi esterni





↖ ↑-V / W / X / Y / Z / AA
Luigi Moretti con Vittorio Ballio Morpurgo
Sede Esso all'E.U.R.
Roma, 1961-1966
AMM

Piante, prospetti, sezioni
e inquadramento urbanistico

un rivestimento in lamiera bianca smaltata. Infine, in corrispondenza della base, ogni pilastro si libra dal pavimento in travertino grazie al rigonfio di una sagoma tronco-piramidale che, con effetti quasi chiaroscurali, condiziona la visione scompaginando il consueto rapporto peso-sostegno.

Tali accorgimenti compongono il complesso mosaico del *sentimento costruttivo* di Luigi Moretti che, anche in questo caso, ci propone in modo chiaro il suo racconto di architetture antiche.

Con l'idea di conferire monumentalità ai pilastri posti in corrispondenza della grande scala, il semplice pilastro si trasfigura in colonna (leggermente rastremata) ricalcandone il canone poetico. Allo stesso tempo, nella parte basamentale del Teatro Imperiale, gli architravi risentono delle curvature calcolate e progettate da Moretti. Da entrambi i dettagli (che probabilmente rappresentano "l'artiglio" di cui parla Le Corbusier) emerge un attento e profondo amore per la storia dell'architettura, o meglio per alcuni periodi storici che egli elegge come irrinunciabili e necessari per poter creare una nuova architettura.

L'idea è sempre la stessa: studiare disegnare misurare il passato per comprenderne il senso e iniettarlo nell'architettura della contemporaneità. Questo è il modo di appartenere e avere radici in un progetto di cultura eticamente impegnata.

Allo stesso modo, probabilmente, Francesco Borromini aveva interpretato il codice classico arricchendolo di connotazioni *altre*, e per il suo tempo anche rivoluzionarie, che ne mettevano in discussione i principi di autorità e l'apparato di regole immutabili. Come scrive lo stesso Borromini nell'*Opus Architectonicum*: "chi segue altri non va mai innanzi: ed io al certo non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser solo copista".

In queste semplici parole ritroviamo anche Moretti, architetto innamorato di Roma, di Michelangelo e di Borromini e, come Michelangelo e Borromini, profondo conoscitore del passato di cui egli inconsapevolmente aveva sempre cercato di forzare il limite.

truncated-pyramidal form that, with almost chiaroscuro effects, conditions their observation by decomposing the usual relation between weight-support.

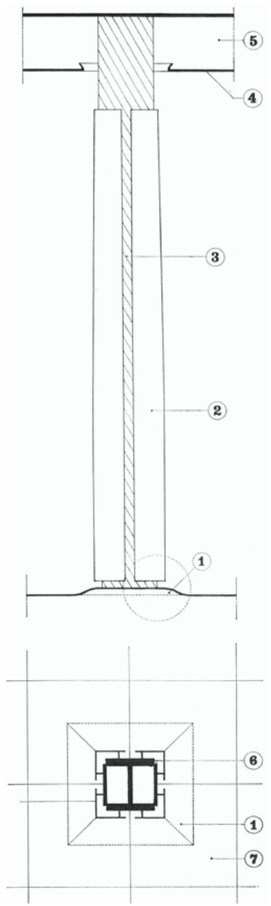
These expedients compose the complex mosaic of Luigi Moretti's *constructive sentiment* that, also in this case, clearly proposes his recounting of ancient architecture.

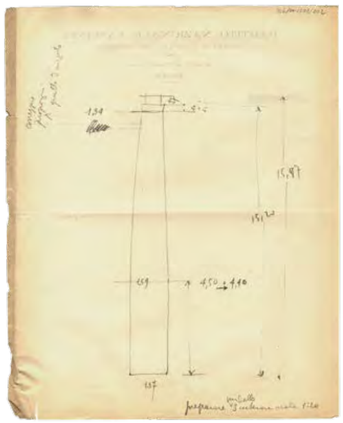
With the idea of conferring monumentality on the columns at the large scale, the simple column is transfigured into the column (slightly tapered) retracing its poetic canon. At the same time, in the base of the *Teatro Imperiale*, the architraves are modified by the curvatures calculated and designed by Moretti. From both details (which probably represent "the claw" mentioned by Le Corbusier) there emerges an attentive and profound love for the history of architecture, or better yet for particular historical periods which he elected as irrenouncable and necessary to be able to create a new architecture.

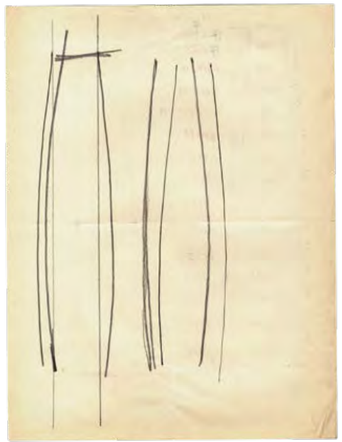
The idea is always the same: studying, drawing, measuring the past to comprehend its meaning and inject it into architecture for a contemporary era. This is the way to belong and find roots in an ethically committed cultural project.

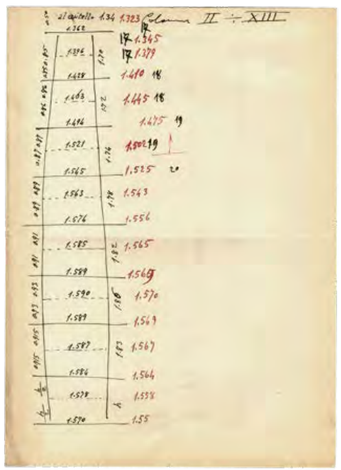
Similarly, in all probability, Francesco Borromini interpreted the classical code by enriching it with *other* connotations, for his time what is more revolutionary, that questioned the principles of authority and the apparatus of immutable rules. As Borromini himself wrote in the *Opus Architectonicum*: "who is behind the others will never surpass them: and I would certainly never have approached this profession with the aim of being merely a copyist".

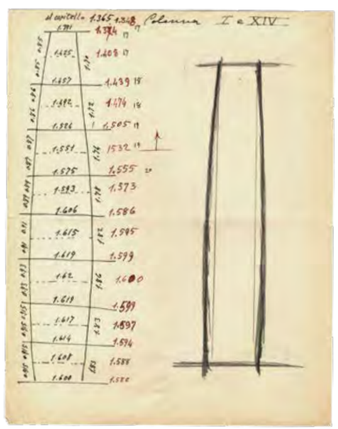
In these simple words we can also see Moretti, an architect enamoured with Rome, with Michelangelo and with Borromini and, like Michelangelo and Borromini, a profound connoisseur of the past whose limits he had always unconsciously sought to push.











←- AB

Luigi Moretti
con Vittorio Ballio Morpurgo
Sede Esso all'E.U.R.
Roma, 1961-1966
Dalla rivista *Domus*, n. 481, dicembre 1969
Archivio personale Tommaso Magnifico

Disegni di dettaglio del pilastro

←- AC / AD / AE / AF

Teatro Imperiale all'E42
Roma,1938-1942
AMM

Schizzi di studio per il dimensionamento
dei due diversi tipi di colonna per fronte principale

1- Si veda *Plutarco. Tutti i Moralia*, a cura di E. Lelli e G. Pisani, Milano, Bompiani, 2017: "Passiamo ora a occuparci dell'educazione. In generale, anche per la virtù si devono ribadire i concetti che abitualmente enunciamo a proposito delle arti e delle scienze, e cioè che per pervenire a una condotta impeccabile si richiede il concorso di tre fattori: natura, parola e abitudine. Per *parola* intendo l'*istruzione*, per abitudine l'esercizio. Le basi sono offerte dalla natura, i progressi dall'istruzione, le acquisizioni dall'applicazione, la perfetta riuscita dalla concomitanza di tutte queste condizioni. Se ne viene a mancare una, la virtù risulta inevitabilmente zoppa da quella parte: la natura senza l'istruzione è cieca, l'istruzione senza la natura è insufficiente, e l'esercizio, se difettano le altre due, è inconcludente".
2- In realtà, con questo termine, Gellio designa coloro che appartengono alla *classis* aristocratica in opposizione ai *proletarii* (*Noctes Atticae*, VI, 13).
3- Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.
4- Gustavo Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, 1929, p. 51: "(...) il mio pensiero: bando alle mode effimere (...) e ricerca di un razionalismo costruttivo, senza che questa ricerca ci faccia rompere i ponti con il passato ed interrompa il filo di una mirabile tradizione continua per la quale ancora in parte l'Italia domina il mondo".
5- Assieme a Gustavo Giovannoni, Arnaldo Foschini, Manfredo Manfredi e Marcello Piacentini fu promotore della Scuola di Architettura di Roma, divenuta in seguito la prima facoltà di architettura in Italia, della quale fu professore di Storia e stili dell'architettura dal 1925 e preside dal 1961.
6- Per maggiori informazioni su questa fase storica di Luigi Moretti vedi: Cecilia Rostagni, *Luigi Moretti*, 1907-73, Electa, Milano 2008, pp. 8-19.
7- "Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi", conferenza tenuta il 21 giugno all'Accademia Nazionale di San Luca; pubblicato in *Spazio*, estratti, febbraio 1965 e in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze-Roma 1964, Ed. dell'Ateneo, Roma 1966, pp. 444-454.
8- Luca Ribichini, Flavio Mangione, Tommaso Magnifico, *Il Teatro Imperiale di Luigi Moretti, L'importanza del disegno nella concezione dello spazio*, in *Disegnare*, n. 46, 2013, pp. 30-41.
9- Il cantiere verrà chiuso nel '43 per la mancata assegnazione di cemento e per l'incombere della Seconda Guerra Mondiale.
10- Le Corbusier, *Il Modulor*, Milano, Gabriele Mazzotta ed., 1974, p. 24.
11- I Propilei costituivano l'ingresso monumentale all'Acropoli di Atene. Commissionati da Pericle a Mnesicle, rimasero incompiuti per lo scoppio della guerra del Peloponneso nel 432 a.C. Il progetto originario prevedeva un fabbricato simmetrico composto da un corpo centrale e due laterali. I corpi laterali risultavano avanzati rispetto a quello centrale. La parola "Propileo" deriva dal termine greco *Propylaìon* che significa ingresso d'onore e come tale grandioso e monumentale.
12- Lo asserisce Valentina Ricciuti in *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 21, aggiungendo: «Ma ciò che fa di Luigi Moretti il maggiore, forse il solo vero esegeta dell'architettura di Francesco Borromini è la straordinaria reinterpretazione costruttiva di opere come S. Andrea delle Fratte, S. Ivo, S. Carlino o il Collegio di Propaganda Fide, vere e proprie icone dimostrative della sua ricerca formale del secondo dopoguerra. La passione per il modellato materico-plastico delle fabbriche seicentesche dichiarata dalle ville Pignatelli di S. Marinella è fin troppo evidente e nota agli studiosi».

1- See Plutarch. *Moralia, Volume I: The Education of Children. How the Young Man Should Study Poetry. On Listening to Lectures. How to Tell a Flatterer from a Friend. How a Man May Become Aware of His Progress in Virtue*. Translated by Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library 197. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1927: "We must now speak of education. As a general statement, the same assertion may be made in regard to moral excellence that we are in the habit of making in regard to the arts and sciences, namely, that there must be a concurrence of three things in order to produce perfectly right action, and these are: nature, reason, and habit. By *reason* I mean the act of *learning*, and by habit constant practice. The first beginnings come from nature, advancement from learning, the practical use from continued repetition, Band the culmination from all combined; but so far as any one of these is wanting, the moral excellence must, to this extent, be crippled. For nature without learning is a blind thing, and learning without nature is an imperfect thing, and practice without both is an ineffective thing."
2- In reality, with this term Gellius refers to those who belong to the aristocratic *classis* in opposition to the *proletarii* (*Noctes Atticae*, VI, 13).
3- Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milan, Mondadori, 1991.
4- Gustavo Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Rome, 1929, p. 51: "(...) my idea: away with ephemeral fashions (...) and the search for a constructive rationalism, without this research breaking bridges with the past and interrupting the line of an admirable continuous tradition by which Italy still in part dominates the world".
5- Together with Gustavo Giovannoni, Arnaldo Foschini, Manfredo Manfredi and Marcello Piacentini he was a promotor of the *Scuola di Architettura di Roma*, later the first School of Architecture in Italy, where he was professor of Architectural History and Styles from 1925 and dean from 1961.
6- For more information on this phase in Luigi Moretti's life see: Cecilia Rostagni, *Luigi Moretti*, 1907-73, Electa, Milan 2008, pp. 8-19.
7- "Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi", lecture held on 21 June at the Accademia Nazionale di San Luca; published in *Spazio*, extracts, February 1965 and in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Florence-Rome 1964, Ed. dell'Ateneo, Rome 1966, pp. 444-454.
8- Luca Ribichini, Flavio Mangione, Tommaso Magnifico, "Il Teatro Imperiale di Luigi Moretti, L'importanza del disegno nella concezione dello spazio", in *Disegnare*, n. 46, 2013, pp. 30-41.
9- The construction site would be closed in'43 for the lack of concrete and the looming Second World War.
10- Le Corbusier, *Il Modulor*, Milan, Gabriele Mazzotta ed., 1974, p. 24.
11- The Propylaea marked the monumental entrance to the Acropolis in Athens. Commissioned by Pericles to Mnesikles, they remained incomplete owing to the outbreak of the Peloponnesian War in 432 BC. The original project called for a symmetrical construction composed of a central body and two side wings. The side volumes were advanced with respect to the central construction. The word "propylaea" derives from the Greek word *Propylaion*, which means gate of honour and as such grandiose and monumental.
12- This is asserted by Valentina Ricciuti in *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*, Florence, Firenze University Press, 2012, p. 21, who adds: "Though what makes Luigi Moretti the greatest, perhaps the only true exegete of the architecture of Francesco Borromini is the extraordinary constructive reinterpretation of such works as S. Andrea delle Fratte, S. Ivo, S. Carlino or the Collegio di Propaganda Fide, true and proper demonstrative icons of his post-war formal research. The passion for the material-plastic modelling of the buildings of the seventeenth century declared in the ville Pignatelli at S. Marinella is all too evident and familiar to scholars".

Luca Ribichini
Professore Ordinario, Sapienza Università di Roma
Presidente Commissione Cultura
Casa dell'Architettura di Roma

Full Professor, Sapienza University of Rome
President of the Culture Committee
Casa dell'Architettura di Roma

Andrea Soffitta e Silvia Nigro

L'ARCHIVIO COME NARRAZIONE

Moretti oltre i progetti

Primo classificato nella gara del chilometro[1]: non si direbbe, considerata la nota fisicità di Luigi Moretti. Ma ben altre considerazioni non sono state fatte o sono state parziali se non si è *entrati* nell'Archivio Moretti Magnifico. Come, d'altronde, pare vederlo saltare entusiasta sulla poltroncina nel *suo* stadio Olimpico, allora sì con la sua nota fisicità, davanti all'impresa di Berruti del '60, attraverso le parole dell'architetto Tommaso Magnifico, valore non solo aggiunto di questo lavoro di digitalizzazione, ma efficace quanto coinvolgente voce narrante delle opere di suo zio.

Questo è il duplice aspetto che ha reso il nostro lavoro non *meccanico* ma *creativo*, non *informatico* ma *antropico*: entrare in quello che è l'archivio dell'*uomo Moretti*, accompagnati da chi lo ha reso vivo e denso di racconti che hanno animato ogni scritto o disegno, come un moderno Virgilio che però, questa volta, ci ha guidati anche in una sorta di *paradiso* dell'architettura.

D'altronde se non si è stati *illuminati*, non solo dal flash della macchina fotografica che ha riprodotto i disegni, ma anche dall'*immensità* del materiale presente in questo archivio, anche 50 immagini[2] sono infinitamente poche e non bastano a raccontare la complessità del materiale conservato.

Una complessità che è visibile più volte anche nei suoi schizzi e nel suo modo di scrivere; un dinamismo progettuale che si deve tradurre immediatamente in linee o parole

THE ARCHIVE AS NARRATIVE
Moretti Beyond His Projects

First place in the *gara del chilometro:*[1] surprising given Luigi Moretti's known physique. However, many other considerations have either not been made or made only partially if one has not *entered* the Archivio Moretti Magnifico. Similarly, it is if one can see him enthusiastically jumping up and down on the seat in *his* Olympic Stadium, in this case with his known physique, observing the feats of Berruti in 1960, in the words of the architect Tommaso Magnifico, not only an added value during this work of digitalization, but a voice as effective as it is stirring in narrating the work of his uncle.

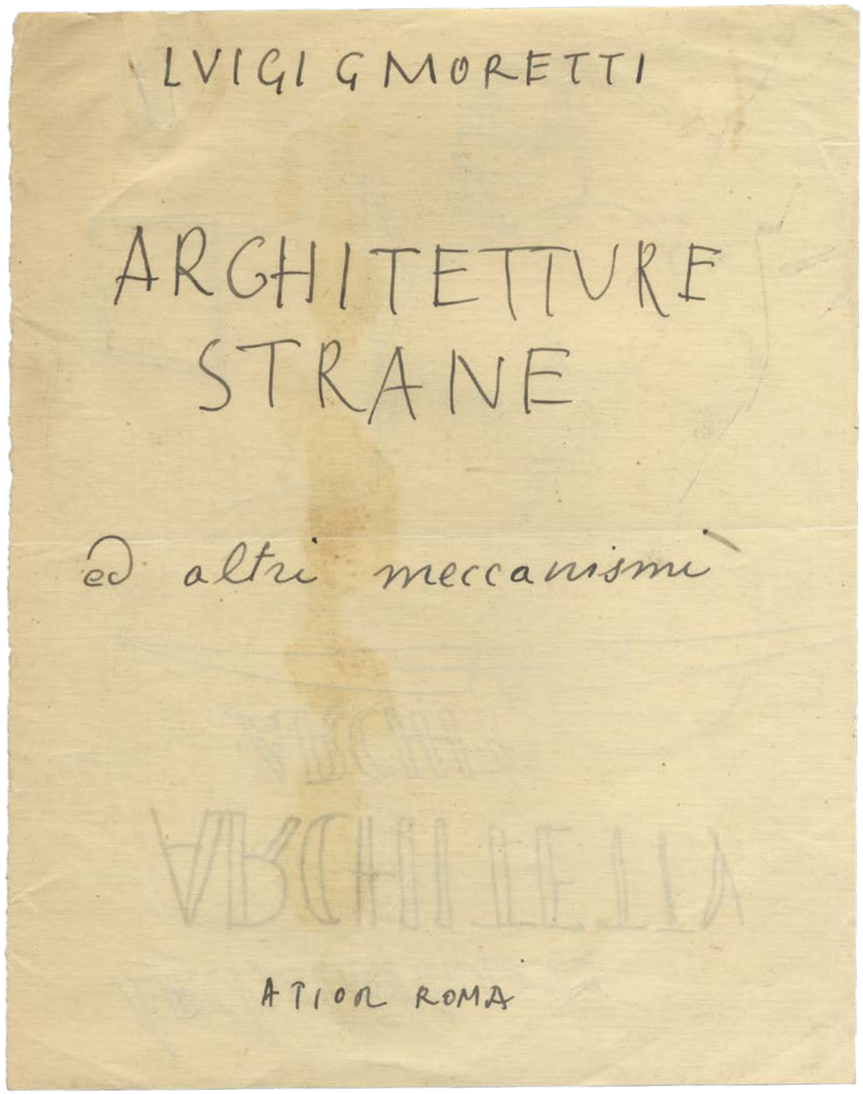
This is the twofold aspect that rendered our work not *mechanical* but *creative*, not *digital* but *anthropic:* entering into the archive of *Moretti the man*, accompanied by the person who made it vivid and dense with stories that animated each text or drawing, like some modern-day Virgil who, this time, guided us through a sort of *paradise* of architecture.

However, if one has not been *illuminated*, not only by the flash of the photographic camera that documented the drawings, but also by the immensity of the material present in this archive, even 50 images[2] are infinitesimally few and insufficient for recounting the complexity of the material conserved

A complexity visible on multiple occasions in his sketches and in



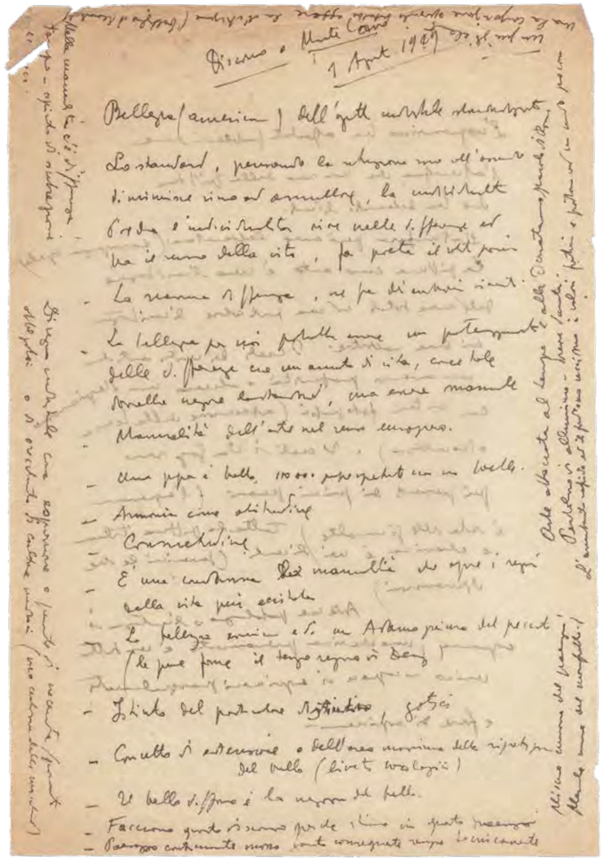
→- A
Foto di Luigi Moretti da bambino
Prima metà degli anni '10
AMM



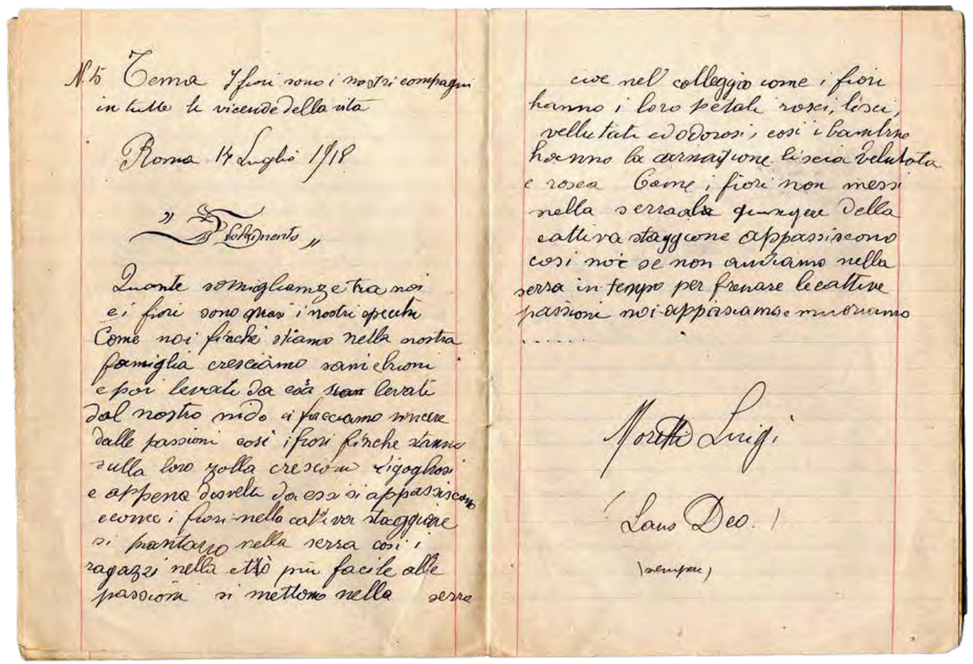
↑ - B
Pensieri su Architetture strane e altri meccanismi
s.d.
AMM
Studio della copertina



↑ - C
Studio sull'andamento geo-paesaggistico di Villa d'Este, con autoritratto
s.d.
AMM



↑ - D
Riflessioni in libertà
s.d.
AMM



N.° Tema I fiori sono i nostri compagni in tutte le vicende della vita

Roma 14 Luglio 1918

" Svolgimento "

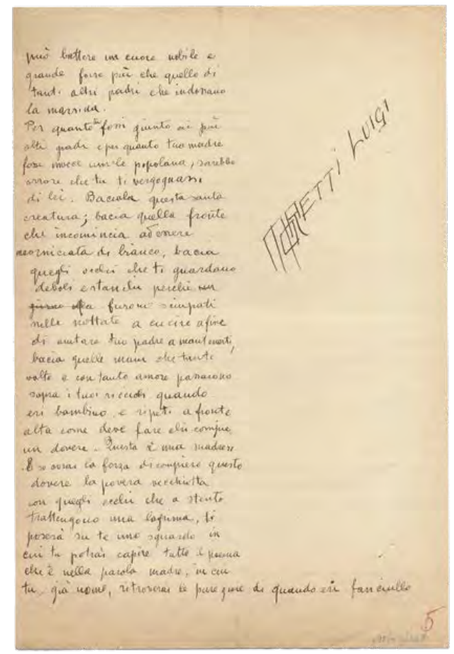
Quante somiglianze tra noi e i fiori sono quasi i nostri opposti. Come noi finchè stiamo nella nostra famiglia cresciamo sani e buoni e poi lasciati da essa siamo lasciati dal nostro nido ci facciamo mettere dalle passioni così i fiori finchè stanno sulla loro zolla crescono rigogliosi e appena lasciata da essa si appassiscono. Come i fiori nella cattiva stagione si piantano nella serra così i ragazzi nella età più facile alle passioni si mettono nella serra ove nel collegio come i fiori hanno i loro petali rossi, lisci, vellutati ed odorosi; così i bambini hanno la carnagione liscia, velutata e rosea. Come i fiori non messi nella serra alla stagione della cattiva stagione appassiscono così noi se non andiamo nella serra in tempo per frenare le cattive passioni noi appassiamo e moriamo

.....

Moretti Luigi

Laus Deo !

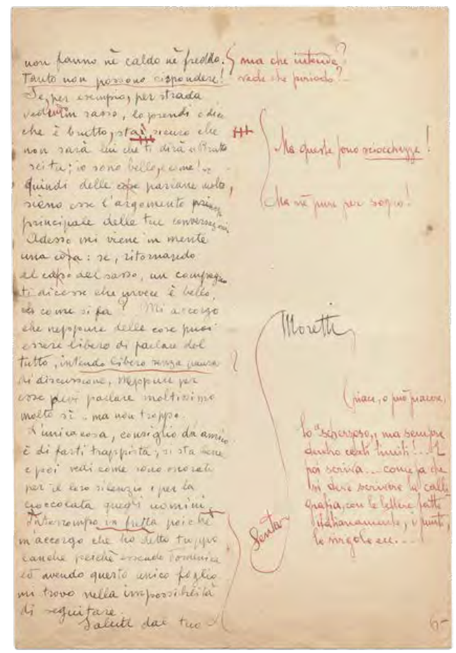
(sempre)



può battere un cuore nobile e grande forse più che quello di tanti altri padri che adorano la mamma.
Per quanto fiori giunto ai più alti gradi e per quanto tua madre fosse nuova alla popolana, sarebbe orrore che tu ti vergognassi di lei. Bacciala questa santa creatura; bacia quella fronte che incomincia ad onorare incoronata di bianco, bacia questi occhi che ti guardano dolci e tanto pieni di pianto per gioie e dolori provate per te, impara nelle notturne a recare a fianco di tuo padre a mensa, bacia quelle mani che tante volte e con tanto amore passarono sopra i tuoi ricci quando eri bambino e rispetta a fronte alta come deve fare chi compie un dovere. Questa è mia madre. E se sarai la forza di compiere questo dovere la povera sventurata con quegli occhi che a stento trattengono una lagrima, ti perdona su te uno sguardo in cui tu potrai capire tutto il poema che è nella parola madre, in cui tu già sarai, ritroverai le pure gioie di quando eri fanciullo

Moretti Luigi

5



non hanno nè caldo nè freddo. Tanto non possono sopprendere!

Se per esempio per strada vedessi un ragazzo, lo prendo e dico che è brutto storto e mezzo che non sarà mai un che ti darà addirittura; io sono bello e come quando delle cose parliamo noi, viene con l'argomento principale delle tue conversazioni.

Adesso mi viene in mente una cosa: se, ritornando al capo del ragazzo, un compagno ti dicesse che questo è bello, ed come ci fai? Mi accorgo che nessuno delle cose puoi essere libero di parlare del tutto, intendo libero senza pensare di discernere. Nessuno per cose può parlare molto come molto sì. ma non troppo.

Un'altra cosa, consiglio da amico è di farti trapiantare, si sta bene e poi vai come voce ricevuta per il caso ricevuto, per la cioccolata quanti momenti. Interrompo un fatto perchè mi accorgo che ho detto tu puoi cancellare perchè quando comincia ed avendo questo unico foglio mi trovo nella impossibilità di seguitare.

Saluti dal tuo

Moretti

(Mamma, o mio nonno)

Io "scherzoso", ma sempre anche certi limiti!... [illegible] per scriva... come [illegible] mi dice scrivere [illegible] calligrafia con le lettere fatte [illegible] magistralmente, [illegible] le migliore ecc...

Ma quante sono ricchezze!

Ma sì pure per scherzo!

nella *complicità* della *pagina bianca*: più volte il retro di disegni, cianografie o anche lucidi, hanno rivelato schizzi o scritti che superavano per interesse il fronte; il *nascosto* che diventa altro modo di vedere l'architettura *nota*. Ovunque vi sia *uno spazio libero su carta,* l'idea deve essere espressa rasentando la *decostruzione formale del futurismo*: parole in libertà ma legate dalla necessità di approfondire ogni aspetto del pensiero che in quel momento si sta formando e da trascrivere velocemente attraverso vortici di frasi costruite intorno alla pagina.

Già soltanto leggendo i suoi temi scolastici, in cui si descriveva fisicamente come un "piccolino con quel visetto così dispettoso e birichino"[3]; o nei quali paragonava la vita dell'uomo a quella dei fiori[4] (riferimento *primordiale* alle decorazioni della Saracena?), o in cui lasciava trasparire anche la sua vena ironica così tanto da essere ripreso dall'insegnante come lo "scherzoso"[5], sembra di scavalcare il suo universo professionale entro il quale lo abbiamo sempre conosciuto. Nel dodicenne Moretti emerge forte l'attaccamento alla famiglia: il padre, di cui prese il nome e che perderà troppo presto[6], ma che influenzerà notevolmente la sua prima formazione; la madre, spesso oggetto anche di ritratti, divenuta, purtroppo, unica guida di riferimento e che con sincera dolcezza chiama *mammina* nelle lettere a lei indirizzate raccontandole gli esami appena superati[7] e i nonni che non poté mai conoscere. Alla sua sagace ironia[8], si abbinano sentimenti puri come l'amicizia e la riconoscenza[9], evidenziando spiccate capacità logiche con cui tratta, già a quell'età, temi complessi quali la patria[10], la vita umana e una certa sensibilità all'architettura; appare infatti già affascinato da alcune fabbriche romane che ritornano più volte. Nel tema *Viaggio in dirigibile* narra la gita sull'aeronave M1 da Ciampino, regalo del papà per la sua promozione, dove descrive il paesaggio romano: San Pietro, il Campidoglio, l'acquedotto, Anzio. Dagli scritti di questi anni si evince, quindi, una rara capacità critica, arguta e certamente *sopra le righe*.

is way of writing: a dynamism of design that must be translated immediately into lines or words with the *complicity* of the *white page*: on many occasions the back of drawings, blueprints, transparencies, revealed sketches or writings more interesting than the material on the front side: the *concealed* offers another way of seeing *known* architecture. Wherever there was *free space on a page*, an idea was to be expressed, flirting with the *formal deconstruction of futurism*: words in liberty bound to the need to investigate every aspect of an idea forming in the moment and to be rapidly transcribed in vortexes of phrases constructed around the page.

Even the reading of some of his scholastic work, in which he described himself as a "small boy with that mischievous and naughty little face";[3] or in which he compared human life to that of flowers[4] (a *primordial* reference to the decorations of the Saracena?), or in which he hinted at his ironic vein, earning him a scolding from his teacher as the "joker",[5] seems to bypass the professional universe in which we have always known him. A twelve-year old Moretti reveals a strong attachment to his family: his father, who gave him his name and whom he lost too soon,[6] but who would notably influence his early education; his mother, often also the object of portraits and who unfortunately became his only point of reference and who he referred to with sincere sweetness as *mammina* in the letters he wrote to her to tell her of the exams he had just passed;[7] and the grandparents he could never meet. His sagacious irony[8] was combined with pure sentiments such as friendship and gratitude,[9] emphasising marked logical skills which he already employed at this age to resolve complex themes such as the homeland,[10] human life and a certain sensibility toward architecture; in fact, he appears to have already been fascinated by some Roman buildings that return on multiple occasions. In the theme *Voyage in a blimp*, he narrates a trip on the M1 airship from Ciampino, a gift from his father to celebrate his passing grades, in which he describes the Roman landscape: St. Peter's, the

↑ - E

Quaderno delle scuole elementari
Roma, 14 luglio 1918
AMM

Tema: "I fiori sono i nostri compagni in tutte le vicende della vita"

↑ - F

Quaderno scolastico
s.d.
AMM

Tema svolto da Luigi Moretti dal titolo "Commette la più bassa viltà chi, nato in umile condizione e salito a più alto grado per fortuna o impegno, si vergogna dei propri genitori"

↑ - G

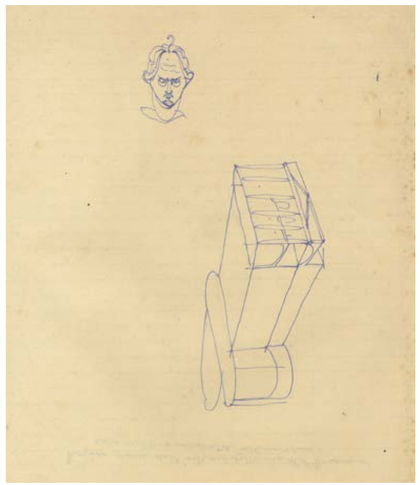
Quaderno scolastico
s.d.
AMM

Tema dal titolo "Lettera ad un amico"

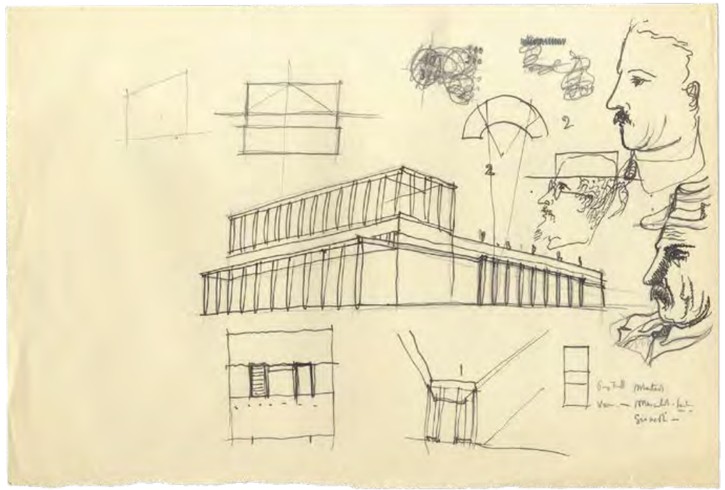
È dunque forte all'interno dell'archivio la presenza dell'opera del padre ingegnere, sia come testimonianza del suo legame affettivo sia come fonte ispiratrice per i suoi studi scientifici: la trisezione dall'angolo[11] descritta dal Rolland ha sicuramente un ruolo di rilievo nel complesso del pensiero geometrico-matematico morettiano che poi portò al parametrismo. Un pensiero geometrico-analitico che Moretti riuscirà a tradurre *scherzosamente* anche all'interno di un *semplice* invito[12] ad una sua mostra, a Pietro Maria Baldi: il metodo scientifico di pensare applicato alla vita comune. L'architetto Magnifico ha più volte sottolineato come le capacità grafiche del padre siano state superiori a quelle del figlio: in quei pochi anni, il Rolland aveva insistito con una certa formazione da lui direttamente impartita. Il fatto stesso di aver brevemente frequentato lo studio del padre, ne ha influenzato la sua *ritrattistica* così presente nei quadri in esso conservati: in Moretti, questa rappresenta l'ennesimo segnale che l'individualità umana è sempre presente nel suo modo di progettare. Infatti, il volto di amici, di professori, di sé stesso, di sua madre o di chi sa chi, sono più volte riprodotti e disseminati casualmente o raggruppati tra loro tra gli schizzi, quasi ad accompagnare i suoi pensieri, come spettatori di un teatro delle idee.

Campidoglio, the aqueduct, Anzio. His writings from these years reveal a rare capacity for critique, wit and a talent *out of the ordinary*.

There is a strong presence in the archive of the work of his father the engineer, both a testimonial to his effective ties and a source of inspiration for his scientific studies: angle trisection[11] described by Rolland certainly played an important role in the complex Morettian geometric-mathematical thinking that led to parametrism. A geometric-analytical way of thinking that Moretti also managed to *jokingly* translate in a *simple* invitation[12] to an exhibition of his work, sent to Pietro Maria Baldi: the scientific method of thinking applied to everyday life. Many times, the architect Magnifico emphasised how drawing skills of the father were superior to those of the son: during those few years, Rolland insisted on a certain education, which he imparted directly. The very fact of having briefly worked in his father's office influenced his *portrait skills*, so present in the canvases it conserves: in Moretti this represents the latest in a long line of signals that human individuality is always present in his way of designing. In fact, the faces of friends, professors, his own, of his mother, or who knows who, are reproduced multiple times and casually disseminated or grouped together among his sketches, almost accompanying his



↑ - H
Disegno di fantasia
s.d.
AMM



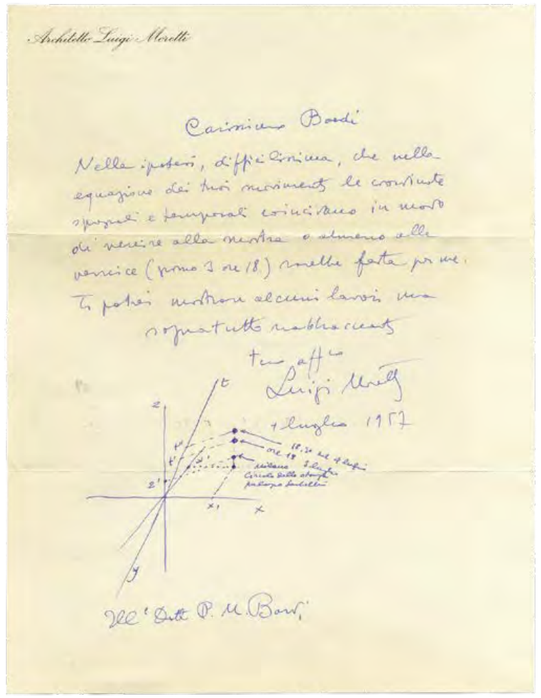
↑ -—I
Prima idea del Teatro Imperiale con ritratti
s.d.
AMM



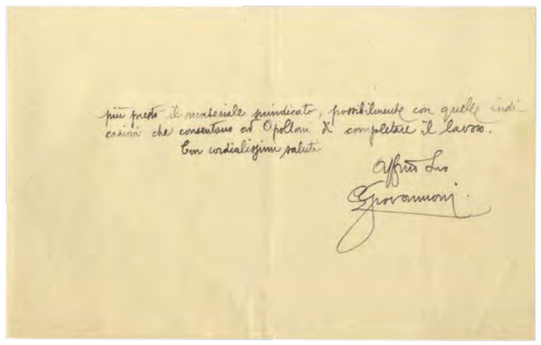
↑ - J
Composizione di disegni
s.d.
AMM
Schizzi per Esposizione Universale di Roma con ritratti



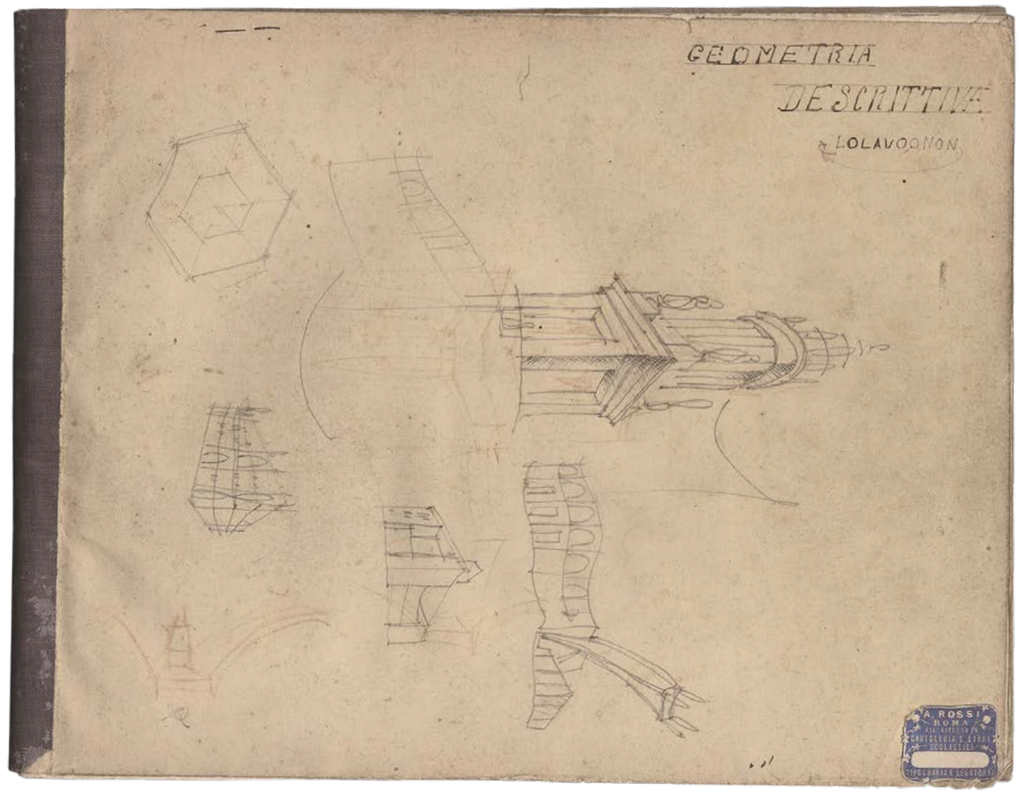
↑ -K
Disegno da giovanissimo
1918
AMM



↗ - L
Lettera di invito a Pier Maria Bardi a una mostra
1 Luglio 1957
AMM



↑ - M
G. Giovannoni
Biglietto di saluto a Luigi Moretti
s.d.
AMM



↗ - N
Copertina del quaderno di geometria descrittiva
s.d.
AMM

L'archivio ci racconta anche delle relazioni che Moretti, sin da giovane, riusciva ad instaurare con personaggi di spessore del panorama architettonico.

Quando nel 1927 scrive a Giovannoni, augurandosi "che con il tempo" avrebbe compreso quanto fossero "propriamente «professionisti» (...) tanti architetti che Ella stima e quanto semplici, innamorati della loro arte e «purissimi» altri pochissimi anzi rarissimi di cui Ella forse non così pensa"[13], il carattere diretto del suo esprimersi è ben presto delineato, così come le sue giovanili riflessioni sulla distribuzione degli spazi, ad esempio in Palazzo Barberini, appaiono di una modernità incontrovertibile[14].

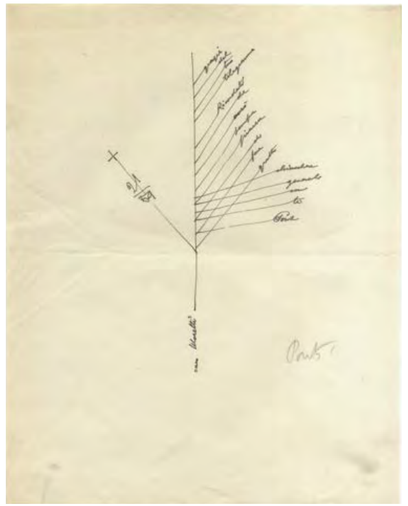
Aspetti che favorirono il rapporto con il Giovannoni stesso per cui Moretti nutriva una "filiazione spirituale (...) quale da Maestro ad allievo" e che fu soddisfatta nell'ottenimento della borsa triennale di Studi romani del 1931, i cui risultati furono poi valutati come "un complesso di studi veramente notevole

thoughts, as spectators in a theatre of ideas.

The archive also speaks to us about the relations that Moretti, while still a young man, managed to develop with important figures from the world of architecture

When in 1927 he wrote to Giovannoni, hoping "that with time" he would comprehend to what degree they were "to all intents 'professionals' (...) so many of the architects that Ella respected and how simple, enamoured of their art and 'so pure' so few, so very few, others di cui Ella forse non così pensa",[13] the direct character of his way of expressing himself was soon delineated, as were his earliest reflections on the distribution of spaces and, for example, in Palazzo Barberini, they appear to be of an incontrovertible modernity.[14]

Aspects that favoured the relationship with Giovannoni himself, toward whom Moretti nurtured a "spiritual filiation (...) of Master to student", which was repaid with the obtainment of a three-year grant in Roman Studies in 1931, whose results were evaluated as







↑ - O
Giò Ponti
Lettera a Luigi Moretti
1954
AMM

↑ - P
Richiesta di Giò Ponti a Luigi Moretti per una lezione al Politecnico
s.d.
AMM

↖ - Q
***Busta indirizzata a Federico Gorio in cui erano avvolti due fascicoli di* Stile**
s.d.
AMM

ed interessante, degno di pubblicazione" (Governatore di Roma, 1933; cit. da Giovannoni, 1933)[15].

Copiosa e meritevole di curiosità è anche la sua corrispondenza personale, dove emerge immediata la sua generosità, anche e soprattutto economica. Tante sono le persone che venivano, o gli scrivevano, per chiedergli un sostegno economico, da cui non si sottraeva, così come molti erano quelli che di sua spontanea volontà aiutava.[16]

Una corrispondenza *privata,* di cui la digitalizzazione[17] ha consentito di mettere in luce il carattere di vera e propria testimonianza storico-culturale del pensiero architettonico italiano e della sua evoluzione. Il rapporto con gli altri professionisti è quindi presente in modo sostanziale: Pica, Ponti, Libera, Argan, Albini ed altri non sono solo colleghi di lavoro, ma anche *amici*. Emozionante è uno scambio del 1959 con il prof. Foschini, di cui Moretti fu allievo ben trent'anni prima: "Mio caro Moretti, sono molto commosso. Le tue costanti dimostrazioni d'affetto (...) rivelano una gentilezza d'animo ed una generosità veramente rare. L'abbraccio e le auguro tutti i riconoscimenti che il tuo grande talento ed il tuo cuore meritano. Tuo Arnaldo Foschini".

Nell'AMM vi è *spazio* anche per molti progetti di altri architetti, attraverso i quali è possibile immaginare come egli abbia ideato la sua rivista *Spazio*: alle prove di impaginazione e di stampa si aggiungono disegni conservati con annotazioni varie, sui quali sarebbe necessaria una approfondita analisi per comprendere quali siano inediti e quali non. Anche il non aver perseguito una strada (scegliendo quindi la *non* pubblicazione), permetterebbe di considerare ulteriormente il fenomeno della sua rivista, dal punto di vista di quanti altri numeri, forse, potevano essere ancora stampati.

Tra questi è da menzionarne uno, non tanto per l'alto valore intrinseco del progetto di restauro di Santa Maria delle Grazie, quanto per il suo *contenitore*. Qui Moretti ha *archiviato*, per avvolgere i disegni del suo amico Agnoldomenico Pica, uno spaccato di vita di estrema intensità emotiva ed umana: trattasi della busta del pacco libri per prigionieri di guerra indirizzato al Sottotenente Federico Gorio[18] a Bombay, che avrebbe contenuto 2 fascicoli della rivista di architettura *Stile,* inviatogli da un suo parente nel 1943. Oltre a dover essere approfondito il suo eventuale rapporto con l'ing. Gorio, in questo gesto è evidente l'inevitabile assonanza con la medesima esperienza di guerra[19], di cui pure quella busta conserva memoria.

Il materiale conservato restituisce anche una rilevante *biblioteca* di manoscritti e dattiloscritti dove Moretti affronta i temi più svariati come il legame "tra architettura e opera d'arte, fra esigenze museografiche e formali degli ambienti"; "sull'estensione del metodo galileiano a tutte le scienze"; sul "cervello pensante" ed "idee per un cervello meccanico"; insieme a riflessioni "sui concetti di guerra" e di "combattere", sulla "patria" e sui "regimi" e, ad esempio, un interessante racconto sull'ingresso delle truppe americane a Roma del giugno del 1944. Conserva le "Riflessioni sulle attitudini di Leonardo" e l'importante "Studio sugli organismi ideali nelle architetture di Michelangelo e di altri architetti barocchi" poi pubblicato in

"a complex of truly notable and interesting studies, worthy of publication" (Governor of Rome, 1933; cit. by Giovannoni, 1933).[15]

Also copious and worthy of our curiosity is Moretti's personal correspondence, which immediately reveals his generosity, also and above all financial. Many who came to him, or wrote to him, seeking financial support, which he never refused. There were also many others whom he aided spontaneously.[16]

A *private* correspondence, whose digitalization[17] made it possible to shed light on a true and proper historical-cultural testament to ideas about Italian architecture and its evolution. The relationship with other professionals is thus present in a substantial manner: Pica, Ponti, Libera, Argan, Albini and others, not only colleagues, but also *friends*. There is an exciting exchange from 1959 with prof. Foschini, with whom Moretti studied some thirty years earlier: "My dear Moretti, I am truly moved. Your constant demonstrations of affection (...) reveal a gentleness of the soul and a truly rare generosity. I embrace you and wish you all the recognitions your great talent and heart merit. Your Arnaldo Foschini".

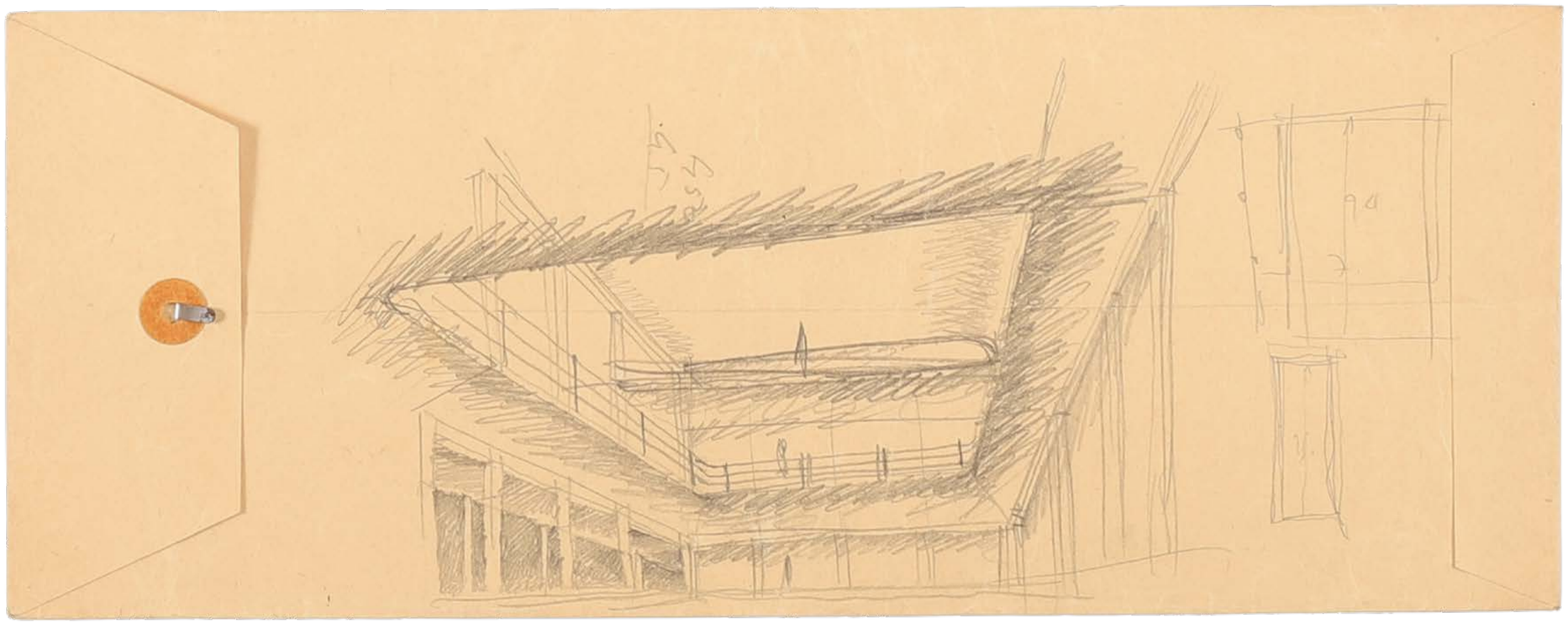
The AMM also has *space* for many projects by other architects, through which it is possible to imagine how Moretti imagined his review *Spazio*: page and print layouts are accompanied by drawings conserved with various annotations. They would require an in-depth analysis to understand which were published and which remained unpublished. Even the choice not to go down a road, in this case the choice *not* to publish, would permit a further consideration of the phenomenon of his review, from the point of view of how many other issues, perhaps, could have still been printed.

Worthy of mention among them, less for the notable intrinsic value of the restoration project for Santa Maria delle Grazie, than for its *container*. Here Moretti has *archived*, to wrap these drawings by his friend Agnoldomenico Pica, a slice of life of extreme emotional and human intensity: the box used to send books to interned prisoners of war addressed to Second Lieutenant Federico Gorio[18] in Bombay, which should have contained 2 issues of the architecture review *Stile*, and sent to him by one of his relatives in 1943. Aside from the need to investigate his eventual relationship with the engineer Gorio, this gesture reveals an evident assonance with Moretti's own personal experience,[19] of which this box also conserves a memory.

The material conserved also contains a relevant library of manuscripts and typescripts in which Moretti confronts the widest range of themes, such as the ties "between architecture and the work of art, between the museographic and formal requirements of spaces"; "on the extension of the Galilean method to all of the sciences"; on "the thinking brain" and "ideas for a mechanical brain"; together with reflections "on the concepts of war" and "combat", on the "homeland" and "regimes" and, for example, an interesting story about the arrival of American troops in Rome in June 1944. It conserves the "Riflessioni sulle attitudini di Leonardo" and the important "Studio sugli organismi ideali nelle architetture di Michelangelo e di altri architetti barocchi"

L'archivio come narrazione
Moretti oltre i progetti

The archive as narrative
Moretti beyond his projects



↑ - R
Studio per la corte interna della G.I.L. di Trastevere
s.d.
AMM



↑ - S
Autoritratto
s.d.
AMM

Spazio, in cui il "tipo di decorazione è desunto da combinazioni strutturali" e dunque fondato su un "sistema decorativo-strutturale" da cui Moretti giunse alla tesi per cui "il Barocco non è che lo sviluppo in via schiettamente costruttiva del Rinascimento" (1927). Fondamentali sono gli scritti sulla *Ricerca operativa* e le testimonianze di eventi quali la *Mostra sull'architettura parametrica* alla XII triennale di Milano o il convegno *De Divina Proporzione* a cui parteciparono personalità come Severini, Le Corbusier, Nervi e Rogers.

Senza gli archivi di architettura, infatti, non sarebbe possibile cogliere connessioni o ipotizzare relazioni utili per l'avvio di nuove indagini, né informatizzare nella certezza delle fonti il progetto di riqualificazione o restauro del patrimonio d'Autore. Vogliamo prendere ad esempio le copie fotografiche delle tavole di concorso per il ponte dell'Accademia di Venezia del 1932 – la cui compagine progettuale "ἡΤεκθονικη" aveva come capogruppo Agnoldomenico Pica[20] – e confrontare la scala elicoidale del ponte con quella dell'ex GIL di Trastevere del 1931 e quella della Casa della Scherma del 1934: è indubbia l'assonanza formale, laddove a Venezia è prodotta in grande *scala*.

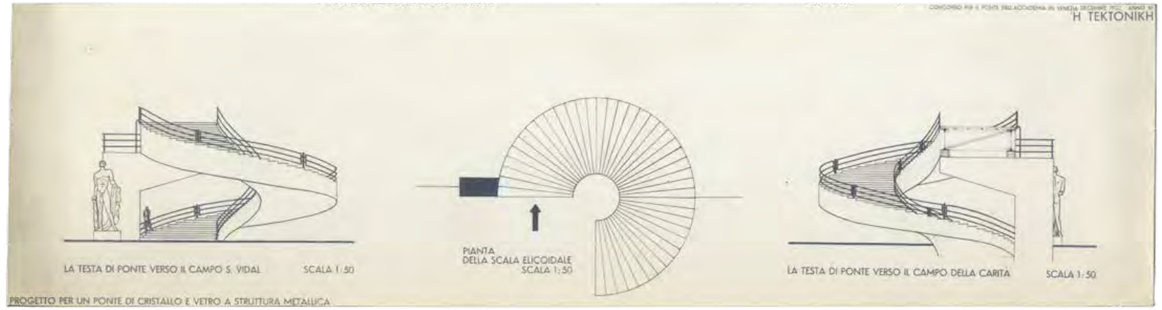
E qui entra in campo ancora una volta l'arch. Magnifico con i suoi racconti, nei quali è testimone di come lo zio – Luigi Moretti – fosse stato più volte ispiratore e correttore *anonimo* di lavori di altri architetti che a lui si rivolgevano per una revisione progettuale.

In questo archivio, sebbene alcune delle principali opere non siano conservate – ad esempio Decima o Fiuggi – abbiamo potuto intravedere l'aspetto professionale fondersi con la forte personalità di Moretti, sicuramente molto meno rigida di quanto non possa trasparire da certe biografie. D'altronde è stato già sottolineato[21] come *l'archivio professionale* sia conlater published in *Spazio*, in which the "type of decoration is inferred from structural combinations" and thus founded on a "decorative-structural system" that led Moretti to the thesis by which "the Baroque is nothing other than the bluntly constructive development of the Renaissance" (1927). Fundamental texts include that on *Operative research* and testimonials to events such as the *Mostra sull'architettura parametrica* at the XII Triennale di Milano or the convention *De Divina Proporzione* attended by such personalities as Severini, Le Corbusier, Nervi and Rogers.—

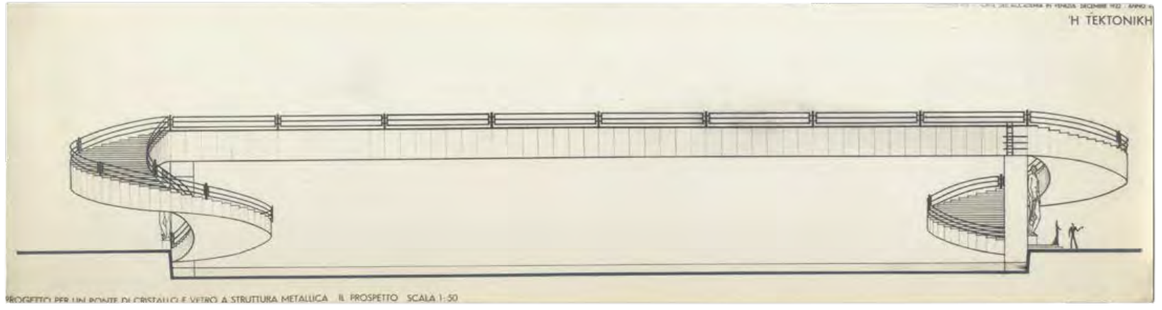
Without architectural archives, in fact, it would be impossible to capture connections or hypothesise useful relations for undertaking new investigations, nor to proceed with digitalization, certain of the validity of sources, the project to requalify or restore an Author's work. I would like to take as an example the photographic copies of the competition drawings for the Ponte dell'Accademia bridge in Venice from 1932 – whose design team ἡΤεκθονικη was led by Agnoldomenico Pica[20] – and compare the helicoidal stair of the bridge with that at the ex GIL di Trastevere from 1931 and that of the Casa della Scherma from 1934: there is an indubious formal assonance, produced in Venice at the grand *scale*.

We are once again aided by the architect Magnifico and his stories in which he tells us how his uncle – Luigi Moretti – was on more than one occasion the anonymous inspirer and corrector of the work of other architects who came to him to review their projects.

In this archive, despite not conserving some of his principle works – for example Decima or Fiuggi – I was able to glimpse Moretti's professional side fused with his strong personality, surely much less rigid than that which transpires from certain biographies. Besides, it has already been noted[21] that his *professional archive* is conserved at the Archivio Centrale dello Stato; instead, this







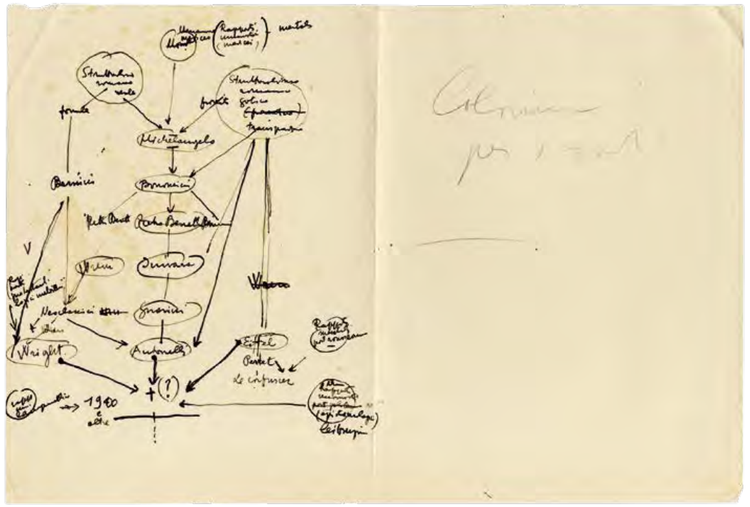


←- T
Agnoldomenico Pica
Progetto per un ponte di cristallo e vetro a struttura metallica
Venezia, dicembre 1932
AMM

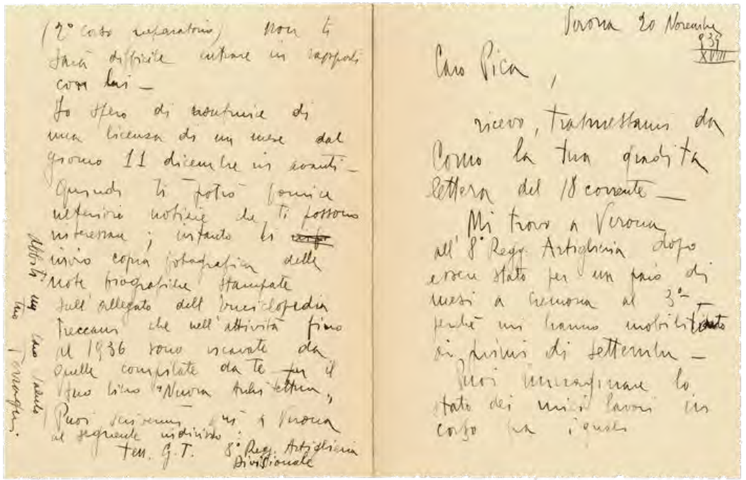
Prospettiva per il cooncorso del ponte dell'Accademia a Venezia

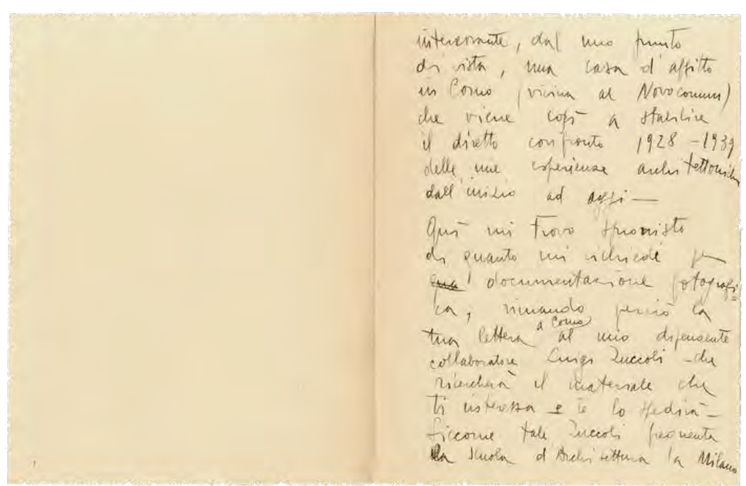
↑ - U / V / W
Agnoldomenico Pica
Progetto per un ponte di cristallo e vetro a struttura metallica
Venezia, dicembre 1932
AMM

Tavole per il cooncorso del ponte dell'Accademia a Venezia.
Scala elicoidale di accesso, prospettiva, prospetto



↖ - X
Albero grafologico della storia dell'architettura
s.d.
AMM





← ↖ - Y / Z
Lettera a Agnoldomenico Pica
Verona, 20 novembre 1934
AMM

servato presso l'Archivio Centrale dello Stato; l'archivio privato offre invece una chiave di lettura diversa, più legata al periodo formativo, ai trascorsi universitari, dove si *racconta* la vita di un poeta[22] dell'architettura all'interno delle stanze in cui ha vissuto e lavorato. Tale patrimonio documentale, costituito dall'archivio privato e da quello legato all'attività dello studio, potrà restituire una lettura efficace, esaustiva e inedita dell'uomo e dell'architetto, soltanto se approcciato nella sua interezza e senza sterili pregiudizi: i progetti sono quindi complementari al suo profondo umanesimo.

A Luigi Moretti dunque il merito di aver compreso il valore della propria esperienza umana e di avercela narrata, lui stesso, attraverso il proprio Archivio; a Tommaso Magnifico il merito di averlo amorevolmente custodito e di averci accompagnato in questo viaggio all'insegna della digitalizzazione di un grande patrimonio: l'Archivio Moretti Magnifico.

private archive offers a diverse interpretative key, linked more to his formative years, to his time at the university, that *recounts* the life of a poet[22] of architecture in the halls in which he lived and worked. This documentary heritage, comprised of his private archive and that linked to the activities of his office, can restore an effective, exhaustive and unprecedented reading of the man and the architect, only if approached in its entirety and without sterile prejudice: the projects are thus a complement to his profound humanism.

To Luigi Moretti therefore we owe the merit of having comprehended the value of his personal experience and having narrated it to us, himself, through his personal archive; to Tommaso Magnifico we owe the merit of having lovingly conserved it and for having accompanied us on this voyage toward the digitalization of such a great inheritance: the Archivio Moretti Magnifico.

1- Diploma di medaglia di bronzo-grande, 1° classificato nella gara del *Chilometro*, Società Sportiva "Favilla", Roma, 19 marzo 1921.
2- Giuseppe Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca Editore, Roma, 1968
3- Tema, "Sfogliando un album di fotografie", 1918
4- Tema, "I fiori sono i nostri compagni in tutte le vicende della vita"
5- "Interrompo in fretta poiché mi accorgo che ho detto troppo ed anche perché essendo domenica ed avendo questo unico foglio mi trovo nell'impossibilità di seguitare. Saluti dal tuo Moretti"
6- Luigi Rolland muore nel 1921 quando Moretti aveva quindi circa 15 anni.
7- In questa corrispondenza racconta l'esperienza dell'esame di abilitazione a Milano: il soggiorno in albergo con i suoi colleghi candidati, tra cui Pediconi, la quotidianità del vivere in una città diversa e con un "tempaccio da cani" dove "il mangiare è molto pesante e molto caro".
8- Nel tema "Lettera al fratello soldato" racconta di essere stato promosso alla classe II Tecnica che frequentava presso il Collegio San Giuseppe De Merode di Roma ma che avrebbe preferito di gran lunga raggiungerlo in combattimento quando invece era costretto a rimanere in famiglia e ad accontentarsi "di sterminare legioni intere di soldatini" (AMM 094/003/004).
9- Tema, "Si guardarono in faccia, s'abbracciarono stretti scoppiando in dirotte lagrime" (AMM 094/003/007).
10- Tema, "Dove sventola la bandiera della patria vi è il cuore" (AMM 094/003/003).
11- La trisezione dell'angolo è uno dei tre problemi classici della geometria greca che, come ha dimostrato algebricamente Pierre-Laurent Wantzel nel 1837, non si può risolvere con riga e compasso, ossia con costruzioni geometriche che impiegano solo rette e circonferenze.
12- "Carissimo Bardi. Nella ipotesi, difficilissima, che nella equazione dei tuoi movimenti le coordinate spaziali e temporali coincidano in modo di venire alla mostra o almeno al vernice (giorno 3 ore 18) sarebbe festa per me. Ti potrei mostrare alcuni lavori ma soprattutto riabbracciarti. Tuo aff.mo Luigi Moretti. 1 luglio 1957".
13- AMM - Lettera di Luigi Moretti a Gustavo Giovannoni, 11 Ottobre 1927.
14- —«quali modifiche si possono apportare alla primitiva distribuzione per ragioni di moderna praticità (rara assai utile)» 1927
15- AMM - Lettera dal Direttore della R. Scuola Superiore di Architettura a Arch. Luigi Moretti, 17 Ottobre 1933 – XI).
16- L'arch. Magnifico ci ha riportato numerosi casi di persone che venivano a bussare al suo studio, o vecchi collaboratori che lui aiutava senza che gli fosse richiesto e con sincero altruismo.
17- Ad Aprile 2021 sono stati prodotti circa 30.000 file immagini tra disegni, scritti e fotografie.
18- Ing. Federico Gorio, Milano 1915 – Roma 2007, è stato un ingegnere, urbanista e docente universitario italiano. " (...) In quel clima psicologico, generato dalla lunghissima detenzione durata più di sei anni (1940-1946), inizia una dolorosa esperienza personale che ha segnato inesorabilmente il suo cammino ma che non ha mai piegato il suo attivismo intellettuale e creativo, grazie al quale sarà impegnato sia nei concorsi di architettura interni al campo e sia come docente nell'insegnamento di Architettura presso il Centro di studi universitari di Yol promosso dal colonnello Carlo Rostagno (...)" - http://www.fondogorio.org/p/biografia
19- Moretti fu prigioniero a Milano intorno alla fine della II guerra mondiale.
20- Per le vicende del concorso, in cui sono riprodotte anche alcune tavole, vedere il periodico "Architettura" n.1, 1933.
21- Luisa Montevecchi in *Moretti visto da Moretti dalle carte dell'Archivio Centrale dello Stato*, Palombi Editore, 2007.
22- Luigi Prestinenza Puglisi, in "Architetti d'Italia. Luigi Moretti, il poeta", rivista *Artribune*.

1- Diploma of the large-bronze medal, 1st place in the "gara del *Chilometro*", Società Sportiva "Favilla", Rome, 19 March 1921.
2- Giuseppe Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca Editore, Rome, 1968
3- Theme, "Flipping through a photographic album", 1918
4- Theme, "Flowers are our companions during all moments of life"
5- "I will interrupt myself quickly as I have become aware of having said too much and also because as it is Sunday I have only this page and am unable to continue. Best wishes from your Moretti."
6- Luigi Rolland died in 1921 when Moretti was 15 years of age.
7- In this correspondence he recounts the experience of his licencing exam in Milan: his sojourn in the hotel with his fellow candidates, including Pediconi, daily life in a different city and with "weather fit for the dogs" where "the food was very heavy and expensive".
8- In the theme "Letter to a brother soldier" he tells of his promotion to the II Technical class he attended at the Collegio San Giuseppe De Merode in Rome, though he would have greatly preferred to join him in combat when instead he was forced to remain with his family and be satisfied with "exterminating entire legions of toy soldiers" (AMM 094/003/004).
9- Theme, "The look into one another's eyes, they embrace tightly and break down in tears" (AMM 094/003/007)
10- Theme, "The hear is where the flag of the homeland flies" (AMM 094/003/003).
11- Angle trisection is one of the three classical problems of Greek geometry that, as algebraically demonstrated by Pierre-Laurent Wantzel in 1837, cannot be resolved with a ruler and compass, in other words, through geometric constructions that use only straight lines and circumferences.
12- "My dearest Bardi. In the event, very difficult, that spatial and temporal coordinates coincide in the equation of your movements such that you could visit the exhibition or at least the opening (on the 3rd at 6 p.m.) it would be a great joy for me. I could show you some of my work and, most importantly, reembrace you. Your dearest Luigi Moretti. 1 July 1957".
13- AMM – Letter from Luigi Moretti to Gustavo Giovannoni, 11 October 1927.
14- "what modifications can be made to the primitive distribution for reasons of modern practicality (rara assai utile)" 1927
15- AMM – Letter from the Director of the R. Scuola Superiore di Architettura to Arch. Luigi Moretti, 17 October 1933 – XI)
16- Arch. Magnifico recounted numerous cases of people who came to knock on the door of his studio, or former collaborators whom he helped without being asked and with the sincerest altruism.
17- In April 2021 some 30,000 image files of drawings, writing and photographs had been produced.
18- Ing. Federico Gorio, Milano 1915 – Rome 2007, was an Italian engineer, urbanist and university professor. "(...) In that psychological climate, generated by the lengthy detention that lasted more than six years (1940-1946), he began a painful personal experience that inexorably marked his life, but which never bent his intellectual and creative activism, thanks to which he was involved in architectural competitions inside the camp and as a professor of Architecture at the Centro di studi universitari di Yol promoted by Colonel Carlo Rostagno (...)" - http://www.fondogorio.org/p/biografia
19- Moretti was a prisoner in Milano toward the end of the Second World War.
20- For the story of the competition, and images of the material produced, see the periodical *Architettura* n.1, 1933.
21- Luisa Montevecchi in *Moretti visto da Moretti dalle carte dell'Archivio Centrale dello Stato*, Palombi Editore, 2007.
22- Luigi Prestinenza Puglisi, in "Architetti d'Italia. Luigi Moretti, il poeta", *Artribune* magazine.

Andrea Soffitta
Architetto — Architect

Silvia Nigro
Architetto — Architect

Archivio Centrale dello Stato

ARCHIVIO LUIGI MORETTI

Scheda SIUSA
Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche

→ **Estremi cronologici:**
1930 - 1972, con materiale a stampa sino al 1995.
→ **Consistenza:**
rotoli 600, contenenti disegni relativi a ca. 200 progetti, bb.102 con documentazione allegata ai progetti, scatole 10 (contenenti circa 4.000 fotografie), cartelle 20, 1 schedario contenente stampe fotografiche (circa 3.200), pellicole 10, modelli 18.
→ **Storia archivistica:**
L'archivio, dichiarato di notevole interesse storico il 4 settembre 1990 dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio, è pervenuto per dono all'Archivio Centrale dello Stato il 26 agosto 1999. È stato oggetto di un lavoro di riordinamento analitico e creazione di una banca dati con immagini. Un ulteriore nucleo di documentazione è conservata privatamente dagli eredi a Roma.
→ **Descrizione:**
Si articola nelle seguenti serie: "Carte personali" (1956-84); "Opere e progetti" (1930-75); "Rivista Spazio" (1950-53); "Attività professionale" (1955-71); "Scritti vari" (1951-72); "Attività scientifica e IRMOU Istituto Ricerca Matematica e Operativa applicata all'Urbanistica" (1962-67); "Materiale a stampa"; "Fotografie e audiovisivi".
→ **Luogo di conservazione:**
Archivio Centrale dello Stato, Roma.
→ **Strumenti di ricerca:**
Moretti Luigi. Inventario e banca dati archivio, a cura di L. Montevecchi, F. Lorello, E. Ginanneschi, N. de Conciliis, 2009.
M.E. Marinelli, E. Reale, 2006, revisione.
R. Mirante, 2006, redazione.
→ **Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche:**
www.siusa.archivi.beniculturali.it

ARCHIVIO LUIGI MORETTI
SIUSA Charts
Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche

→ **Chronological dating:** 1930 - 1972, with printed material to 1995.
→ **Content:** 600 rolls, containing drawings of approx. 200 projects, bb.102 including documentation accompanying the projects, 10 boxes (containing approx. 4,000 photographs), 20 folders, 1 schedario containing photographic prints (approx. 3,200), 10 films, 18 models.
→ **Archive history:** declared of notable historical interest on 4 September 1990 by the Soprintendenza Archivistica per il Lazio, the archive was donated to the Archivio Centrale dello Stato on 26 August 1999. It was the object of a process of analytical reordering and the creation of a database with images. An additional nucleus of material is conserved privately by Moretti's heirs in Rome.
→ **Description:** The material is comprised of the following series: "Carte personali" (1956-84); "Opere e progetti" (1930-75); "Rivista Spazio" (1950-53); "Attività professionale" (1955-71); "Scritti vari" (1951-72); "Attività scientifica e IRMOU Istituto Ricerca Matematica e Operativa applicata all'Urbanistica"(1962-67); "Materiale a stampa"; "Fotografie e audiovisivi".
→ **Place of conservation:** Archivio Centrale dello Stato, Rome.
→ **Research tools:** *Moretti Luigi. Inventario e banca dati archivio,* L. Montevecchi, F. Lorello, E. Ginanneschi, N. de Conciliis (eds.), 2009.
M.E. Marinelli, E. Reale, 2006, revision.
R. Mirante, 2006, editing.
→ **Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche:** www.siusa.archivi.beniculturali.it


A


B


C


D


E


F

↑ - A / B / C
Palazzina detta Casa del Girasole
Roma, 1947-1950
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↑ - D / E / F
Casa della Cooperativa Astrea
Roma, 1947-1951
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

Crescenzo Paolo Di Martino

LE RAGIONI DI UNA PRESENZA

Luigi Moretti e gli Archivi di Architettura all'Archivio Centrale dello Stato

Dopo la breccia di Porta Pia (1870) e nella prospettiva del trasferimento della Capitale del Regno d'Italia da Firenze a Roma, si rese necessario provvedere alla creazione di un istituto archivistico che garantisse, accanto alla conservazione degli atti prodotti dalle antiche magistrature statali dello scomparso Stato Pontificio, anche la raccolta originale delle leggi e dei decreti, dei registri dello stato civile della famiglia reale e del registro araldico. Nel dicembre 1871 fu istituito l'Archivio di Stato di Roma, cui la legge implicitamente conferiva il carattere di archivio Centrale del nuovo Stato unitario. Con il successivo regio decreto 27 maggio 1875, n. 2.552 – *Ordinamento generale degli Archivi di Stato*, primo provvedimento dell'Italia unita in materia – si dette corpo all'impianto che, con i mutamenti determinati dal trascorrere del tempo, si sarebbe mantenuto fino ai nostri giorni. Il primo dei suoi 79 articoli istituiva l'Archivio del Regno, destinato a raccogliere le scritture dei dicasteri centrali, come sezione dell'Archivio di Stato di Roma. Sensibili mutamenti si verificarono a partire dagli anni Trenta del Novecento: grazie all'opera di Eugenio Casanova e di Emilio Re la funzione "centrale" dell'Archivio divenne chiara. Urgeva la creazione e il funzionamento effettivo di un grande archivio nazionale. Questo risultato fu conseguito con la Legge del 13 aprile 1953 n. 340 che ufficializzando la denominazione di Archivio Centrale dello Stato, operò il definitivo distacco dall'Archivio di Stato di Roma riconoscendo piena autonomia dell'Istituto e ponendo alla direzione dell'Istituto il funzionario con il grado più elevato dell'amministrazione archivistica. In concomitanza si trovò anche la soluzione all'annoso problema della sede, individuata nell'edificio monumentale dell'EUR che avrebbe dovuto ospitare la mostra delle corporazioni nell'ambito dell'Esposizione Universale di Roma del 1942. Al termine di anni intensi di preparazione e organizzazione, il 1° aprile 1960, con l'apertura al pubblico della

THE REASONS BEHIND A PRESENCE

Luigi Moretti and the Architectural Archives of the Central Archive of the State

Following the Breach of Porta Pia (1870) and in view of the transfer of the capital of the Kingdom of Italy from Florence to Rome, there was a need to create an archival institution that, alongside the conservation of material produced by the ancient state judiciaries of the now defunct Papal State, would also serve to collect laws and decrees, records of the civil state of the Royal Family and the *registro araldico*. The *Archivio di Stato di Roma* (State Archive of Rome) was instituted in December 1871 with a law that implicitly conferred it the statute of the central archive of the new unified State. The successive *regio decreto* (Royal Decree) 27 May 1875, n. 2552 - *Ordinamento generale degli Archivi di Stato* (General Legislation on Archives of the State), the first measure issued in this field by the newly unified Italy – defined the body of an institute that it has mainained to this day, albeit with changes determined with the passing of time. The first of its 79 articles instituted the *Archivio del Regno* (Archive of the Kingdom), created to gather the writings of the central dicasteries, as a section of the *Archivio di Stato di Roma*. Notable changes occurred in the 1930s: thanks to the work of Eugenio Casanova and Emilio Re the "central" function of the Archive became clear. There was an urgent need for the creation and effective functioning of a large national archive. This result was obtained with Law 13 April 1953 n. 340 that, in officialising the name of the *Archivio centrale dello Stato* (Central Archive of the State), definitively broke away from the *Archivio di Stato di Roma*, recognising the Institute's total autonomy and nominating as its director the functionary with the highest level among the Archive's administrators. In concomitance there was also an attempt to resolve the long-standing question













↑ ↗ - A / B in alto a sinistra
Casa della Gioventù a Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933-1937
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↗ - C in alto a destra
Palazzina per abitazioni detta San Maurizio
Roma, 1962-1965
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↖ ↑ - D / E /F in basso
Complesso edilizio per uffici e abitazioni in via Rugabella e Corso Italia
Milano, 1949-1956
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

Crescenzo Paolo Di Martino

Le ragioni di una presenza
Luigi Moretti e gli Archivi di Architettura all'Archivio Centrale dello Stato

The reasons behind a presence
Luigi Moretti and the Architectural Archives of the Central Archive of the State







↑ →- G / H
Casa albergo in via Corridoni
Milano, 1947-1950
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↖- I in alto a destra
Sistemazione del complesso termale delle Fonti Bonifacio VIII
Fiuggi (FR), 1965
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

Sala di studio, l'Archivio Centrale dello Stato inaugurava la sua vita. Esso ha il compito di conservare e valorizzare i documenti prodotti dagli organi centrali dello Stato: Presidenza del Consiglio dei Ministri; ministeri; organi giudiziari e consultivi. Insieme a tale documentazione, l'Archivio centrale ospita archivi di enti pubblici e società di rilievo nazionale (tra i quali, ad esempio, la documentazione storica del Consiglio Nazionale delle Ricerche) e archivi di famiglie e di persone che hanno svolto un ruolo eminente nella pubblica amministrazione, nella politica o nella cultura. Questa tipologia di archivi è quanto di più vario possa immaginarsi: compaiono archivi di storici dell'arte, di diplomatici, di archeologi, di giornalisti, di giuristi, di letterati e scrittori, di artisti, di finanzieri e mecenati, di *grands commis*, ciascuno col proprio rilievo storico e le specifiche peculiarità umane, intellettuali e sociali, che vanno a ricomporsi nel grande affresco formato dal complesso degli archivi custoditi.

All'interno di questo vasto ambito si collocano gli archivi di architettura, in posizione eminente, al centro di un vasto reticolo che li lega non solo agli altri fondi personali, cui per loro natura appartengono, ma pure con serie archivistiche di natura istituzionale. L'importanza e la centralità di questo patrimonio archivistico vengono infatti ulteriormente esaltate dall'impegno profuso nel valorizzare le centinaia di allegati cartografici presenti nei testi originali delle leggi e dei decreti, che costituiscono una fonte privilegiata per ricostruire la storia dell'urbanistica italiana dal 1874 al 1971 permettendo, come ha osservato P. Berdini, "di rileggere con maggiore ponderazione la storia moderna delle città italiane". Tale patrimonio troverà il suo adeguato spazio nella *Sala della Nazione*, di prossima inaugurazione, dove accanto ai testi legislativi troveranno posto le carte degli Statisti, che con la loro azione di governo hanno caratterizzato l'esperienza storica del Paese (si possono citare, tra gli altri, Francesco Crispi, Giovanni Giolitti, Vittorio Emanuele Orlando) e alcuni fondi archivistici particolarmente rappresentativi di momenti determinanti nel cammino della società italiana. Sotto questo profilo, l'intrecciarsi del dialogo tra fondi archivistici di provenienza pubblica e carte personali produce risultati straordinari.

Attualmente gli archivi rispecchianti le molteplici attività di architetti e ingegneri si contano in numero di 49 ma si avviano a superare le cinquanta unità con l'arrivo delle prossime donazioni, già disposte o in via di perfezionamento. Un numero significativo, forse la più grande concentrazione del genere in Italia, che fa dell'Archivio Centrale dello Stato uno dei luoghi di riferimento per gli studi e le ricerche sull'architettura contemporanea.

La serie è inaugurata dagli archivi più antichi di

of finding a home for the Institute, identified in a monumental building in the EUR that was to have hosted the exhibition of the corporations as part of the *Esposizione Universale di Roma* in 1942. After years of intense preparation and organisation, on 1 April 1960, with the opening to the public of the *Sala di studio* (Study Hall), the *Archivio centrale dello Stato* came into existence.

The Institute was assigned the role of conserving and promoting documents produced by central State bodies: the Prime Minister's Office; ministries; judicial and consulting bodies. Together with this documentation, the Central Archive also hosts the archives of public bodies and companies of national importance (including, for example, the historical documentation of the *Consiglio Nazionale delle Ricerche*, the National Research Council) and the archives of families and figures who have played a leading role in Public Government, and in political and cultural life. This typology of archive is as varied as one could imagination: archives of art historians, diplomats, archaeologists, journalists, jurists, scholars and authors, artists, financiers and patrons, of *grands commis*, each of a specific historical importance and human, intellectual and social peculiarities, that participate in the composition of the large fresco defined by the material conserved.

Within this vast field architectural archives occupy a prominent position, at the core of a vast network linked not only to other personal fonds, to which they inherently belong, but also to institutional series. The importance and centrality of this archival heritage are further exalted by the widespread commitment to promote the hundreds of maps accompanying the original texts of laws and decrees. They are a privileged source for reconstructing the history of urban planning in Italy from 1874 to 1971 that, as observed by P. Berdini, permit us "to re-read the modern history of Italian cities with greater consideration". This heritage will find its proper space in the *Sala della Nazione*, whose inauguration is forthcoming, where legislative texts will be accompanied by the papers of various statesmen whose governing actions characterised the country's history (examples include Francesco Crispi, Giovanni Giolitti, Vittorio Emanuele Orlando), together with selected archival fonds particularly representative of determinant moments in the progress of Italian society. In this field the interweaving of dialogue between public archival fonds and personal documents produces some extraordinary results.

Currently a total of 49 archives reflect the multiple activities of architects and engineers, though this number is destined to exceed 50 with the arrival of some planned donations, already complete or in the process. This is a significant number, perhaps the largest concentration of its type in Italy, which makes the *Archivio centrale dello Stato* a leading reference for studies and research of contemporary architecture.

Crescenzo Paolo Di Martino

Angelo Vescovali (1826-1895), di Giovanni Battista Milani (1873-1940), di Armando Brasini (1879-1965) e di Costantino Vetriani (1885-1968). Segue quindi Clemente Busiri Vici (1887-1965), al quale si affiancano le opere e i documenti del fratello Michele (1894-1981) e del figlio di questi, Giovanni Carlo. Sarebbe lungo ripercorrere qui, seppur brevemente, le esperienze umane e professionali di Amerigo Bandiera, Bruno Beer, Piero Barucci, Bruno Begnotti, Sandro Benedetti, Giorgio Biuso, Giorgio Calza Bini, Arnaldo Bruschi, Gino Cancellotti, Emanuele e Gianfranco Caniggia, Nicola Di Cagno, Angelo Di Castro, Pasquale Fazio, Guido Fiorini, Eugenio Galdieri, Laura Gallucci, Alberto Gatti e Diambra De Sanctis, Giuliana Genta, Mario Leonardi, Cesare Ligini, Pietro Lombardi, Claudio Longo, Piero Maria Lugli, Enrico Mandolesi, Pasquale Marabotto, Mario Marchi, Plinio Marconi, Paolo Marconi, Antonio Maria Michetti, Franco Minissi, Gaetano Minnucci, Edoardo Monaco e Alessandro Martini, Riccardo Morandi, Luigi Moretti, Dagoberto e Gianfranco Ortensi, Davide Pacanowski, Francesco Palpacelli, Mario Paniconi e Giulio Pediconi, Elio Piroddi, Francesca Sartogo, Giulio Savio: tra le migliaia di elaborati grafici, di buste e raccoglitori, che accolgono al loro interno corrispondenze, minute, schizzi, calcoli, fotografie, pubblicazioni e opuscoli, si ritrovano gli elementi indispensabili per ricostruire, accanto al profilo umano e intellettuale dei singoli soggetti, le più generali vicende storiche e le tendenze culturali che hanno animato il dibattito architettonico in Italia tra le due guerre, gli anni della Ricostruzione e del *Boom* economico, fino ai nostri tempi.

Gli archivi di persona, in quanto frutto di esperienze del più diverso genere e prodotto delle specialità più varie, contengono elementi che, a volte, travalicano per loro natura i principi della descrizione archivistica, rendendo necessario il ricorso a diversi sistemi di descrizione: la compresenza di documenti, libri, artefatti, risorse e oggetti digitali è, infatti, molto ricorrente. All'interno dei complessi archivistici di interesse architettonico si spazia, ad esempio, dai manoscritti alle stampe, dagli elaborati grafici ai materiali fotografici su carta e vetro, dalle diapositive agli audiovisivi, ai modelli tridimensionali di diverse dimensioni e formati di diverso materiale: l'archivio di Armando Brasini conserva 11 modelli di grande formato; di questi, otto sono veri e propri pezzi scultorei realizzati in bronzo fuso con la tecnica cosiddetta *a cera persa*.

Accanto a questa varietà di oggetti, oggi gli archivi presentano quantità sempre maggiori di *floppy disc*, *cd-rom*, *dvd* e chiavette *usb*, supporti di archiviazione che stanno ormai esaurendo la loro funzione in favore di nuove tecnologie sempre più basate sulla rete e sul *cloud*, rappresentanti la frontiera di questa tipologia di archivio sempre meno disegnato, sempre più nativo digitale.

Anche in questa prospettiva, gli archivi di architettura ma più in generale tutti gli archivi di persona, rappresentano una singolare sfida per tentare, attraverso il ricorso ai Linked Open Data (LOD), un utilizzo massiccio dei dati collegati come strumento di interconnessione del sistema MAB (Musei Archivi Biblioteche) al fine di creare e potenziare reti di relazioni che

The series is inaugurated by the oldest archives of Angelo Vescovali (1826-1895), Giovanni Battista Milani (1873-1940), Armando Brasini (1879-1965) and Costantino Vetriani (1885-1968). They are followed by those of Clemente Busiri Vici (1887-1965), accompanied by the works and documents of his brother Michele (1894-1981) and the latter's son, Giovanni Carlo. It would be a lengthy undertaking to retrace here, even briefly, the human and professional experiences of Amerigo Bandiera, Bruno Beer, Piero Barucci, Bruno Begnotti, Sandro Benedetti, Giorgio Biuso, Giorgio Calza Bini, Arnaldo Bruschi, Gino Cancellotti, Emanuele and Gianfranco Caniggia, Nicola Di Cagno, Angelo Di Castro, Pasquale Fazio, Guido Fiorini, Eugenio Galdieri, Laura Gallucci, Alberto Gatti and Diambra De Sanctis, Giuliana Genta, Mario Leonardi, Cesare Ligini, Pietro Lombardi, Claudio Longo, Piero Maria Lugli, Enrico Mandolesi, Pasquale Marabotto, Mario Marchi, Plinio Marconi, Paolo Marconi, Antonio Maria Michetti, Franco Minissi, Gaetano Minnucci, Edoardo Monaco and Alessandro Martini, Riccardo Morandi, Luigi Moretti, Dagoberto and Gianfranco Ortensi, Davide Pacanowski, Francesco Palpacelli, Mario Paniconi and Giulio Pediconi, Elio Piroddi, Francesca Sartogo, Giulio Savio: among the thousands of examples of graphic material, folders and binders, containing correspondence, minutes, sketches, calculations, photographs, publications and brochures, are also indispensable elements for reconstructing, alongside the human and intellectual profile of individual subjects, the more general historical events and cultural trends that animated architectural debate in Italy during the interwar period, the years of the Reconstruction and the economic *Boom*, to the present.

Personal archives, as the fruit of the most diverse experiences and product of the broadest range of specialisations, often contain elements whose very nature exceeds the principles of archival description, making it necessary to adopt diverse systems: the simultaneous presence of documents, books, artefacts, resources and digital objects is, in fact, a recurring condition. The content of archival collections of architectural interest can range, for example, from manuscripts to printed material, from drawings to photographs on paper and glass supports, from photographic slides to audio-visual material, from three-dimensional models of varying dimensions and formats of diverse materials: the archive of Armando Brasini conserves 11 large format models; of these, eight are true and proper bronze sculptures cast using the so-called lost-wax technique.

Alongside this variety of objects, today's archives present an increasing number of floppy discs, CD-ROMs, DVDs and USB keys, all supports that are losing or have lost their function in favour of new technologies, based increasingly more on the use of networks and *clouds*, now the frontier of this typology of archive, less analog and more digital native.

Also from this perspective, architectural archives, though more in general all personal archives, represent a singular challenge for attempting, using Linked Open Data (LOD), the widespread use of interconnected data as part of the MAB system (*Musei Archivi Biblioteche*, Museums Archives Libraries) to create and improve networks of relations that exploit all possibilities to access a

Le ragioni di una presenza
Luigi Moretti e gli Archivi di Architettura all'Archivio Centrale dello Stato

The reasons behind a presence
Luigi Moretti and the Architectural Archives of the Central Archive of the State







↑ - J
Complesso edilizio per uffici e abitazioni in via Rugabella e Corso Italia
Milano, 1949-1956
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↗ - K
Grattacielo "Tower of Change"
Montréal, 1960
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↑ - L
Sistemazione del complesso termale delle Fonti Bonifacio VIII
Fiuggi (FR), 1965
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

Crescenzo Paolo Di Martino

Le ragioni di una presenza
Luigi Moretti e gli Archivi di Architettura
all'Archivio Centrale dello Stato

The reasons behind a presence
Luigi Moretti and the Architectural Archives
of the Central Archive of the State









mettano a frutto tutte le possibilità di un patrimonio condiviso di conoscenza. Uno scenario nuovo, dunque, che solo ora inizia a essere esplorato.

Uno dei primi tentativi di valorizzazione che, attraverso il ricorso alla digitalizzazione e alla messa in rete delle informazioni documentali e grafiche, andasse nel senso della condivisione di un patrimonio fuori dal solo e ristretto ambito specialistico, comunicando i suoi valori e contenuti estetici ad un più vasto pubblico, ebbe come oggetto proprio la parte dell'archivio di Luigi Moretti, dichiarata di notevole interesse storico il 4 settembre 1990, prima depositata e quindi donata nel 1999 all'Archivio Centrale dello Stato dai suoi collaboratori, gli architetti Giovanni Quadarella e Lucio Causa con l'ingegner Pier Luigi Borlenghi, continuatori dell'attività dello Studio professionale del Maestro in via Boncompagni.

shared body of knowledge. A new scenario only just beginning to be explored.

One of the first uses of digitalisation and networks of documents and graphic information, created to promote the sharing of this heritage outside the usual and limited field of specialists and communicate its values and aesthetic content to a vaster public, involved part of the archive of Luigi Moretti. Declared of notable historical interest on 4 September 1990, the archive was initially deposited and then donated in 2000 to the *Archivio Centrale dello Stato* by Moretti's collaborators, the architects Giovanni Quadarella and Lucio Causa with the engineer Pier Luigi Borlenghi, who continued the activities of the professional practice in Via Boncompagni.

As Luisa Montevecchi wrote, "the archive of Luigi Moretti, for the wealth of its material, permits in-depth studies of his oeuvre, his

↑ - M
Complesso residenziale Watergate
Washington, 1960-1965
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↑ - N
Sistemazione del complesso termale delle Fonti Bonifacio VIII
Fiuggi (FR), 1965
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↑ - O
Complesso edilizio per uffici e abitazioni in via Rugabella e Corso Italia
Milano, 1949-1956
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

Come ha scritto Luisa Montevecchi, "l'archivio di Luigi Moretti consente, nella ricchezza dei suoi materiali, di affrontare studi approfonditi sulla sua opera, sulle singole opere e permettere inoltre di cogliere la molteplicità dei suoi interessi: dall'architettura alle arti figurative, dal cinema agli studi di architettura parametrica, dall'urbanistica al restauro. (...) Rimangono alcune lacune, alcuni periodi non documentati, talvolta l'assoluta mancanza d'ogni traccia, sia pur minima di alcuni peraltro importanti progetti. Va del resto considerato che le carte costituiscono l'archivio professionale di Moretti, conservato nello studio, e si deve ragionevolmente supporre che una fisiologica dispersione possa essere avvenuta in occasione di trasferimenti dello studio stesso da una sede all'altra. (...) L'archivio di Luigi Moretti è, come si è detto, fonte di straordinaria importanza per lo studio della sua opera ma fornisce, come spesso accade

individual works and, what is more, to capture the multiplicity of his interests: from architecture to the figurative arts, from cinema to studies of parametric architecture, from urbanism to restoration. (...) There are some gaps, some undocumented periods, in some cases the absolute lack of even the most minimal trace of some very important projects. However, it must be considered that the papers constitute Moretti's professional archive, conserved in his office, and it is reasonable to suppose that physiological dispersion could have occurred during the relocation of the office from one location to another. (...) The archive of Luigi Moretti is, as mentioned, a source of extraordinary importance for the study of his work, but also offers, as is often the case for the archives of an individual, many suggestions that allow it to be read as a sort of autobiography".

His collaborators recalled that for Moretti "any written or graphic

per gli archivi prodotti da una persona, molti spunti per essere letto come una sorta di autobiografia".

I suoi collaboratori ricordavano che per il Maestro "qualsiasi traccia scritta o grafica dell'idea originale doveva essere gelosamente custodita". Le carte, frutto di "questo suo attaccamento-amore per la conservazione della prima idea fin dalle immagini iniziali" rivelarono da subito le loro enormi risorse, grazie all'accurata e puntuale opera di riordino condotta dall'arch. Flavia Lorello: 195 fascicoli relativi ai progetti, consistenti in circa 9.000 tavole, di cui quasi 2.000 disegni originali; centotre faldoni di documentazione allegata ai progetti e relativa alla sua attività di pubblicista; 3.000 provini fotografici e 1.000 fotografie; 600 diapositive; 18 plastici; 10 pellicole e diverse rarità bibliografiche relative alla sua opera. Nel 2005 l'Archivio centrale dello Stato organizzò una prima mostra basata su materiali d'archivio inediti sulla Casa delle Armi o Accademia di Scherma, progettata da Moretti nel 1933-36, che pose in campo lo scottante tema del recupero della struttura, una delle opere più innovative del giovane architetto. Negli anni successivi seguirono la mostra presso la Casa della Gioventù (ex GIL) a Trastevere e ad Algeri, con la presentazione delle opere progettate e lì realizzate dal Maestro negli ultimi tempi della sua fervida attività. Nel 2007, in occasione della ricorrenza del centenario della sua nascita, venne organizzata la mostra: *Moretti visto da Moretti dalle carte dell'Archivio centrale dello Stato*, una riproposizione aggiornata e arricchita della esposizione autobiografica realizzata dallo stesso Moretti a Madrid nel 1971, su invito del Ministero delle informazioni e turismo spagnolo nell'ambito della Fiera internazionale della costruzione e delle opere pubbliche, con la presentazione di una selezione di disegni originali, plastici e fotografie relative a 21 opere giudicate dall'Autore rappresentative del suo percorso professionale e artistico. Le opere erano: la Casa della Gioventù a Trastevere (1933); la Casa delle Armi e la Palestra del Duce al Foro Mussolini (1936); il Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini (1937); la Cella commemorativa al Foro Mussolini, realizzata nel 1940 e successivamente distrutta; la Casa Albergo in via Corridoni a Milano (1950); la Casa della Cooperativa Astrea in via Edoardo Jenner a Roma (1951); la Casa del Girasole in via Bruno Buozzi a Roma (1950); il complesso edilizio per uffici e abitazioni in corso Italia e via Rugabella a Milano (1950); Villa la Saracena a Santa Marinella (1954-57); il progetto per un complesso residenziale-alberghiero a Genova, nel quartiere Nervi (1958); il Villaggio Olimpico, progettato con Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco e Pier Luigi Nervi (1958); il quartiere INCIS in via di Decima a Roma (1960); il quartiere residenziale Watergate a Washington (1961); il grattacielo Tower of Change di Montreal (1961); la casa di via Romeo Romei, nel quartiere di Monte Mario a Roma (1962); gli edifici gemelli della Esso e della Società generale immobiliare al quartiere EUR a Roma (1962); la sistemazione del complesso termale delle Fonti di Bonifacio VIII a Fiuggi (1965); Villa la Califfa a Santa Marinella (1967); il progetto del santuario sul lago di Tiberiade a Tabgha (1967); il progetto della chiesa del Concilio – Santa Maria *Mater Ecclesiae* nel quartiere di Decima a Roma (1970).

L'intensa attività di riordino e valorizzazione condusse quindi alla creazione di un sito (www.architettoluigimoretti.it) progettato e realizzato in collaborazione con il Consorzio BAICR Sistema cultura. La creazione del sito intendeva soprattutto rispondere alle istanze della ricerca attraverso uno strumento che rendesse accessibile la fonte documentaria anche al pubblico che non frequentava l'archivio, dando in primo luogo gli elementi per conoscere la struttura dell'archivio stesso.

Nel sito, oltre alle immagini digitali, erano disponibili la biografia dell'architetto; l'elenco completo delle opere e dei progetti; l'elenco dei premi a lui assegnati; alcuni video dell'epoca e una ricca bibliografia mentre uno spazio era dedicato alle iniziative espositive organizzate. Da ciascuna scheda delle opere era possibile accedere alle immagini dei disegni e delle fotografie. Per le opere e i progetti più rilevanti era disponibile una scheda descrittiva particolareggiata, con il contenuto di quanto conservato in archivio, un apparato bibliografico e in molti casi un brano tratto da uno scritto di Moretti relativo all'opera. In tutto, il sito conteneva 9.206 immagini, 324 schede progetto, 49 articoli pubblicati da Moretti sulla rivista *Spazio*, da lui fondata nel 1950, 3 video: purtroppo oggi non è più attivo, con grave danno per la comunità degli studiosi e dei cultori di storia dell'architettura. Si auspica, in questo senso, una concreta iniziativa di recupero, anche grazie all'apporto di risorse esterne all'amministrazione archivistica, che restituisca al progetto la sua vitalità e la centralità che merita nell'ambito delle attività culturali svolte dall'Archivio Centrale dello Stato.

La consultazione dei documenti digitalizzati dell'archivio Moretti è attualmente garantita attraverso l'interfaccia di ricerca *xDams*, nella quale sono trasmigrati i dati originariamente inseriti nel sistema GEA, e con l'archiviazione di fotografie e immagini su diversi supporti, disponibili su richiesta presso la Sala di studio dell'Istituto. Nel complesso si tratta di 10.862 immagini associate di cui 1.908 immagini associate e descritte singolarmente; 8.954 immagini associate in 372 sequenze; 1.333 fotografie associate in sequenza, per un totale di 235 progetti descritti, dei quali 189 con immagini associate. Un notevole patrimonio che testimonia l'impegno profuso in questi anni dall'Archivio Centrale dello Stato nella direzione della valorizzazione dell'opera di Luigi Moretti, esaminata attraverso la lente offerta dalle carte del suo archivio, che continua a mettere in luce, mano a mano che l'analisi dei documenti consente di approfondire la sua geniale visione dell'opera architettonica, le innovative e coraggiose soluzioni tecnico-artistiche del Maestro romano.

Crescenzo Paolo Di Martino
Archivista, Direzione Generale Archivi

Le ragioni di una presenza
Luigi Moretti e gli Archivi di Architettura
all'Archivio Centrale dello Stato

The reasons behind a presence
Luigi Moretti and the Architectural Archives
of the Central Archive of the State

trace of an original idea was to be jealously preserved". The papers, the fruit of "his attachment-love for the conservation of the earliest idea from the initial image" immediately reveal their enormous resources thanks to the accurate and punctual reordering conducted by the arch. Flavia Lorello: 195 folders relative to Moretti's projects, consisting of roughly 9,000 drawings, almost 2,000 of which are original; 103 binders of documentation attached to his projects and relative to his publishing activities; 3,000 photographic test prints and 1,000 photographs; 600 slides; 18 models; 10 films and diverse bibliographic rarities related to his work. In 2005 the *Archivio centrale dello Stato* organised a first exhibition of unpublished archival material relative to the *Casa delle Armi* or *Accademia di Scherma*, designed by Moretti in 1933-36, raising the passionate question of the need to recover this structure, one of Moretti's most innovative early works. The following years presented an exhibition at the *Casa della Gioventù* (ex GIL) in Trastevere and in Algiers, presenting works designed and built in the country by the Master during the final years of his fervid activity. Another exhibition was organised in 2007, marking the hundredth anniversary of Moretti's birth,: *Moretti visto da Moretti dalle carte dell'Archivio centrale dello Stato*. This was an updated and enriched reproposal of the autobiographic exhibition realised by Moretti himself in 1971, at the request of the Spanish Ministry of Information and Tourism as part of the International Fair of Construction and Public Works, which included a selection of original drawings, models and photographs relative to 21 works judged by Moretti to be representative of his professional and artistic career. The works presented were: the Casa della Gioventù in Trastevere (1933); the *Casa delle Armi* and *Palestra del Duce* at the Foro Mussolini (1936); Piazzale dell'Impero at the Foro Mussolini (1937); the *Cella commemorativa* at the Foro Mussolini, realised in 1940 and later destroyed; the *Casa Albergo* in Via Corridoni, Milan (1950); the *Casa della Cooperativa Astrea* in Via Edoardo Jenner, Rome (1951); the *Casa del Girasole* in Via Bruno Buozzi, Rome (1950); the office and residential complex in Corso Italia and Via Rugabella, Milan (1950); Villa la Saracena, Santa Marinella (1954-57); the project for a residential complex-hotel in the Nervi district of Genoa (1958); the *Villaggio Olimpico*, designed with Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco and Pier Luigi Nervi (1958); the INCIS district in Via di Decima, Rome (1960); the Watergate Complex in Washington D.C. (1961); the *Tour de la Bourse* in Montreal (1961); the house in Via Romeo Romei, in Rome's Monte Mario district (1962); the twin buildings for Esso and the *Società generale immobiliare* in the EUR, Rome (1962); the redesign of the bath complex at Fiuggi (1965); Villa la Califfa at Santa Marinella (1967); the project for the sanctuary on the Sea of Galilee at Tabgha (1967); the project for the Chiesa del Concilio – Santa Maria *Mater Ecclesiae* in the Decima district, Rome (1970).

This intense activity of reordering and promotion led to the creation of a website (www.architettoluigimoretti.it) designed and realised in collaboration with the *Consorzio BAICR Sistema cultura*. The website intended above all to respond to requests from researchers by offering a tool for accessing documentary material also to a more general public, providing above all the elements necessary for understanding the structure of the archive itself. The website, other than digital images, also provided access to Moretti's biography; a complete list of his works and projects; a list of the awards he received; selected historical videos and a rich bibliography; finally, there was also a space dedicated to the exhibitions he organised. From each project chart it was possible to access images of drawings and photographs. For the most important works and projects, a more detailed chart was available, listing the content of everything conserved in the archive, a bibliography and in many cases a reference from Moretti's writings about the project itself. In all, the site contained 9,206 images, 324 project charts, 49 articles published by Moretti in *Spazio*, the review he founded in 1950, and 3 videos: unfortunately the website is no longer active, with serious repercussions for the community of scholars and those with a passion of the history of architecture. The hope, in this sense, is for a concrete initiative to recover this material, thanks also to the support of resources outside the archive, able to restore to this project the vitality and centrality it merits within the cultural activities of the *Archivio centrale dello Stato*.

The consultation of digitalised documents from the Moretti archive is currently guaranteed via the *xDams* research interface, where the data originally inserted in the GEA system were transmigrated, and thanks to the archiving of photographs and images on diverse supports, available upon request from the Institute's *Sala di studio*. Comprehensively, there are a total of 10,862 images, 1,908 of which are associated and described singularly; 8.954 associated images in 372 sequences; 1,333 associated photographs in sequence, for a total of 235 projects described, 189 with associated images. A notable heritage that testifies to the widespread commitment of the *Archivio centrale dello Stato* to promoting the work of Luigi Moretti, examined through the lens offered by the papers in his archive. A resource that, as the analysis of documents gradually permits an exploration of his brilliant vision of architecture, continues to reveal the innovative and courageous technical-artistic solutions of this Roman master.

Archivist, Direzione Generale Archivi

Anna Rita Conte

LA RICERCA SUGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA ALL'ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO

A partire dalla fine degli anni Settanta è andato man mano crescendo l'interesse verso gli archivi di architettura, ai quali è stata riconosciuta una specificità propria per i molteplici aspetti che essi racchiudono: l'archivio di architettura ha connotazioni storiche e tecnico-scientifiche e al tempo stesso ha finalità professionali, amministrative e legali. Dal lavoro del Consiglio Internazionale degli Archivi, nell'ambito del Congresso Internazionale di Architettura Moderna del 1982, è emersa la definizione di documento di architettura come: "qualsiasi materiale documentario e annesso relativo alla storia, alla teoria e alla pratica dell'architettura e dei campi correlati, a prescindere dai supporti e dalle caratteristiche fisiche (...) creati o ricevuti da enti pubblici e privati nel corso dello svolgimento delle loro attività e (...) raccolto indipendentemente dall'origine".

Testimoni della vita professionale e intellettuale di architetti e ingegneri, gli archivi di progetto sono fonti ricchissime e preziose per documentare la storia dell'architettura, del paesaggio, delle città e delle infrastrutture, per ricostruire i processi creativi che hanno portato alla genesi delle opere, per testimoniare concretamente gli edifici che non esistono più, per restituire le visioni di quello che è stato anche solo immaginato dalla mente dei progettisti. Non di rado, tra le carte affiorano poi le immagini, gli appunti, le corrispondenze che raccontano vicende private e frammenti di vita quotidiana, a mostrare come un archivio di architettura possa raccontare tanto della vita stessa delle persone.

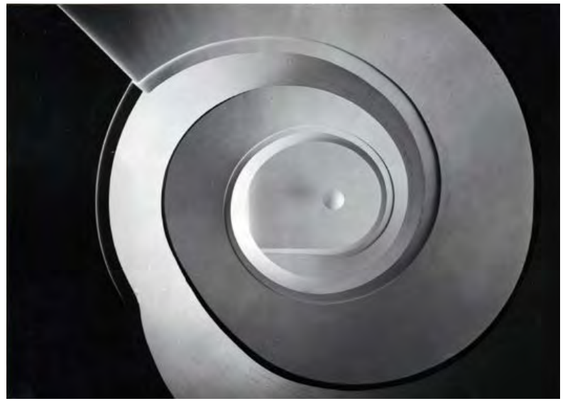
Il nucleo dei circa 50 archivi di architetti e ingegneri conservato dall'Archivio Centrale dello Stato rappresenta uno dei settori che, a partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo, mag-

ARCHITECTURAL ARCHIVE RESEARCH AT THE CENTRAL ARCHIVE OF THE STATE

The late '70s marked the beginnings of a period of growing interest in architectural archives, recognised for the specificity of the multiple aspects they represent: an architectural archive has historical and technical-scientific connotations and, at the same time, professional, administrative and legal purposes. The work of the International Council on Archives, part of the 1982 International Congress for Modern Architecture, produced the definition of an architectural document as: "any documentary and annexed material relative to the history, theory and practice of architecture and related fields, regardless of its supports and physical characteristics (...) created or received by public and private subjects during the course of their activities and (...) gathered independently from their origin".
Testaments to the professional and intellectual life of architects and engineers, project archives are very rich and precious resources for documenting the history of architecture, the landscape, the city and infrastructures, and for reconstructing the creative processes behind the genesis of different projects. They offer concrete evidence of buildings that no longer exist, and help restore visions of what was, even if only imagined in the mind of a designer. Often, their papers produce the images, the notes, the correspondence that recount private events and fragments of daily life, demonstrating how an architectural archive can also speak about people's lives.
The nucleus of approximately 50 archives of architects and engineers conserved at the Central Archives of the State represent one of the













↑ - A / B in alto
Casa delle Armi al Foro Mussolini
Roma, 1933-1936
©Archivio Centrale dello Stato
- Fondo Luigi Moretti

↑ - C / D al centro
Casa della Gioventù a Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933-1937
©Archivio Centrale dello Stato
- Fondo Luigi Moretti

↖ - E in basso a sinistra
Complesso residenziale Watergate
Washington, 1960-1965
©Archivio Centrale dello Stato
- Fondo Luigi Moretti

↑ - F in basso a destra
Quartiere Incis in Via di Decima
Roma, 1960
©Archivio Centrale dello Stato
- Fondo Luigi Moretti











giormente hanno caratterizzato l'attività dell'Istituto. L'allestimento della grandiosa mostra *E42 Utopia e scenario di regime*, del 1987, preceduta dal deposito dell'Archivio storico dell'Ente EUR, costituì il primo impulso per avviare l'acquisizione di archivi privati di architetti, ingegneri, urbanisti, a partire dai complessi documentari prodotti dai professionisti che erano stati coinvolti nel progetto dell'Esposizione Universale.

L'acquisizione dei fondi è stata successivamente favorita, a partire dagli anni Novanta, dal prezioso lavoro svolto dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio, con il censimento degli archivi di interesse storico conservati nell'ambito del territorio regionale, e dal progetto con il quale la Direzione Generale Archivi ha promosso, su scala nazionale, azioni volte a garantire la buona conservazione, la conoscenza e la fruizione degli archivi di architettura, quali "fonti di particolare importanza per la storia dell'architettura e dell'urbanistica".

Numerose altre fonti conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato rendono oggi l'Istituto luogo cui recarsi obbligatoriamente per qualsiasi attività di ricerca storica e di approfondimento sulle realizzazioni architettoniche e urbanistiche a Roma e sul territorio nazionale, a partire dalla fine dell'Ottocento, fino agli anni più recenti. Tra queste sono le carte del Ministero dei Lavori Pubblici e del Ministero della Pubblica Istruzione-Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, gli archivi di enti pubblici di rilievo nazionale, quali l'Opera Nazionale Combattenti, la Cassa per il Mezzogiorno, l'Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale-ISES, l'Unione Edilizia Nazionale-UEN, gli archivi di società e imprese, come la Società Generale Immobiliare-Sogene e la Società Italiana per Condotte d'Acqua, che hanno svolto la propria attività nel settore degli interventi edilizi e territoriali. Oltre a quanto disponibile in Sala studio, gli studiosi ammessi alla consultazione archivistica possono avvalersi anche del ricchissimo materiale librario gestito dalla biblioteca dell'Archivio centrale, specializzata in storia contemporanea.

L'Istituto, all'interno del quale è presente una specifica sezione dedicata agli Archivi di Architettura, cura i lavori archivistici di ordinamento e inventariazione, mettendo a disposizione degli studiosi gli strumenti di ricerca che rendono possibile la piena comprensione della documentazione, attraverso la descrizione dei fondi nel loro insieme e nelle parti che li compongono, e che facilitano l'accesso e la consultazione dei materiali.

L'inventario di un archivio di architettura è lo strumento che attraverso le regole di ordinamento e catalogazione, descrive come unicum di documenti una estesa varietà di materiali: schizzi e disegni di vari formati realizzati con diverse tecniche su numerosi tipi di supporto, corrispondenze, scritti vari relativi ai progetti, materiali a stampa, campioni, fotografie, diapositive, lastre, materiali audio e video, modelli, documenti di-

sectors that, beginning in the 1980s, has come to characterise the Institute's activities. The design of the grandiose exhibition "E42 Utopia e scenario di regime", in 1987, preceded by the deposit of the *Archivio storico dell'Ente EUR*, constituted the first impulse for initiating the acquisition of private archives of architects, engineers, urbanists, beginning with collections of documents produced by the professionals involved in the design of the *Esposizione Universale*.

The acquisition of fonds was successively favoured, starting in the 1990s, by the precious work of the *Soprintendenza Archivistica per il Lazio*, responsible for the census of archives of historical interest conserved in the region, and the project promoted by the *Direzione Generale Archivi*, at the national scale. All of these actions were aimed at guaranteeing the proper conservation, awareness and fruition of architectural archives, as "sources of particular importance to the history of architecture and urbanism".

Numerous other sources conserved by the *Central Archives of the State* make this institute a mandatory reference for any historical research and study of architectural and urban projects in Rome and across the country, from the late 1800s into the recent past. They include the papers of the Ministry of Public Works and the Ministry of Public Education-Directorate General for Antiquities and Fine Arts, the archives of nationally relevant public bodies, such as the *Opera Nazionale Combattenti*, the *Cassa per il Mezzogiorno*, the *Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale-ISES*, the *Unione Edilizia Nazionale-UEN*, the archives of business and companies, for example the *Società Generale Immobiliare-Sogene* and the *Società Italiana per Condotte d'Acqua*, who operated in the field of building and territorial projects. Other than what is available in the Study Room, scholars granted access to consult the archives can also access the wealth of library material managed by the library at the *Central Archives*, specialised in contemporary history.

The Institute, which features a specific section dedicated to Architectural Archives, curates archival projects of ordering and inventorying, offering scholars the research tools that permit the full comprehension of available documentation, through the description of fonds in their entirety and the parts of which they are composed, and which facilitate access to and the consultation of material.

The inventory of an architectural archive is the tool that, through the rules of ordering and cataloguing, describes an extensive variety of materials as a unicum of documents: sketches and drawings of various formats produced using diverse techniques on numerous supports, correspondences, various writings relative to projects, printed material, samples, photographs, slides, negatives, audio and video materials, models, digital documents. The archives frequently conserve also books from personal libraries, very important sources from which to draw useful indications on the work of designers.

Recent years have witnessed a constant increase in requests to the Central Archives of the State by students, professors, professionals,

↖ - G / H in alto a sinistra e al centro
Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini
Roma, 1937
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

←- I / J in basso
Quartiere Incis in Via di Decima
Roma, 1960
©Archivio Centrale dello Stato
- Fondo Luigi Morettiti

↖ - K in alto a destra
Edifici sede della Esso e della Società generale immobiliare all'EUR
Roma, 1961-1966
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

Anna Rita Conte

La ricerca sugli Archivi di Architettura all'Archivio Centrale dello Stato

Architectural archive research at the Central Archive of the State

gitali. Negli archivi sono poi frequentemente conservati anche i volumi delle biblioteche personali, fonti importantissime da cui ricavare utili indicazioni sul lavoro dei progettisti.

Negli ultimi anni si assiste al costante aumento di domande presentate all'Archivio Centrale dello Stato da parte di studenti, docenti, professionisti, enti pubblici, proprietari di immobili per l'ammissione allo svolgimento di ricerche sugli archivi di architetti e ingegneri.

I fondi di architettura costituiscono un importante strumento di lavoro per i docenti che utilizzano i materiali di archivio per la formazione e le esercitazioni da assegnare agli studenti. Lo studio degli archivi viene inoltre incentivato attraverso l'assegnazione di tesi di laurea e di dottorato su edifici e porzioni di tessuto urbano. Molto frequenti sono le richieste per l'acquisizione di documentazione relativa ad opere quali edifici scolastici e universitari, sedi di Ministeri, mercati, viadotti, per i quali è necessario effettuare verifiche tecniche, strutturali e di vulnerabilità sismica.

Numerosissime, da parte di Enti pubblici e tecnici incaricati, sono le richieste per la consultazione di elaborati grafici, relazioni tecniche e immagini d'epoca, finalizzati alla redazione di relazioni storiche degli edifici e per la predisposizione di progetti di manutenzione straordinaria, riqualificazione, restauro, rifunzionalizzazione, miglioramento sismico di opere del Novecento, generalmente sottoposte ad un accelerato processo di degrado che è proprio dell'architettura moderna.

Il restauro del moderno è un tema estremamente attuale: sempre più urgente è la necessità di intervenire sugli edifici e complesse sono le modalità, per le specificità dei materiali e delle tecnologie adottate, frutto della ricerca progettuale del XX secolo che ha progressivamente abbandonato i metodi costruttivi tradizionali a favore della sperimentazione produttiva e che si è avvalsa di una produzione industriale facilmente obsolescente. Per i professionisti che si occupano di interventi di restauro e manutenzione diviene così fondamentale recuperare la documentazione di cantiere, i disegni di progetto e i particolari costruttivi originali, i calcoli strutturali, i capitolati, dalla cui lettura si ricavano importanti informazioni sui materiali utilizzati e sui loro dimensionamenti, le fotografie, grazie alle quali è possibile ricostruire le fasi cantieristiche e l'immagine originale delle opere realizzate. Infine è importante ricordare il valore tecnico scientifico dei documenti brevettuali che l'Archivio Centrale dello Stato conserva nel fondo del Ministero dell'Industria, del Commercio e dell'Artigianato, Serie Ufficio Italiano Brevetti e Marchi: lo studio di queste fonti consente di ricostruire il progresso tecnico e i fenomeni inerenti la storia dell'industria, della tecnologia e del design italiani.

Tra le domande di ammissione alla ricerca spiccano, per numero, quelle relative alla richiesta di consultazione dell'archivio di Luigi Moretti, in ragione dell'elevato valore della sua produzione architettonica e della significativa attività intellettuale, così come ampiamente testimoniato dalla documentazione conservata dall'Archivio Centrale dello Stato.

La consultazione dell'archivio e l'acquisizione di immagini è richiesta, in particolare, per ricerche di carattere storico e teorico sull'architettura: la considerevole raccolta di elaborati progettuali, cui si affiancano una rilevante mole di schizzi e studi

public bodies and property owners to access and study the archives of architects and engineers.

Architectural fonds constitute an important working tool for professors who utilise archival materials as part of lessons and exercises assigned to students. Incentives to the study of archives also arrive from the assignment of graduate theses and PhD dissertations focused on buildings and portions of the urban fabric.

Frequent requests are received for the acquisition of documentation relative to scholastic and university buildings, ministerial buildings, markets and viaducts in need of technical and structural verifications and evaluations of seismic vulnerability.

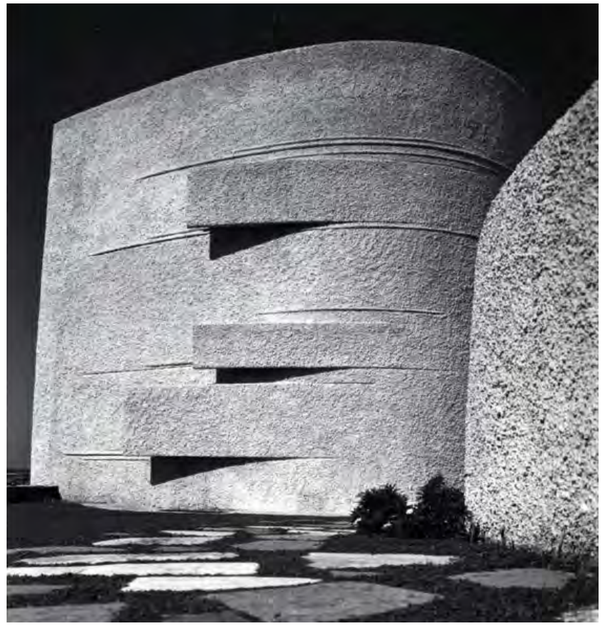
Numerous requests are also received from public bodies and technicians to consult drawings, technical reports and historical images, for the preparation of historical reports on buildings and the development of projects for the special maintenance, refurbishment, restoration, adaptive reuse and seismic retrofit of twentieth century buildings, generally suffering from an accelerated process of deterioration typical of modern architecture.

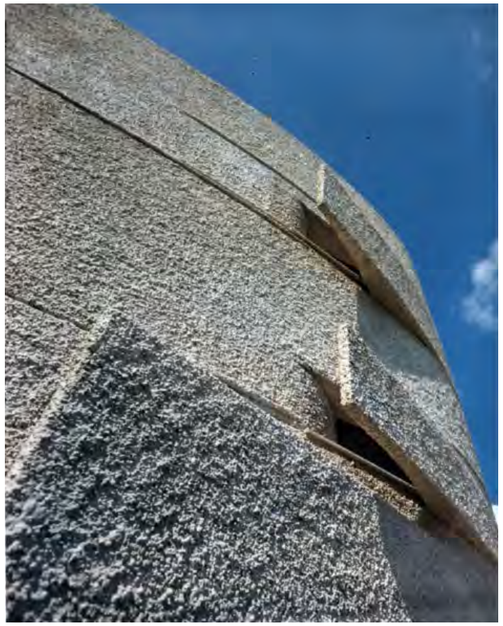
The restoration of modern architecture is an extremely actual question: there is a growing urgency to proceed with complex interventions necessitated by the specific characteristics of materials and technologies, often the fruit of twentieth century design research that progressively abandoned traditional building methods in favour of experimental new approaches and the use of industrial products subject to rapid obsolescence.

For professionals involved in restoration and maintenance projects it thus becomes fundamental to recover site documentation, project drawings and original construction details, structural calculations and specifications whose content can provide important information about materials used and their dimensioning, and photographs that make it possible to retrace the phases of construction and original image of completed works. Finally, it is important to remember the technical-scientific value of patents conserved by the Central Archive of the State in the fonds of the Ministry of Industry, Commerce, and Crafts, from the Series dedicated to the Italian Patents and Brands Office Series: the study of these sources permit a reconstruction of the technical progress and phenomena related to the history of Italian industry, technology and design.

Among the requests for access to research, a significant number are relative to the consultation of the archive of Luigi Moretti. This can be ascribed to the elevated value of his architectural work and significant intellectual activity, amply evidenced in the documentation conserved by the Central Archive of the State.

The consultation of the archive and acquisition of images is requested, in particular, for historical and theoretical architectural research: the considerable collection of design drawings, accompanied by a relevant quantity of sketches and studies and a consistent photographic archive, permit the in-depth study of Moretti's work, beginning with his early rationalist works from the 1930s, the *Casa delle Armi al Foro Mussolini* and the *GIL* di Trastevere. They document the exceptional development of his research during forty years of professional activity. The archival fonds conserves material relative to the most relevant and most recognised projects: the exemplary Roman *palazzine* from the late 1940s, the "experiences" in the field of social housing with the design



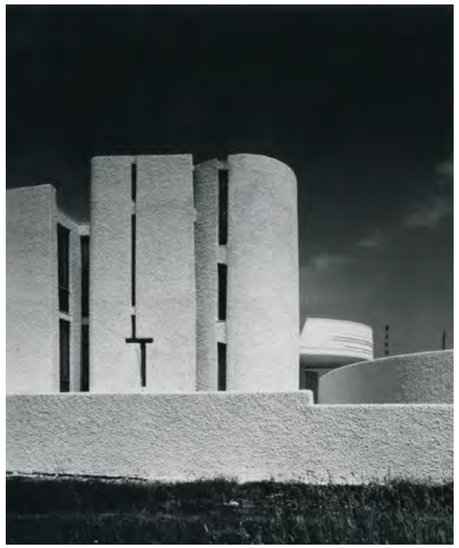






↑ - L
Villa la Califfa
Santa Marinella (Roma), 1964-1967
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti









↑ - M / N in alto
Villa detta la Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

↑ - O / P in basso
Progetto per il Santuario sul lago Tiberiade
Tabgha, 1967
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

e un corposo archivio fotografico, consentono di studiare a fondo i progetti dell'architetto, a partire dalle prime opere razionaliste degli anni Trenta, la *Casa delle Armi al Foro Mussolini* e la *GIL* di Trastevere, e documentano l'eccezionale percorso di ricerca compiuto in quarant'anni di attività professionale. Nel fondo archivistico sono conservati i materiali relativi agli interventi più rilevanti e più noti: le esemplari palazzine romane della fine degli anni Quaranta, le "esperienze" nel campo dell'edilizia popolare del *Villaggio Olimpico* e del quartiere *Decima* a Roma, i progetti dei grandi edifici e fabbricati a carattere residenziale e per uffici, realizzati a Milano e a Roma negli anni Cinquanta e Sessanta. Ed inoltre non mancano le architetture scaturite con esiti sorprendenti dai progetti delle ville sul litorale laziale e del complesso delle *Terme di Bonifacio VIII* a Fiuggi, nonché le realizzazioni nel continente americano: il complesso del *Quartiere residenziale Watergate* a Washington e la *Torre della Borsa* di Montréal.

Ricchissima è poi la documentazione che consente di ricostruire e approfondire i molteplici interessi di Moretti, che spaziano dall'architettura alle arti figurative: lo studio dell'arte antica, la sua sconfinata ammirazione per l'opera di Michelangelo e Borromini, l'interesse verso la pittura e la scultura contemporanee. L'intensa vita intellettuale dell'architetto è ben documentata dalla corrispondenza, all'interno della quale spiccano gli scambi epistolari con Zevi e Portoghesi, nonché dagli scritti per congressi, conferenze e dibattiti, dall'attività editoriale per la rivista *Spazio*, attraverso i cui contenuti veniva proposto il collegamento tra tutte le arti. La cura per l'aspetto teorico dell'architettura emerge in modo significativo anche dalla documentazione inerente l'attività scientifica svolta in seno all'IRMOU, Istituto per la ricerca matematica e operativa applicata all'urbanistica, fondato dallo stesso Moretti nel 1957 con l'intento di approfondire le sue teorie sull'architettura parametrica.

Grazie all'importante lavoro di digitalizzazione effettuato sugli elaborati grafici e sui materiali fotografici, l'archivio Moretti è attualmente consultabile in gran parte in formato digitale: ciò consente di conciliare le necessità connesse alla ricerca da parte degli studiosi con le esigenze di tutela dei documenti.

Al termine delle considerazioni circa l'attività di ricerca sugli archivi di architettura si può senz'altro intuire come il lavoro che attende gli studiosi possa essere a volte tutt'altro che semplice: un fondo archivistico può conservare numerose versioni di uno stesso progetto, mentre per alcuni progetti la documentazione conservata potrebbe essere incompleta o del tutto assente. Attraverso la consultazione dei disegni e delle immagini, leggendo le carte, la corrispondenza con i committenti, gli appunti, si può arrivare a comprendere la genesi di un'opera, le sue varianti, il progetto finale, compiendo un percorso a volte imprevedibile e impegnativo, eppure affascinante e denso di sorprese.

Anna Rita Conte
Architetto, Archivio Centrale dello Stato

of the *Villaggio Olimpico* and the district of *Decima* in Rome, projects for large residential and office buildings, completed in Milan and Rome during the 1950s and '60s. There is also no shortage of works of architecture, with surprising results, triggered by projects for villas along the coast of Lazio and the Bathing Complex at Fiuggi, or his projects on the American Continent: the Watergate Complex in Washington D.C. and the *Tour de la Bourse* in Montreal.

There is also a wealth of documentation that permits the reconstruction and in-depth exploration of Moretti's multiple interests, ranging from architecture to the figurative arts: the study of ancient art, his boundless admiration for the work of Michelangelo and Borromini, his interest in contemporary painting and sculpture. Moretti's intense intellectual life is well documented in correspondence. Important pieces in this regard include epistolary exchanges with Zevi and Portoghesi, texts for conventions, lectures and debates, to editorial activities for *Spazio* magazine, whose content served to propose the connection between all arts. The care for the theoretical side of architecture emerges in a significant manner also from the documentation inherent to his research activities with the IRMOU, the *Istituto per la ricerca matematica e operativa applicata all'urbanistica*, founded by Moretti himself in 1957 to expand on his theories in the field of parametric architecture.

Thanks to the important digitalisation of drawings and photographic material, the majority of Moretti's archive can now be consulted in digital format: this makes it possible to reconcile the necessities connected with research by scholars with the need to protect the original documents.

To conclude these considerations on the activity of research involving architectural archives it is doubtless possible to discern how the work that attends scholars can often be anything but simple: an archival fonds can conserve numerous versions of the same project, while for some projects the documentation conserved may be incomplete or entirely absent. Consulting drawings and images, reading documents, correspondence with clients, notes, it is possible to arrive at a comprehension of the genesis of a work, its variations and the final project, following a path that can often be unpredictable and complicated, yet fascinating and rich with surprises.

Anna Rita Conte
Architect, Central Archive of the State

William J. R. Curtis

CASA DELLE ARMI O ACCADEMIA DELLA SCHERMA AL FORO ITALICO, ROMA, 1933-1936

"Nel profondo di ogni rivoluzione, nascosto con discrezione, risiede un Classicismo che è una forma di costante".
Amédée Ozenfant, *The Foundations of Modern Art*

Gli edifici e i progetti urbani realizzati in Italia durante il regime fascista hanno in seguito posto numerosi dilemmi per gli storici e gli studiosi di architettura.

Per alcuni anni, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, è perdurato un atteggiamento censorio quasi automatico, sul piano politico e ideologico, che ha finito per assoggettare anche ogni giudizio sulla qualità della produzione architettonica di quell'epoca.

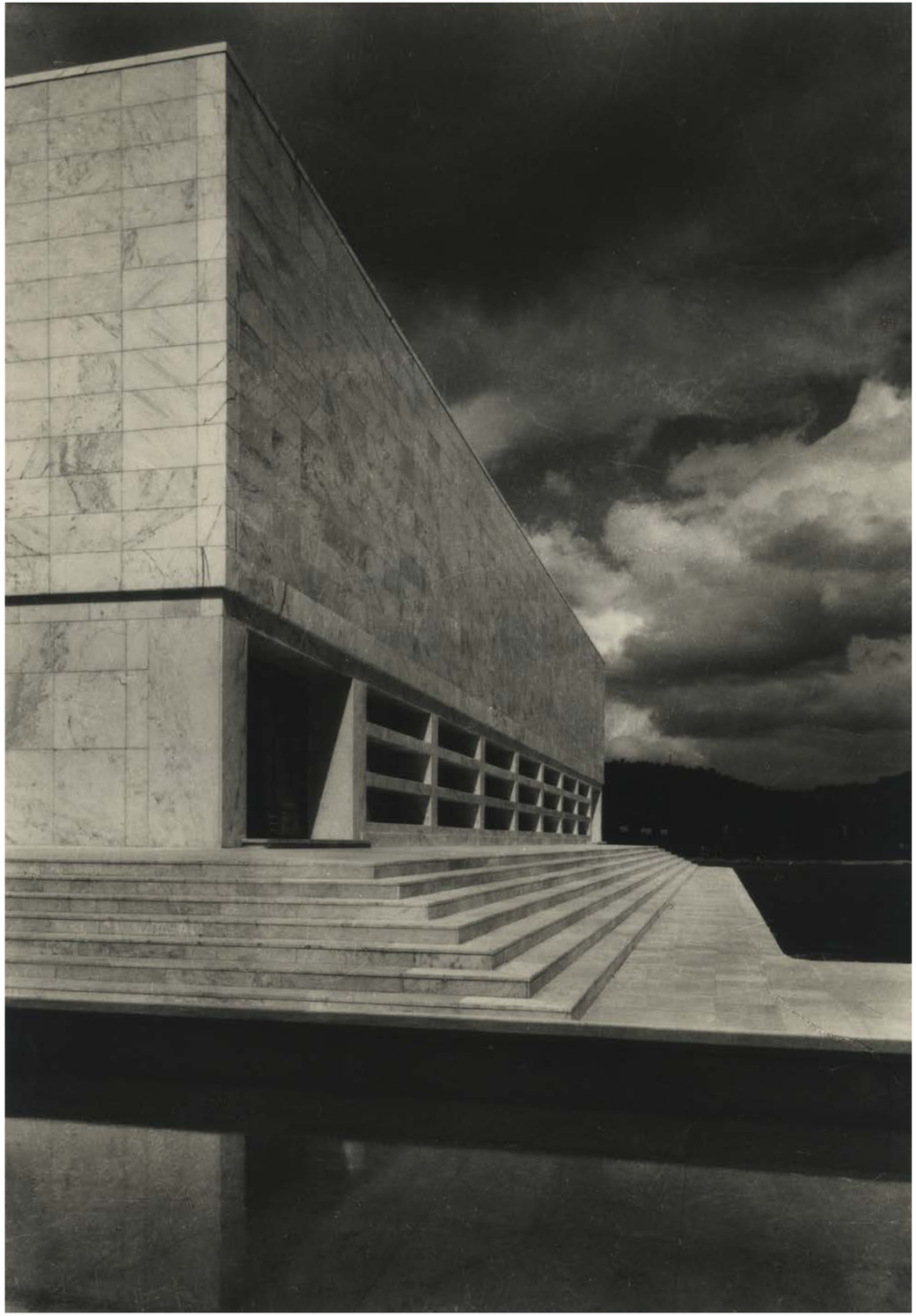
Nel corso della ricostruzione del Paese, secondo un modello e principi democratici, *il moderno* doveva presupporre un'agenda sociale di tipo liberale; la storia fu quindi intenzionalmente riscritta per escludere in maniera sistematica le preoccupanti eccezioni degli anni precedenti, in particolar modo quelle che avevano saputo fornire un'immagine monumentale al potere dittatoriale dello stato fascista e alle sue istituzioni.

Lo stesso Bruno Zevi professava un ideale *organico*, basato su valori e modelli spaziali di matrice wrightiana, come antidoto all'autoritarismo e al patrimonio costruito realizzato a cavallo tra le due guerre, tratteggiato nel suo com-

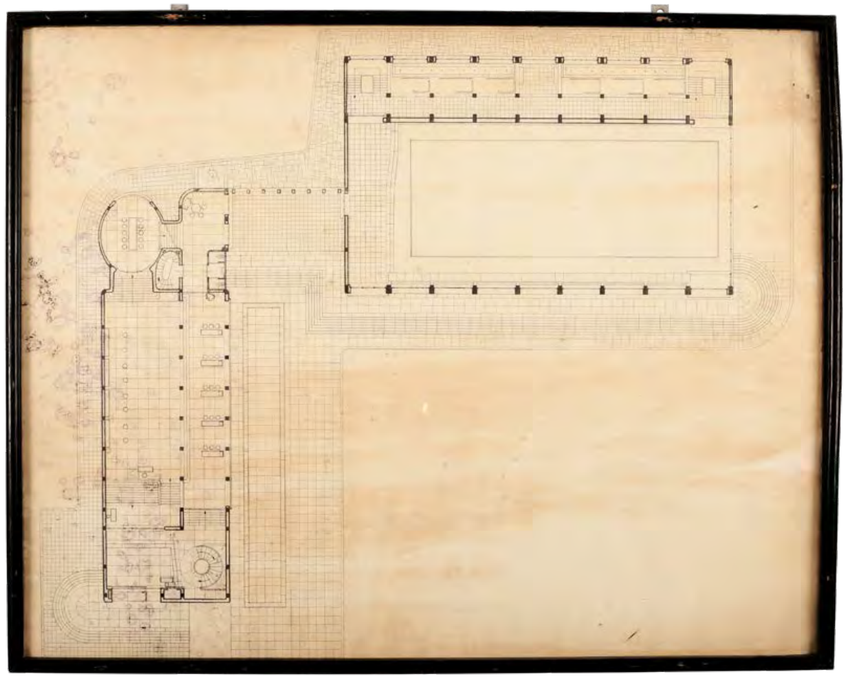
CASA DELLE ARMI OR ACCADEMIA DELLA SCHERMA WITHIN THE FORO ITALICO, ROMA, 1933-1936

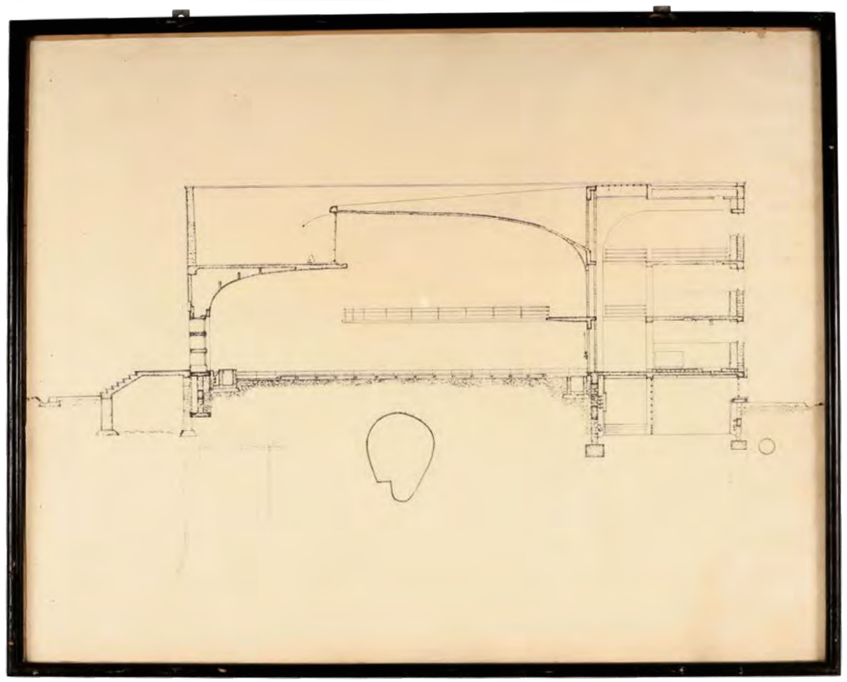
"For deep in every revolution, discreetly hidden, resides a Classicism which is a form of constant".
Amédée Ozenfant, *The Foundations of Modern Art*

The buildings and urban projects produced during the period of the dominance of the Fascist regime in Italy have posed many dilemmas for historians of modern architecture.
For some years after World War II there was an automatic censorship on political and ideological grounds, irrespective of questions of architectural and urbanistic quality.
In the reconstruction of Italy according to a democratic model the 'modern' was supposed to imply a liberal social agenda, so history was rewritten to exclude troubling earlier exceptions, especially those giving monumental expression to dictatorial state institutions.
Bruno Zevi even promoted an 'organic' ideal based upon Wrightian spatial values as an antidote to authoritarianism



→- A
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Veduta di scorcio della Sala della Scherma





←- B / C
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM

Pianta del piano terra

Sezione trasversale della Sala della Scherma

plesso come apertamente classico, astratto o razionalista.

Se figure come quella di Giuseppe Terragni furono sporadicamente reintrodotte e riconsiderate dalla storia, questo avvenne per dare della loro produzione una lettura sul piano puramente formale e figurativo, tralasciando il contesto sociale e politico in cui avevano operato. Era increscioso, infatti, ammettere che un'architettura di grande qualità e spessore fosse stata concepita in seno alla rivoluzione fascista e per di più come sua parte integrante, come strumento di promozione volto a idealizzare e sostenere il programma di modernizzazione sociale e tecnologica, le mire espansionistiche e l'orientamento culturale del regime, incline a recuperare un mitico e glorioso passato.

La Casa delle Armi, o Accademia della Scherma, (1933-1936) progettata da Luigi Moretti in un lotto nell'estremità sud del Foro Italico, non lontano dalle sponde del Tevere, è un caso significativo in questo senso.

L'edificio fu commissionato dall'Opera Nazionale Balilla e doveva rivestire un ruolo preciso e rilevante quale uno dei punti di accesso al sistema del Foro di Mussolini (come allora era chiamato) e alla sequenza dei vari stadi destinati alle attività sportive, tra cui lo Stadio dei Marmi, circondato da sessanta sculture di nudi maschili, alte quattro metri e strabordanti di virilità, forza e disciplina.

Ricordo la prima volta che m'imbattei in questa preziosa opera di Moretti, più di trent'anni orsono, mentre andavo a visitare Villa Madama di Raffaello, che si staglia sulla verde collina proprio al di sopra degli orizzontali volumi dell'Accademia della Scherma.

Un sistema di edifici catturò immediatamente la mia attenzione, per la presenza palese e la chiarezza della forma. Nel caso dell'edificio di Moretti, fui immediatamente attratto dai netti parallelepipedi rivestiti di marmo bianco, dagli armoniosi intervalli e vuoti, dalle eleganti proporzioni, dalle aperture orizzontali incise da intense ombre di longilinei frangisole.

Anche da una certa distanza era chiaro come Moretti avesse sapientemente risolto i problemi tipici delle costruzioni di quell'epoca, come ad esempio quello di riuscire a integrare al meglio l'orizzontalità e la trasparenza, rese possibili grazie all'impiego di un telaio di travi e pilastri in cemento armato, con una presenza massiva e tettonica e con l'uso del pregiato e nobile rivestimento in marmo nelle facciate. Moretti aveva esplorato le interazioni tra le masse costruite e i vuoti a tutte le scale, dall'impianto volumetrico nel suo complesso fino ai più minuti dettagli.

L'insieme trasmetteva un controllato e classico senso di ordine, senza necessità di ricorrere alle ovvie figure del linguaggio antico. C'erano rimandi e consonanze con il passato, come l'uso di un plinto di basamento, di un ordine tripartito e di

and to inter-war projects of any description whether overtly classical, abstract or Rationalist. If such figures as Giuseppe Terragni were eventually reconsidered and re-instated in the historical discourse it tended to be on formalist and grammatical grounds removed from the original social and political content. It was hard to admit that modern architecture of great quality, even profundity, had been produced as an integral part of the Fascist revolution, actively promoting and idealising its agendas of technological and social modernisation, territorial and imperial expansion, and reorientation towards a mythical great past.

The Casa delle Armi, or Accademia della Scherma, (1933-1936) designed by Luigi Moretti for a site on the southern edge of the Foro Italico next to the River Tiber is a case in point. This was commissioned by the Fascist Youth Group Opera Nazionale Balilla and took on a special emblematic role at an entry point to the ensemble of the Foro Mussolini (as it was then called) with its diverse stadia for different sports including the Stadio dei Marmi ringed by sixty male statues four meters high extolling virility, fortitude and discipline. I recall the first time I saw Moretti's remarkable work over thirty years ago on the way to visit the Villa Madama by Raphael which itself stands on verdant slopes rising above the low horizontal volumes of the Accademia. Some buildings capture attention immediately through their presence and clarity of form.

In the case of Moretti's building I was immediately drawn to the bold rectangles clad in white marble, the harmonious voids and intervals, the elegant proportions, the horizontal openings and louvres incised by dark shadows. Even at a distance it seemed that Moretti had studiously resolved typical problems of that period such as how best to integrate the horizontality and transparency permitted by the concrete frame and cantilever with the tectonic presence and honorific associations of white marble cladding and walls. In effect he explored the interplay of masses and voids at all scales from that of the overall volumes to that of the smallest details.

The ensemble conveyed a restrained classical order but without resort to obvious features of the classical language. There were resonances with the past such as the placement on a plinth, a tripartite order and an abstracted frieze, but the matter was deeper than these devices.

In fact Moretti absorbed and transformed lessons from diverse sources from Michelangelo, to the Cinquecento architects of the Veneto, to Roman and Greek temples, distilling them in his own language through a modernist abstraction. His language was

un fregio astratto, ma la questione era più profonda del semplice impiego di questi dispositivi.

Moretti aveva assorbito e trasformato riferimenti e lezioni molteplici, da Michelangelo agli architetti veneti del Cinquecento, ai templi greci e romani, distillandoli in una sintassi propria attraverso una moderna astrazione.

Il suo linguaggio era chiaramente agli antipodi del più esplicito e retorico classicismo di Marcello Piacentini, ma anche depurato dagli esili telai, tralicci e trasparenze di Giuseppe Terragni (come nel caso della coeva Casa del Fascio a Como). Moretti guardava all'architettura europea dell'epoca, al Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe (1929) o alle contemporanee ville di Le Corbusier.

Dal risultato è evidente come avesse mirato a riconciliare il senso moderno dello spazio con il senso monumentale della costruzione in pietra. Impiegando il telaio in calcestruzzo come un'armatura, ha esplorato versioni inedite di un fondamentale concetto architettonico, quello della trabeazione. Si intuisce quanto Moretti fosse interessato all'uso che faceva Michelangelo di paraste, cornici e mensole in travertino, accentuate da linee di chiaroscuro.

Secondo qualsiasi metro di giudizio l'Accademia della Scherma è un capolavoro: una sintesi straordinaria di spazio, luce, materia e proporzioni in cui le idee che ne sono alla base trovano una precisa espressione formale e un echeggiante ordine geometrico.

Ma è qui che i dilemmi posti dal giudizio etico sulla politica del fascismo entrano in gioco.

Si potrebbe deprecare un'ideologia ma comunque ammirarne l'architettura.

Forse l'eccezionale qualità di questo capolavoro di Moretti era concepibile solo grazie al fatto che il progettista condividesse fermamente la visione fascista di rinnovamento sociale sottesa al programma architettonico; visione che aveva saputo idealizzare in termini poetici e persino spirituali.

Il nuovo edificio era pensato per ospitare più funzioni e doveva includere una grande sala destinata all'accademia di scherma e una biblioteca nel blocco adiacente. La prima occupava un volume dalle facciate quasi mute che, sulla facciata est, verso il Tevere, lasciavano permeare la luce attraverso fenditure orizzontali incorniciate da liste di marmo (in una sorta d'inversione di un classico bugnato). L'illuminazione naturale era immessa anche tramite una lunga fessura in alto, posta a separare le due ali della copertura realizzate a sbalzo a quote differenti e in dialogo tra loro nello spazio di quest'apertura, regolabile grazie a un pannello mobile metallico. Letta nel disegno di sezione, la teatrale soluzione strutturale, che permetteva di aprire alla luce

clearly at odds with the more overt and rhetorical traditionalism of for example Marcello Piacentini but it was also removed from the slender frames, trellises and transparencies of Giuseppe Terragni (for example the Casa del Fascio in Como) in the same period. Moreover Moretti clearly had an eye of modern architecture abroad whether it be the Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe (1929) or the villas of Le Corbusier.

One senses from the result that he was aiming to reconcile a modern sense of space with a monumental sense of mass in stone. Employing the reinforced concrete frame as an armature he explored modern versions of a fundamental architectural concept, that of trabeation.

One guesses that Moretti was interested in Michelangelo's use of pilasters, frames and brackets in travertine accentuated by lines of shadow.

Judged by any standards the Accademia di Scherma is an outstanding work: an extraordinary synthesis of space, light, material and proportion in which the underlying ideas are given precise formal expression and a resonant geometrical order.

But this is where the dilemmas posed by ethical judgements of Fascist politics enter in. One may decry the ideology but still admire the architecture. Arguably the high quality of Moretti's master work was achievable only because the architect believed fervently in the Fascist vision of social renewal behind the architectural programme which he idealised in poetic even spiritual terms.

The new building was to serve several functions and included a main hall for the fencing academy in one block and a library in an adjacent volume. The former was disposed with an almost blank façades letting in filtered light through the horizontal slit windows framed by marble strips on the east side towards the river Tiber (a sort of inversion of classical rustication). Light was also admitted through a long gap in the roof created between two curved concrete cantilevered soffits interacting with each other at different heights. This opening was in turn controllable by means of an adjustable steel panel. Seen in section drawings this dramatic structural solution for opening up the interior as an uninterrupted volume filled with light comes as a surprise. It supplies an enriching organic contrast with the prevalent rectangular geometries and helps to bring the ensemble alive. This spatial dynamism is entirely in harmony with the physical gestures and movements of the fencers below as they move back and forth in a form of unfolding dance.

Fencing was in and of itself an ideological vector for Fascist values combining disciplined swordsmanship with almost





↗ - D
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM

Vista esterna durante la visita di Benito Mussolini.
Al centro in secondo piano Luigi Moretti

→ - E
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM

Vista esterna durante la visita di Benito Mussolini



il volume interno in maniera ininterrotta, è sorprendente. L'espediente arricchisce lo spazio generando un *organico* contrasto con le altre geometrie della struttura, prettamente rettangolari, e facendo vibrare l'intero sistema. Questo dinamismo spaziale era del tutto in armonia con i gesti e i movimenti degli schermidori che si muovevano avanti e indietro al di sotto di esso, nel dispiegarsi di una sorta di danza.

L'attività della scherma era di per sé una sorta di simbolo e veicolo ideologico dei valori del fascismo: combinava la disciplinata abilità da spadaccino con una sorta di aggraziata bellezza, dando forma al perfetto ideale di un guerriero dei tempi moderni.

La grande sala (45 x 25 metri, capace di ospitare simultaneamente fino a 160 atleti) era molto più che un'arena per lo sport, era la scena di uno spettacolo teatrale, quasi di un rituale. Le foto dell'epoca che ritraggono dozzine di coppie di schermidori rivelano la maestria con cui Moretti aveva saputo inquadrare e mettere in scena la funzione principale dell'edi-

balletic beauty, thus fashioning the figure of the exquisite warrior for modern times. The main fencing hall (45 x 25 meters, enough for 160 athletes at a time) was much more than an arena for sports, it was a space for theatrical spectacle, even ritual. The early photographs of the dozens of pairs of fencers reveal the skill with which Moretti 'framed' this principal activity of the building and dramatised it.

The main source of daylight was from above through the long gap between the curved soffits, and these reflected rays downwards bathing the interiors as well as the fencers themselves below. The light filtered through the horizontal slot windows low down was restrained by comparison so as to avoid blinding the sportsmen. The floor of the main room was raised slightly as a stage and this added to the tension between actors and space, between platform and floating soffits. On the interior surfaces of the hall Moretti used an off- white Roman stucco which enhanced the luminosity. A mid level viewing gallery was

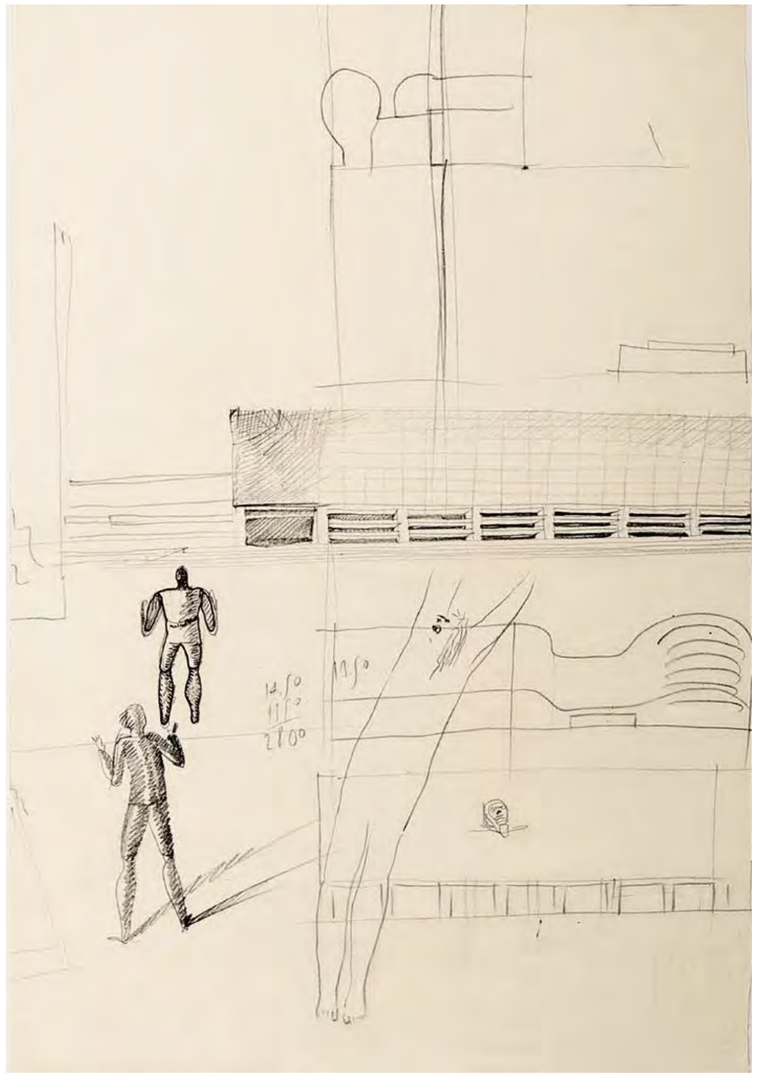


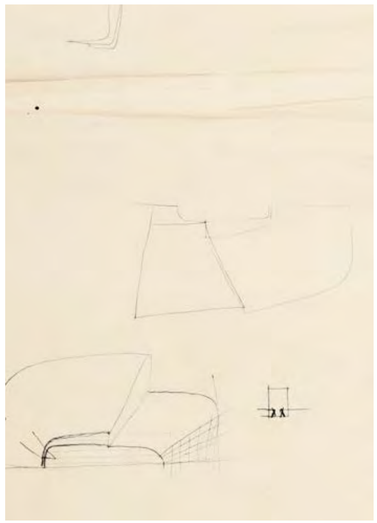


↑ - F
Foro Mussolini
Roma, 1937
AMM
Veduta a volo d'uccello del plastico

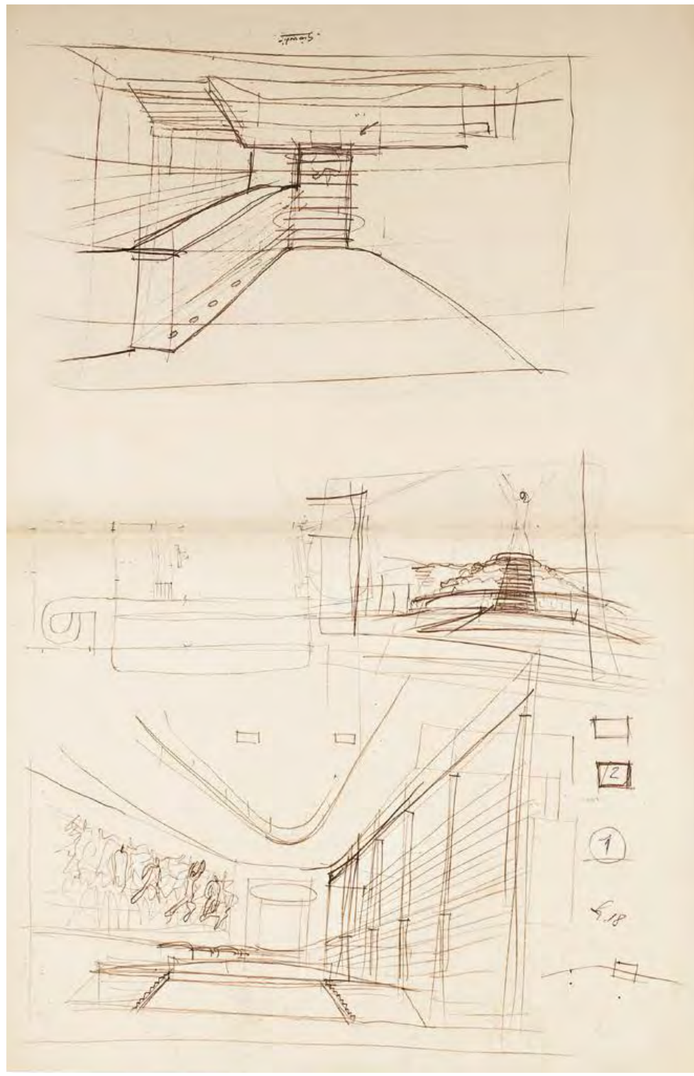
↗ - G
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Vista del fronte principale

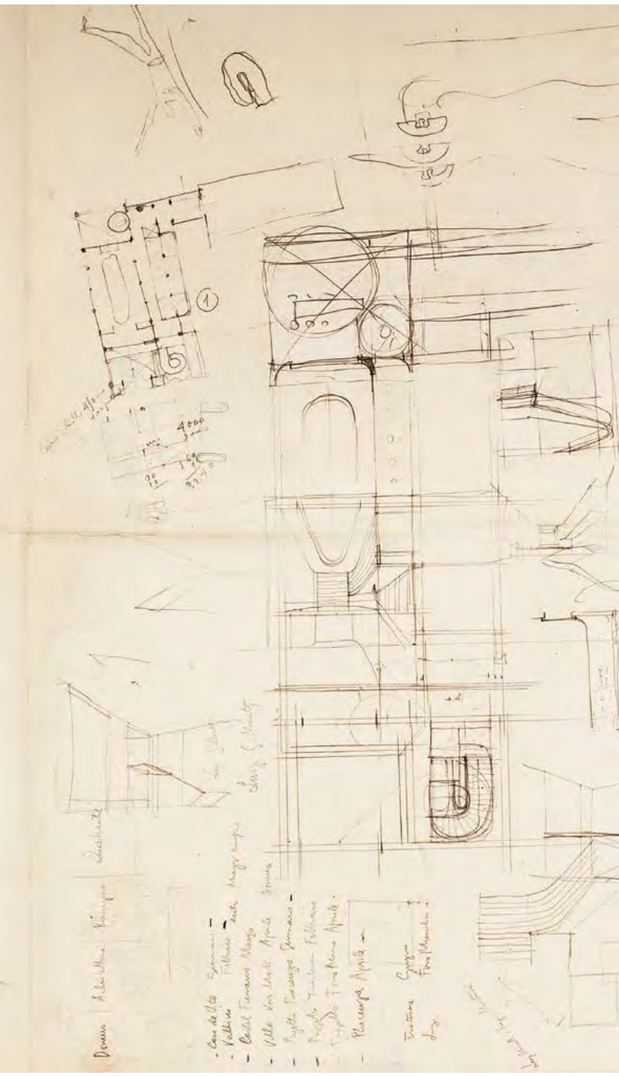
→-H
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Vista interna della Sala della Scherma
in fase di realizzazione











↑ -I
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio della soluzione definitiva

↑ -J / K
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio della sezione trasversale della Sala della Scherma
Schizzi di studio della pianta

↑ -L
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio: viste interne e piante (foglio unico)

ficio, rendendola drammatica. La principale fonte d'illuminazione proveniva teatralmente dall'alto, attraverso il taglio tra le due mensole voltate le cui superfici riflettevano i raggi del sole verso il basso, inondando gli interni e illuminando gli sportivi in azione. La luce che filtrava dalle finestre scanalate sui fronti era in confronto minore, volutamente, per evitare di abbagliare gli atleti.

Il piano di calpestio della sala era leggermente sollevato, una sorta di palcoscenico, per aggiungere tensione tra gli *attori* e lo spazio, tra la piattaforma in basso e il soffitto sospeso che la sovrasta. Nelle superfici verticali interne della grande sala, Moretti aveva usato uno stucco bianco, capace di accentuare la luminosità. Una galleria per spettatori a una quota intermedia si sviluppava sul fondo della grande aula per dare accesso alle funzioni di servizio sul retro, alla grande terrazza a cielo aperto tra i due volumi e poi al livello superiore della biblioteca. Le aperture erano collocate in maniera da massimizzare la ventilazione naturale in tutte le parti dell'edificio, necessità imprescindibile dato il calore e gli odori prodotti dall'attività atletica.

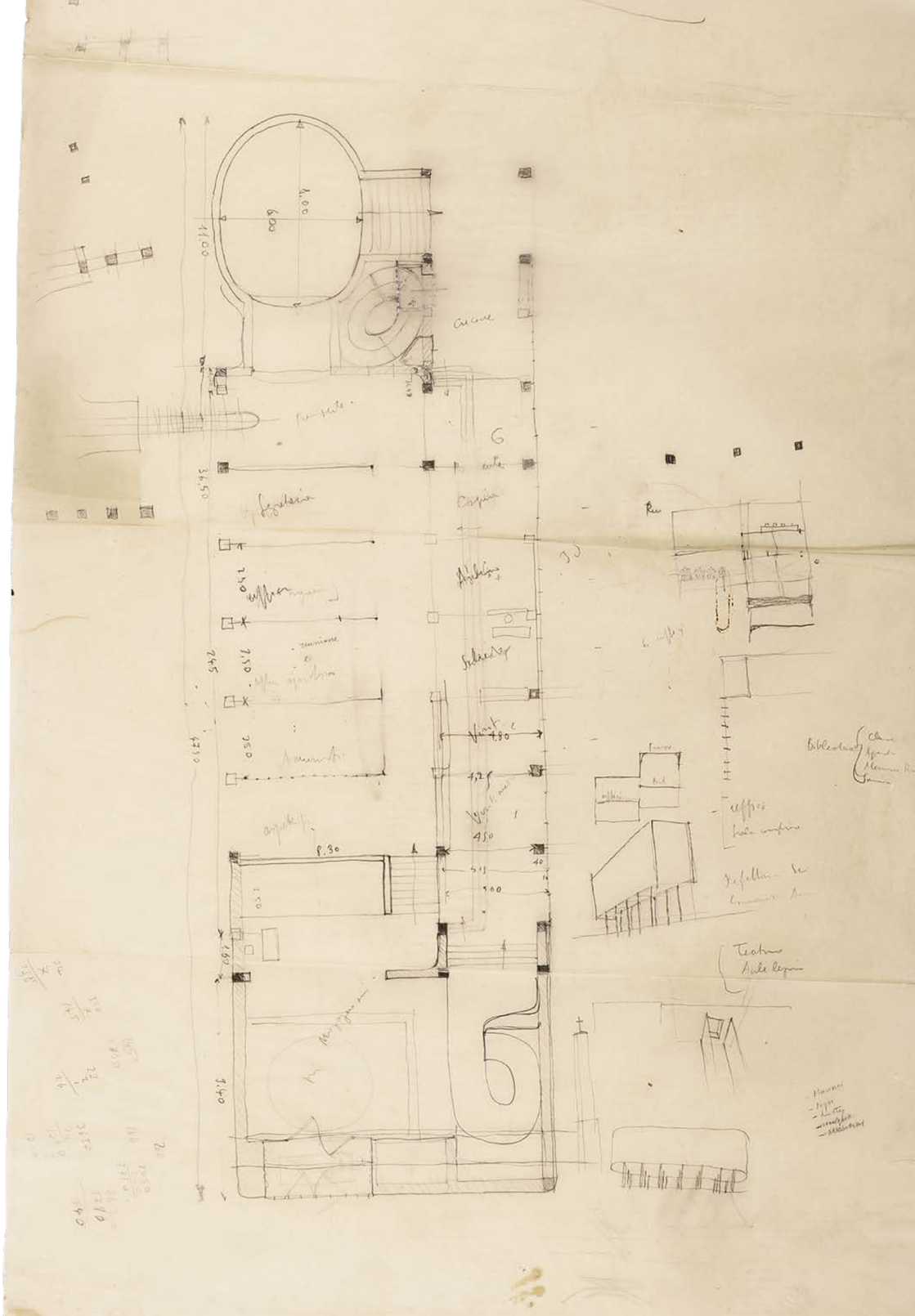
La pianta a "L" dell'insieme occupava in maniera pulita il sito di progetto e si apriva verso il fiume e l'approdo al ponte. In contrasto con il volume della scherma, l'ala della biblioteca era quasi cieca sul fronte sud, per proteggere gli interni dall'eccessivo irraggiamento, mentre era ampiamente vetrata a nord, dove l'illuminazione era filtrata verso l'interno attraverso i vari strati della struttura. Il raccordo sul retro tra i due volumi principali era occupato da una sala riunioni curva, che agiva come una sorta di cardine.

Era intesa anche come struttura che potesse essere usata in occasione di eventi o cerimonie connesse alle attività degli altri stadi del complesso del Foro, che si estendeva verso nord, alle spalle dell'edificio della scherma.

La Casa delle Armi era una sorta di manifesto introduttivo al compimento di un più ampio paesaggio, interamente dedicato al culto dell'atletica e al potere della Nazione negli sport olimpici, popolato da file di statue in marmo e da mosaici figurativi. La biblioteca introduceva in questo insieme una nota complementare, con i suoi generosi volumi verticali e le ampie facciate in vetro industriale sorretto da telai rettangolari. Qui Moretti ha intensificato la sensazione spaziale applicando uno stucco rosso pompeiano al soffitto, un tocco prezioso e di richiamo all'antichità. Le ampie aperture vetrate offrivano generose vedute sul parco, superando l'intervallo riverberante di uno specchio d'acqua. Anche qui la luce diffusa era immessa dall'alto, in questo caso attraverso un lucernaio sormontato da una soletta sospesa. Fotografie dell'epoca mostrano la biblioteca e la sala della scherma inondate di luce

slung along the back of the room and gave access to ancillary functions to the rear, to the open-air terrace between the main volumes and eventually to the upper level of the library. Openings throughout the structure were disposed to maximise natural cross ventilation in all parts of the building, a necessity given the bodily warmth and odours of athletic activity.

The 'L' shaped plan of the ensemble fitted neatly into the site and opened out towards the Tiber and the approach over the bridge. In contrast to the fencing block, the Library wing was almost blank to the south to protect the interiors from the sun and extensively glazed to the north although light was filtered though layers of structure on the interior. The rear junction between the two main rectangular volumes was formed by the curved meeting room which acted in effect as a hinge. It was also intended that the building be used for ceremonial events linked to the athletic activities in the stadia and park of the Foro extending northwards beyond the building. In effect the Casa delle Armi was an initial statement in the development of a larger landscape devoted to the cults of athleticism and national prowess in Olympic sports including arrays of marble statues and figural mosaics. The Library struck a complementary note with its generous vertical volumes and its large façade of industrial glazing held in place by rectangular frames. Here Moretti intensified the feeling of the space by applying a deep Pompeian red stucco to the ceiling, an ennobling touch recalling Antiquity. The wide glazed opening afforded long views to the park over a rectangular basin of reflecting water. Again reflected light was admitted from above, in this case by a skylight sheltered by an overhanging roof. Early photographs show both Library and Fencing hall flooded by natural light and at night judiciously illuminated to create an understated atmosphere. It is instructive to study Moretti's design sketches for the Accademia as they reveal the precision of his thinking in defining the central ideas and guiding intentions of the scheme. In a few dynamic lines he explored the site, the main volumes, the interlocking curved roofs, even the relationship between the low horizontal roofs and the hillside of Monte Mario behind. Here and there one finds a sketch of a fencer carrying a sword. The plans and sections of the finished building reveal the same discipline and economy of means with a clear structural idea mixing slender concrete frames in plan with walls or at any rate surfaces clad in marble. But these precise and incisive drawings also reveal Moretti's spatial imagination and handling of voids and layers of transparency. Light was one of his principal materials and he devised ways of excluding glare while letting daylight penetrate the entire structure. Immense care went



→M
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio, soluzioni intermedie, studio della struttura portante

naturale e, di notte, sapientemente illuminate a creare una sobria atmosfera.

È istruttivo studiare gli schizzi di studio dell'Accademia di Moretti perché rivelano la precisione del suo pensiero nel definire alcune idee portanti che guidano le intenzioni del progetto. In poche linee dinamiche era capace di esplorare il sito, i volumi principali, le curvature interconnesse della copertura, persino il rapporto tra gli involucri orizzontali dell'edificio in basso e la collina di Monte Mario che li sovrasta sul retro.

Qui e là, tra i disegni, ci si imbatte nello schizzo di uno schermidore che imbraccia un fioretto.

Piante e sezioni dell'edificio progettato rivelano la stessa disciplina ed economia di mezzi e una chiara idea strutturale, che combina snelli solai in cemento con pareti e superfici rivestite in marmo. Questi stessi disegni, precisi e incisivi, rivelano anche l'immaginazione spaziale di un Moretti ingegnoso nel manipolare vuoti e diversi gradienti di trasparenza. La luce era uno dei suoi principali strumenti e aveva individuato la maniera di annullare l'irraggiamento diretto ma allo stesso tempo di far penetrare l'illuminazione naturale nell'intera struttura. Immensa cura era dedicata al disegno di dettaglio dei rivestimenti di facciata in lastre di marmo di Carrara, alle loro proporzioni, dimensioni e giunti. Le lastre erano rifinite in maniera da arrotondarne gli spigoli; un involucro moderno che richiamava i tradizionali conci in muratura.

Se l'edificio era essenzialmente astratto, non escludeva alcuni elementi figurativi, come il grande mosaico sull'ala della biblioteca, realizzato da Angelo Canevari, che ritraeva uomini e cavalli in diverse pose. All'interno uno stemma sul soffitto disegnato da Moretti stesso raffigurava lance che ricordavano fasci.

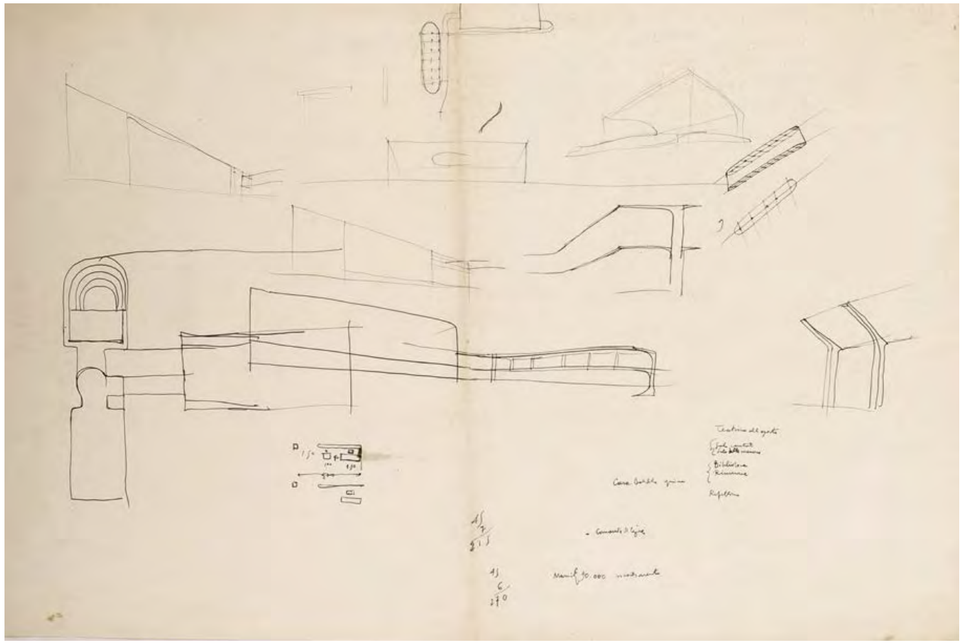
into the design of the Cararra marble cladding of the façades, the proportions, dimensions and joints. Pieces were even cut specially to turn corners, a modern revetment equivalent to traditional masonry quoins. While the building was abstract there were representational features such as the large mosaic on the library wing designed by Angelo Canevari and portraying men and horses in diverse poses. Inside the building a ceiling emblem designed by Moretti portrayed splayed spears in a manner suggestive of fasci.

For interior surfaces the architect employed a wide range of materials from a slightly textured marble on some floors, to smooth stucco on walls and ceilings, to colored linoleum for utilitarian areas. This enriching palette of materials and colors lent the entire place the allure of a modern yet palatial club for the intermixing and bonding of sportive Fascist youths.

The Casa delle Armi, or Accademia di Scherma, was intended to form a new Fascist elite, a princely warrior caste out of the raw material of people drawn from all levels of Italian society, a youth initiated into the rituals of fencing as an "aristocratic" enhancement to military life and social standing. The juxtaposition of swordsmanship and intellectual studies suggested by the two adjacent wings of the building suggests a physical embodiment of the theme of 'a healthy body in a healthy mind' (*mens sana in corpore sano*).

Moretti caught the aura of this social and institutional intention and gave it a convincing architectural form using all the resources of the medium at his disposal. He grasped the energies of the Fascist state at its apogee and channeled these into a constructed myth, a sort of temple for refined modern gladiators and potential warriors. One looks back at the follies





←- N
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Vista interna degli spogliatoi della palestra

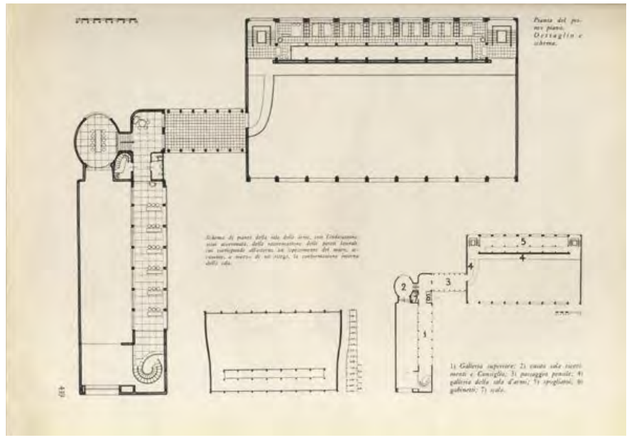
↑ - O
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio, soluzioni intermedie

Casa delle Armi o Accademia della Scherma al Foro Italico, Roma, 1933-1936

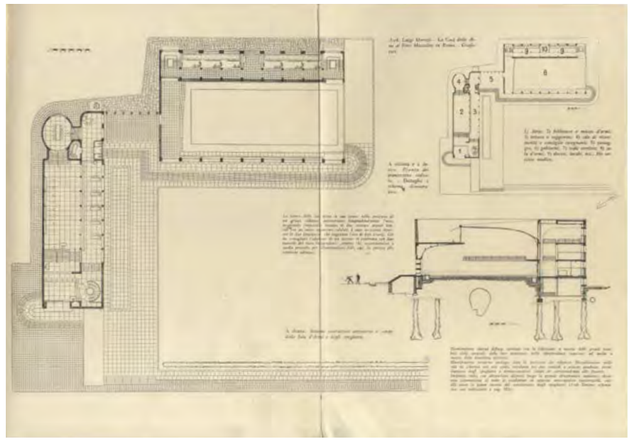
Casa delle Armi or Accademia della Scherma within the Foro Italico, Roma, 1933-1936


LA CASA DELLE ARMI
AL FORO MUSSOLINI IN ROMA
ARCH. LUIGI MORETTI
ESTRATTO DALLA RIVISTA ARCHITETTURA AGOSTO 1936-XV
FRATELLI TREVES EDITORI MILANO

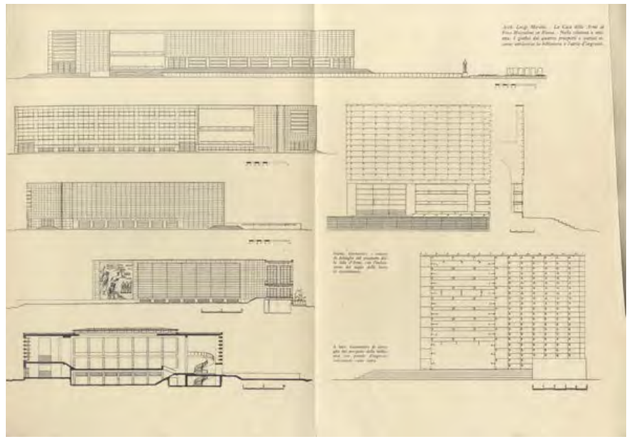

LA CASA DELLE ARMI
AL FORO MUSSOLINI IN ROMA
ARCH. LUIGI MORETTI



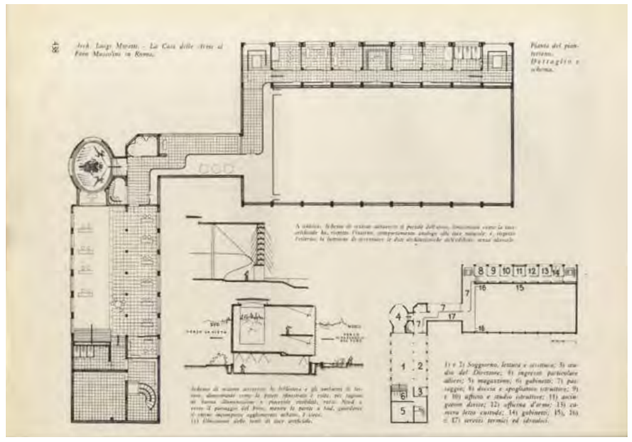












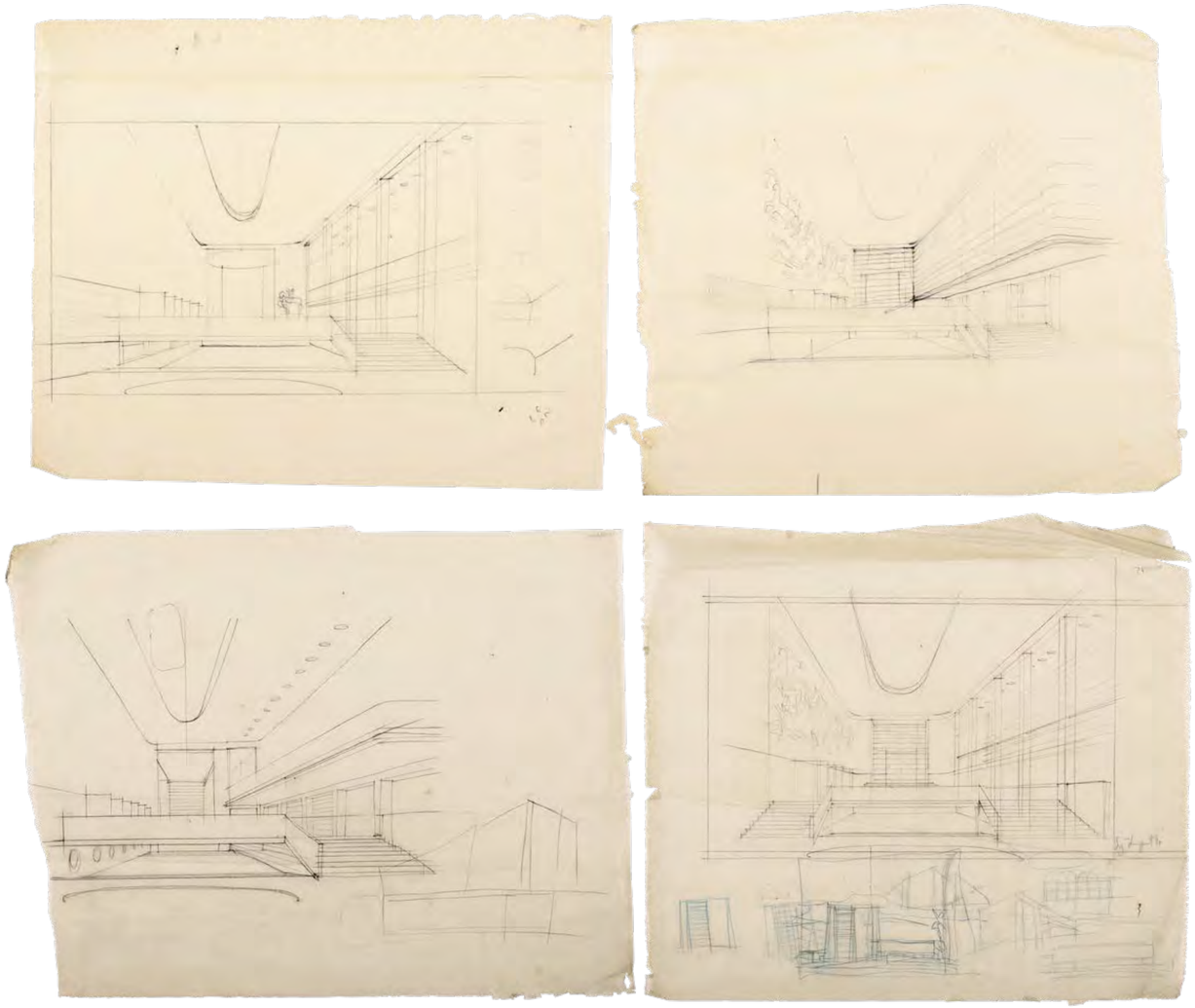




← ↑ -P / Q / R / S / T / U / W / X / Y / Z

Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM

La Casa delle Armi al Foro Mussolini in Roma.
Estratto della rivista *Architettura*. Agosto 1937-XV
Fratelli Treves Editori, Milano, 1937



↑ - AA
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio delle viste interne e del prospetto

Per le superfici interne l'architetto ha impiegato una grande varietà di materiali, dal marmo leggermente venato di alcune pavimentazioni, agli intonaci lisci per pareti e soffitti, fino al linoleum colorato per le zone di servizio. Questa ricca *palette* di materie e colori donava allo spazio l'aura di un moderno ma allo stesso tempo nobile circolo sportivo, dove la gioventù fascista poteva riunirsi e interagire.

La Casa delle Armi, o Accademia della Scherma, era destinata a plasmare una nuova élite fascista, a distinguere una corte di principeschi guerrieri nel grezzo materiale umano della società italiana: una gioventù instradata ai rituali della scherma per accrescere il proprio *aristocratico* valore militare e innalzare il proprio rango sociale.

L'accostamento della scherma agli studi intellettuali, suggerita dalle due ali adiacenti di cui si compone l'edificio, propone una rappresentazione fisica del tema *mens sana in corpore sano*.

Moretti colse il senso profondo di questo intento sociale e istituzionale e diede a esso una convincente forma architettonica, usando tutti i mezzi e le risorse a disposizione.

Seppe cogliere le energie dello stato fascista al suo apice e le canalizzò nella costruzione di un mito, una sorta di tempio per raffinati e moderni gladiatori e potenti guerrieri.

Si guarda alle follie e agli eccessi di questa dittatura politica con la consapevolezza del senno di poi, in particolare quella della devastazione e disfatta militare italiana nella Seconda Guerra Mondiale.

Ma le condizioni che hanno consentito di realizzare un edificio si ripiegano nel passato, lasciando l'oggetto in sé ad accogliere nuovi significati e cancellare quelli vecchi. I monumenti sono fatti per dimenticare e al contempo per ricordare. Capolavori fissati nel tempo mettono l'osservatore di fronte al paradosso per cui l'architettura è immersa nel contesto sociale, politico e ideologico che l'ha generata, ma può anche trascendere le condizioni iniziali e sancire per sé una nuova vita, ermetica e indipendente, nella sfera dello spazio, delle forme e delle idee.

L'Accademia della Scherma continua a vivere poiché in questa opera Moretti si è confrontato con valori architettonici senza tempo.

[Testo / Text Copyright: William J. R. Curtis, 2021]

and excesses of this dictatorship in Italian politics with the knowledge of hindsight, in particular the destruction and defeat of the Italian military in World War II. But the conditions which help to create a building retreat into the past leaving the thing in itself to collect new meanings and expunge old ones. Monuments are about forgetting as well as remembering. Masterpieces cut through time, confronting the observer with the paradox that architecture is embedded in social, political and ideological contexts which first create it, yet may also transcend the initial conditions and establish a hermetic life of its own in the realm of space, form and ideas. Moretti's Accademia lives on because in this work he engaged with architectural values in the long term.

William J. R. Curtis
Critico e Storico dell'Architettura

Critic and Architectural Historian

(Traduzione in italiano a cura di Federica Andreoni e Leila Bochicchio / Redazione AR Web)

(Italian translation by Federica Andreoni, Leila Bochicchio / Editorial staff AR Web)

Alessandra Muntoni

SUGGESTIONI ARCHEOLOGICHE NELL'ARCHITETTURA DI LUIGI MORETTI

(...) Sarebbe bello vivere un mese qui e cercare di intendere Adriano (...)
Luigi Moretti, *Appunti su Villa Adriana*. Archivio Moretti Magnifico

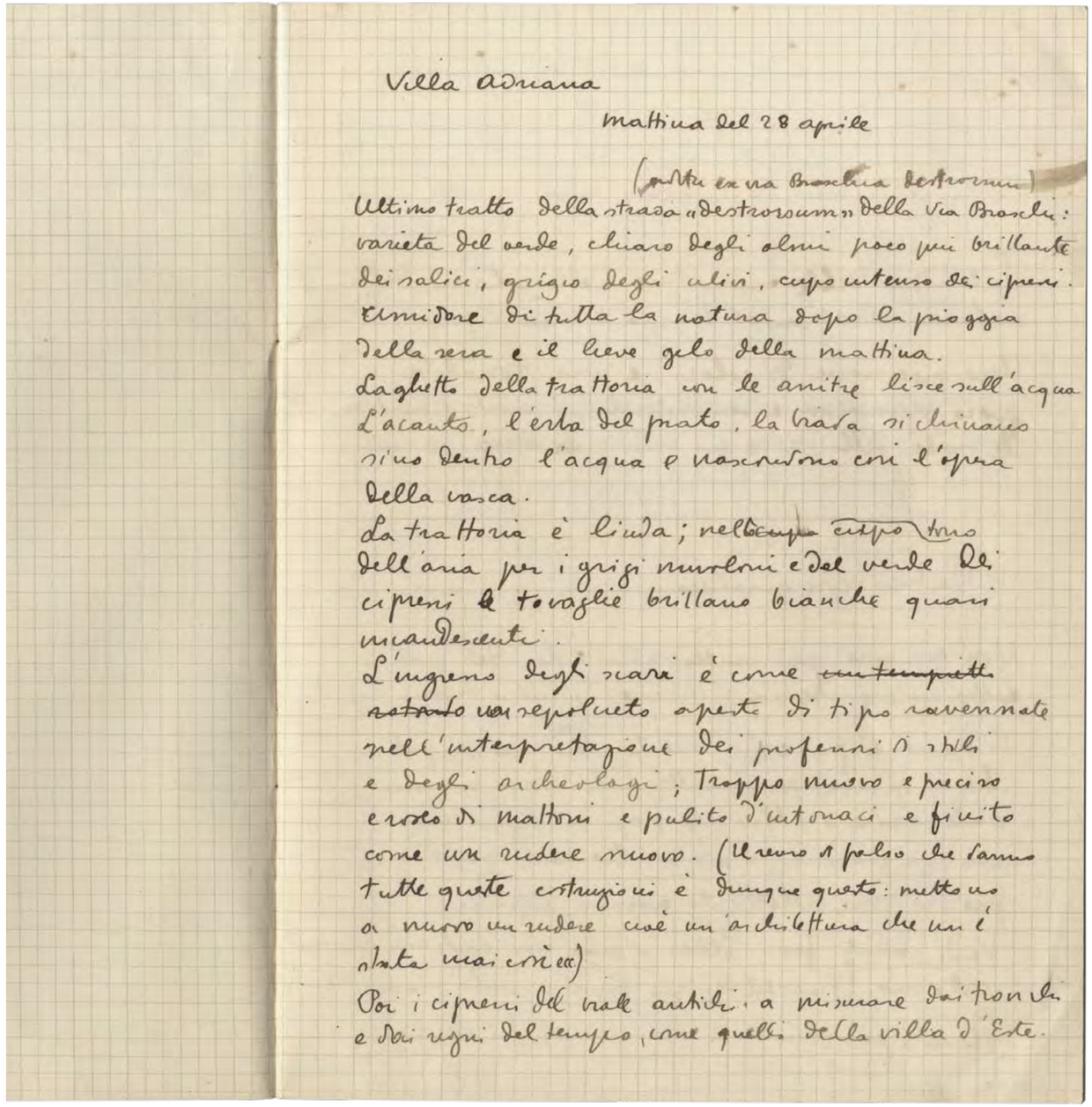
In un quaderno con fogli quadrettati, Luigi Moretti scrive una serie di appunti su un frammento di Villa Adriana. Si può intravedere in essi un atteggiamento di piena, intima, adesione ai resti del comprensorio archeologico nel quale il paesaggio, i ruderi architettonici, le essenze arboree, i materiali, entrano di prepotenza nella mente del giovane architetto, da anni studioso di storia e restauro. Leggere queste note apre un varco molto importante nella sua sensibilità, quasi si proponesse di essere sensore ricettivo e insieme attivo di un retaggio antico visto con occhi rivolti a cogliere l'alchimia dei contenuti in ciò che restava di quegli spazi intrisi di memorie ancora più antiche. Retaggi, però rovesciati al presente. È questa l'importanza che vi colgo, perché quegli appunti ci fanno meglio comprendere gli umori celati ma vibranti delle prime opere di Moretti.

C'è, però, un problema: il quaderno non è datato, quindi si apre una doppia riflessione. Se la data cade all'inizio degli anni Trenta è un conto, se invece si scivola all'inizio degli anni Quaranta è un altro. Nel primo caso dovrebbero essere le vibrazioni percettive scatenate da Villa Adriana a incidere sui primi lavori dell'architetto; nel secondo, invece, è la progettualità di Moretti, proiettata nel paesaggio geografico, a saper co-

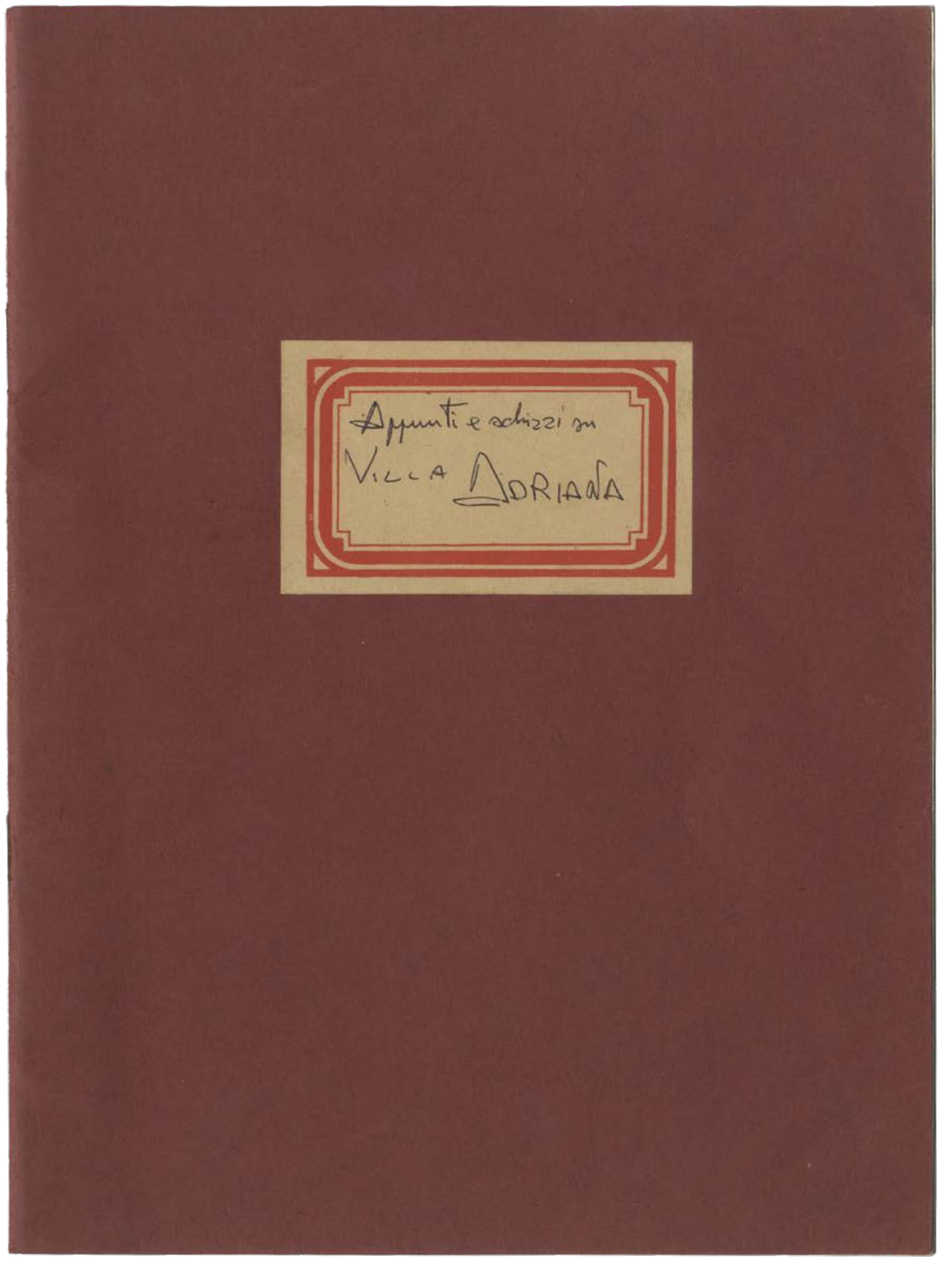
ARCHAEOLOGICAL SUGGESTIONS IN THE ARCHITECTURE OF LUIGI MORETTI

(...) It would be wonderful to live here for a month and try to understand Hadrian (...)
Luigi Moretti, *Appunti su Villa Adriana*. Archivio Moretti Magnifico

In a graph paper notebook Luigi Moretti jotted down a series of notes on a fragment of Hadrian's Villa. They reveal an attitude of full, intimate adhesion to the remains of this archaeological complex, in which the landscape, architectural ruins, trees, and materials powerfully enter into the mind of the young architect, for years a scholar of history and restoration. Reading these notes opens a very important gateway into his awareness. It is as if he proposed himself as a receptive and simultaneously active sensor of ancient heritage viewed through eyes intent on capturing the alchemy in what remained of these spaces, steeped in even more ancient memories. Legacies, poured into the present. This is the importance I capture here because these notes help us to better comprehend the concealed yet vibrant humours of Moretti's early work.
There is, however, a problem: the notebook is undated, and this opens up a twofold reflection. If the date falls in the early 1930s it is one thing; if, instead, it slips toward the early 1940s it is another. In the first case it should be the perceptive vibrations triggered


Villa Adriana
mattina del 28 aprile
(poi tu ex via Braccia destrorsum)
Ultimo tratto della strada «destrorsum» della Via Braccia: varietà del verde, chiaro degli olmi poco più brillante dei salici, grigio degli ulivi, cupo intenso dei cipressi. Umidore di tutta la natura dopo la pioggia della sera e il lieve gelo della mattina.
Laghetto della trattoria con le anitre lisce sull'acqua. L'acanto, l'erba del prato, la riva si chinano giù dentro l'acqua e nascondono con l'opera della vasca.
La trattoria è linda; nell'aria per i grigi nuvoloni e del verde dei cipressi le tovaglie brillano bianche quasi incandescenti.
L'ingresso degli scavi è come ~~un tempietto~~ rotondo un sepolcreto aperto di tipo ravennate nell'interpretazione dei professori stilisti e degli archeologi; Troppo nuovo e preciso eroso di mattoni e pulito d'intonaci e finito come un rudere nuovo. (Il vero si palesa che siamo tutte queste costruzioni è dunque questo: mettono a nuovo un rudere cioè un'architettura che non è stata mai così ecc.)
Poi i cipressi del viale antichi, a misurare dai tronchi e dai segni del tempo, come quelli della villa d'Este.

→- A
Taccuino su Villa Adriana
Roma, s.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Testo introduttivo: appunti manoscritti



←-B
Taccuino su Villa Adriana
Roma, s.d.
AMM
Copertina

gliere in Villa Adriana i valori che egli stesso ha già perseguito.

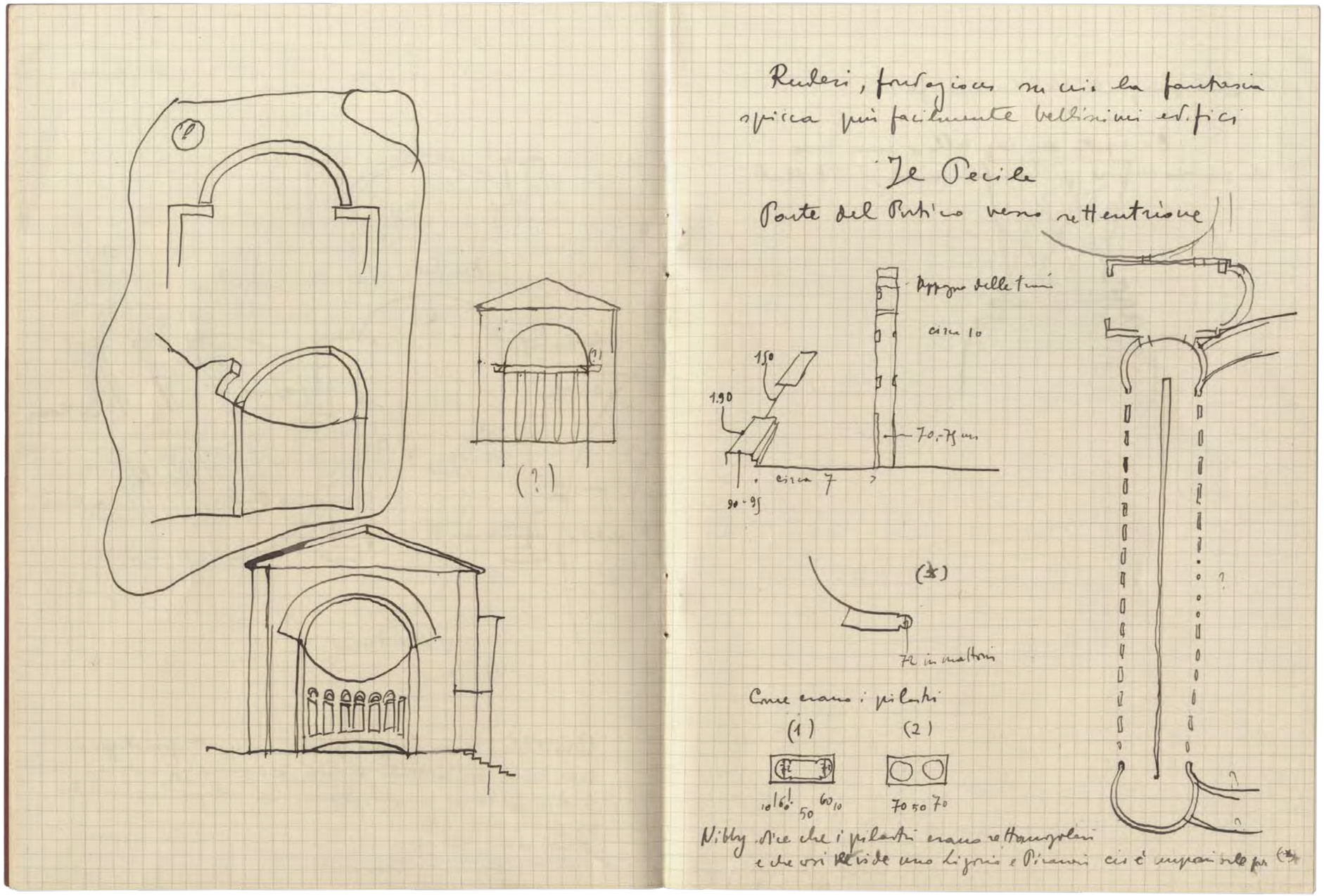
A propendere per la prima ipotesi c'è il modo col quale Moretti guarda quella parte della villa: il teatro, la palestra, il Pecile. Un modo che non appartiene a un docente che voglia interpretare secondo una propria teoria ciò che vede, né misurare con precisione ciò che resta, individuandone proporzioni matematiche. Si tratta invece di un avvicinamento che vuole lasciare spazio ad un incantamento da solo a solo: quasi un rispecchiamento narcisistico gustato in perfetta solitudine, seppure arricchito dallo studio di coloro che l'hanno preceduto, Il Nibby, il Piranesi. Moretti è assorto nella contemplazione ma vigile nell'annotare tutto ciò che vale proprio perché gli sembra nuovo, non letto nei libri, assorbito con l'empatia diretta delle sensazioni. Ricordiamo che Moretti agli inizi degli anni Trenta è assistente di Vincenzo Fasolo[1] nel corso di Storia dell'architettura e tiene un registro meticoloso di tutto ciò che riguarda la sua attività di docente, dalle esercitazioni con gli studenti, alle analisi dal vero dei monumenti. Ma segue anche i Corsi di restauro di Gustavo Giovannoni, e anche qui il suo impegno è meticolosamente annotato.

Ebbene, ciò che vale negli *Appunti su Villa Adriana* è soprattutto l'accordo tra artificio e natura. Leggiamo alcune sue frasi che confermano questo atteggiamento. Moretti è appena arrivato dopo aver percorso l'ultimo tratto della via "destrorsum" e scrive: "varietà del verde, chiaro degli olmi, poco più brillante dei salici, grigio degli ulivi, cupo intenso dei cipressi, umidore di tutta la natura dopo la pioggia della sera e il lieve gelo della mattina". Prima ancora dell'architettura vede il contesto, riconosce le tonalità degli alberi, sente l'umidore e il freddo del mattino, vede "il laghetto della trattoria con le anatre lisce sull'acqua", una presenza contemporanea che però s'insinua lì come se ci fosse sempre stata. E poi "l'acanto, l'erba del prato", il "tono cupo dell'aria per i grigi nuvoloni e del verde dei cipressi le tovaglie brillano bianche quasi incandescenti", infine "i cipressi del viale antichi, a misurare dai tronchi e dai segni del tempo, come quelli della Villa D'Este". Più in là "i monti Tiburtini, le strade della valle già verdi, il cielo, la campagna di Tivoli". Poi però comincia ad analizzare i reperti archeologici. Ecco cosa scrive, per punti sulla Aula detta dei Filosofi: "Di proporzioni oggi mirabili, di dimensioni come il cielo, quasi sferiche; ambienti che ricordano sensazioni fondamentali: paesaggio, cielo da una valletta; costruzione esattissima esemplare senso di perfezione; il tufetto e la malta sono come strati geologici anzi più uniti mutamenti del colore denuncia la malta con la più esile frattura o capello d'aria; per questa solennità è forse della aula dei filosofi; l'intonaco della volta è tenuto punticchiato per fare aderire forse lo strato di stucco colorato; la struttura è nitida,

by Hadrian's Villa that affect the early work of Moretti; in the second, instead, it is Moretti's own design work, projected into the geographical landscape, that manages to capture in Hadrian's Villa the values he had already pursued in his own work.

Supporting the first hypothesis is the way that Moretti looks at this part of the Villa: the theatre, the gym, the Pecile. An approach that does not belong to a professor engaged in an interpretation of what he observes based on a personal theory, nor intent on precisely measuring what remains, identifying mathematical proportions. Instead, it is an approach that wishes to leave room for a magical one on one experience: almost a narcissistic reflection enjoyed in perfect solitude, albeit enriched by the studies of those who preceded him, from Nibby to Piranesi. Moretti while lost in contemplation was vigil in annotating all that was worth observing as everything appeared new to him, not read in books, but absorbed by the direct empathy of sensations. We can recall that during the early '30s Moretti was an assistant to the course in History of Architecture taught by Vincenzo Fasolo[1], and that he maintained a rigorous register of everything related to his teaching activities, exercises with students, and real-life analyses of monuments. He also followed the courses in Restoration taught by Gustavo Giovannoni, and his commitment is once again meticulously documented.

Yet, what is worthwhile in the *Notes on Hadrian's Villa* is above all the union between artifice and nature. We can read some of his phrases that confirm this intention. Moretti has just arrived after traveling the last section of the via "destrorsum" when he writes: "variety of green, lightness of elms, only slightly more brilliant than willows, grey of olives, dark intensity of cypresses, the humidity of all nature after an evening shower and the slight chill of early morning". Before architecture, he observes context, recognises the tonality of trees, feels the humidity and chill of the morning, sees "the small lake of the *trattoria* with its ducks moving smoothly across the water", a contemporary presence that, however, insinuates itself as if it had always been there. Also, "the acanthus, the grass of the lawn", the "dark colour of the air caused by the large grey clouds and green of the cypresses, the table linens that glow almost incandescent whites", finally, "the ancient cypresses of the avenues, to be measured by their trunks and the signs of time, like those at Villa D'Este". In the distance, "the monti Tiburtini, the roads of the already green valley, the sky, the countryside of Tivoli". Then, however, he began to analyse the archaeological remains. This is what he wrote, in points, on the Hall known as that of the Philosophers: "Of admirable proportions, of dimensions like the sky, almost spherical; spaces that recall fundamental sensations: landscape, sky viewed from a small valley; exacting construction, an exemplary sense of perfection; tufa stone and mortar are like geological strata, or rather, more united shifts in colour denounce the mortar in the thinnest fracture



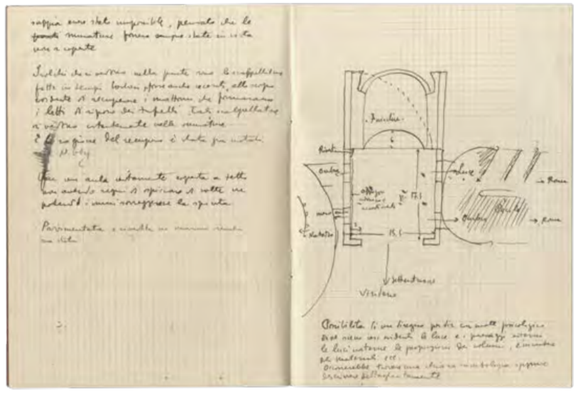
→- C
Taccuino su Villa Adriana
Roma, s.d.
AMM

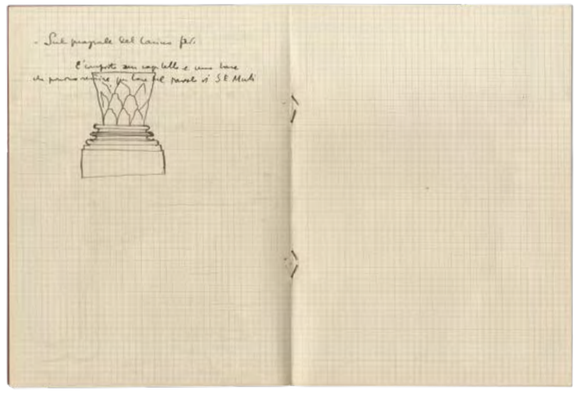
Schizzi della Sala dei filosofi (a sinistra); appunti e schizzi sul Pecile (a destra)

Alessandra Muntoni

Suggestioni archeologiche nell'architettura di Luigi Moretti

Archaeological suggestions in the architecture of Luigi Moretti





non sembra quasi essere stata coperta da intonaco. E se nell'angolo dell'abside verso la *natatio* e delle nicchie dell'abside non avessi visto alcuni resti d'intonaco e di marmo (intonaco 8-9 cm. e poi marmo da 2 cm) avrei nonostante sappia essere stato impossibile, pensato che le murature fossero state sempre in vista non ricoperte; i solchi che si vedono nella parete sono le scalpellature fatte in tempi lontani, forse anche recenti, allo scopo evidente di recuperare i mattoni che formavano i letti di riposo dei tufelli. Tali scalpellature si vedono certamente nelle murature. E la ragione del recupero è stata già notata dal Nibby; era un'aula certamente coperta a tetto non avendo segno di spiccato di volte né potendo i muri sorreggere la spinta; pavimentata e rivestita di marmo sembra sia stata".[2] Insomma, Moretti non vuole verificare dotte ipotesi lette sui libri, vuole lasciarsi suggestionare, entrare in simbiosi con quanto vede, esplorare con l'intuizione ciò che avrebbe potuto passare per la mente di Adriano. Seguono schizzi a mano, tracciati a penna, improvvisati, ma precisi nelle annotazioni del Teatro, del Pecile.

C'è però nell'ultima pagina una annotazione che ci porta altrove, nella vita professionale di Moretti, e qui si potrebbe aprire la seconda ipotesi di una datazione più tarda. "Sul piazzale del Casino Fedi", scrive Moretti nell'ultimo foglio annotato del quaderno, "è composto un capitello e una base che possono servire per la base del tavolo di S.E. Muti". Segue lo schizzo che raffigura un capitello a forma di tronco di cono rovesciato, inserito direttamente su una base dalla modanatura corinzia; il capitello ha delle foglie appena abbozzate, quasi un bassorilievo sulla superficie di rotazione troncoconica. Una figura inquietante, un nanismo, quasi un innesto forzato, una protesi. Ebbene, Moretti progetta per Ettore Muti due cose: la prima è l'arredamento della sua villa, dei primi anni Trenta[3], dove però non si trova una realizzazione del genere; l'altra è l'allestimento nel 1940 del casino per Muti nelle Mura Aureliane, alla Porta San Sebastiano. Ma dalle fotografie rimaste, non appare neanche qui questo capitello per il tavolo del Gerarca. C'è sì una colonna con capitello, ma è una colonna alta che funziona da elemento decorativo a sé. Forse allora lo schizzo del quaderno appartiene a un'idea non realizzata della fastosa casa Muti che Moretti aveva precedentemente arredato[4]. Con ciò si tornerebbe qualche anno indietro[5].

Inquadrando così questa coinvolgente vicenda, si può proporre qualche confronto tra le suggestioni archeologiche del giovane Moretti e le sue prime opere rilevanti, in particolare la GIL di Trastevere (1933), la Casa delle Armi al Foro Mussolini (1936) e il Piazzale dell'Impero (1937). Della prima si può parlare di una esercitazione sul rapporto tra complessità e precisione, anzi della "costruzione esattissima, esemplare senso di perfezione", del secondo di un coinvolgimento poetico con la dimensione paesaggistica, del terzo della iterazione di una unità di misura che ferma il tempo.

La GIL di Trastevere ha una strana storia che dimostra la difficoltà dell'architettura di Moretti di essere subito compresa. Lavorando giovanissimo per Corrado Ricci ai restauri dei Mercati Traianei, Moretti entra subito nella rete di persone in-

or capello d'aria; for this solemnity it is perhaps the hall of the philosophers; the plaster on the vault was left *punticchiato* perhaps to fix the layer of coloured stucco; the structure is clear, and appears almost as if it had never been covered by plaster. And if in the corner of the apse toward the *natatio* and the niches of the apse I had not glimpsed remains of plaster and marble (8-9 cm of plaster and 2 cm of marble) avrei non ostante sappia essere stato impossibile. I thought that the masonry was perhaps always exposed and never covered; the furrows that can be seen in the walls are chisel marks made in distant times, perhaps even recent, for the evident purpose of recovering the bricks that formed the setting beds for the *tufelli*. These chisel marks can certainly be seen in the masonry. And the reasons for this recovery were already noted by Nibby; the hall was certainly covered by a roof, as there is no sign of any spring point for a vault nor could the walls have supported the thrust; it seems to have been paved and clad in marble".[2] In short, Moretti does not wish to verify learned hypotheses from books, but to let himself be influenced, to enter into symbiosis with what he sees, to explore with intuition what could have passed through the mind of Hadrian. Moretti's words are followed by hand sketches, retraced in pen, improvised, but precise in their annotations of the Theatre and the Pecile.

There is, however, an annotation on the final page that takes us elsewhere, in Moretti's professional life, and here we could open up the second hypothesis of a later dating. "On the piazzale del Casino Fedi", Moretti writes on the last annotated page of the notebook "is a capital and a base that can serve for the base of the table of S.E. Muti". The text is followed by a sketch depicting a capital in the form of an inverted truncated cone, inserted directly into a base with a Corinthian moulding; the capital features lightly sketched leaves, almost a bas-relief on the surface of the truncated conical rotation. An unsettling figure, a nanism, almost a forced graft, a prosthesis. Yet, Moretti designed two projects for Ettore Muti: the first was the furnishing of his villa, from the early '30s,[3] though without a similar piece; the other is the interior design from 1940 of the casino created for Muti in the Aurelian Walls, at the height of the Porta San Sebastiano. However, from the surviving photographs, this capital for the Fascist *Gerarca* is not to be found here either. There is a column with a capital, but it is a tall column that serves as a decorative element on its own. Perhaps the sketch belongs to an unrealised idea for the flashy Muti home that Moretti had furnished previously.[4] This would take us back a few years.[5]

Framing this interesting event, it is possible to propose some comparisons between the archaeological suggestions absorbed by the young Moretti and his early relevant works, in particular the GIL in Trastevere (1933), the *Casa delle Armi* (Fencing Hall) at the Foro Mussolini (1936) and Piazzale dell'Impero (1937). The first can be considered an exercise in the relationship between complexity and precision, or better yet in "exacting construction, an exemplary sense of perfection", the second a poetic involvement with the dimension of the landscape, the third an iteration of a unit of measurement that stops time.

The GIL di Trastevere has a strange history that demonstrates the difficulty in immediately comprehending Moretti's architecture.

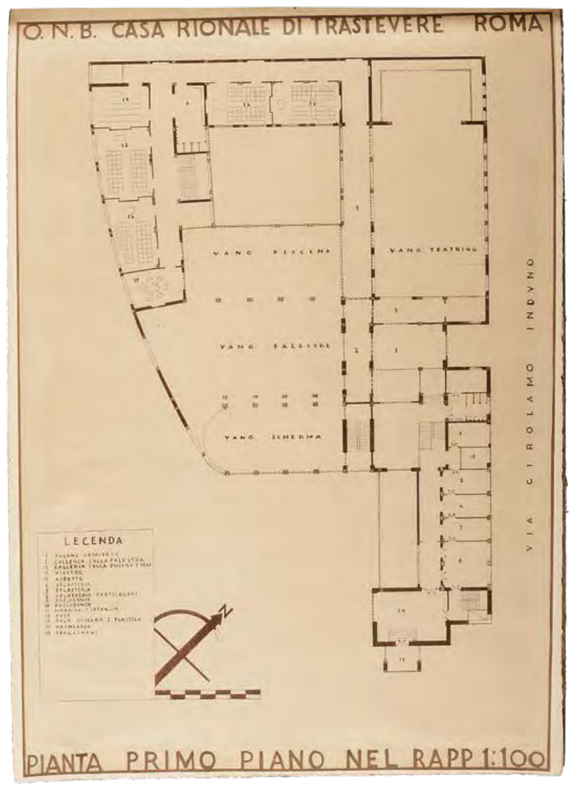
↑ - D / E
Taccuino su Villa Adriana
Roma, s.d.
AMM
Appunti e schizzi sulla Sala dei filosofi e i suoi innesti con il Pecile e il Teatro Marittimo
Schizzo di un capitello e di una base

↑ - F / G
Taccuino su Villa Adriana
Roma, s.d.
AMM
Appunti sul Portico con giardino; appunti e schizzi sul Teatro detto greco
Appunti su: la Palestra, il Casino Fedi, l'Aula detta dei filosofi

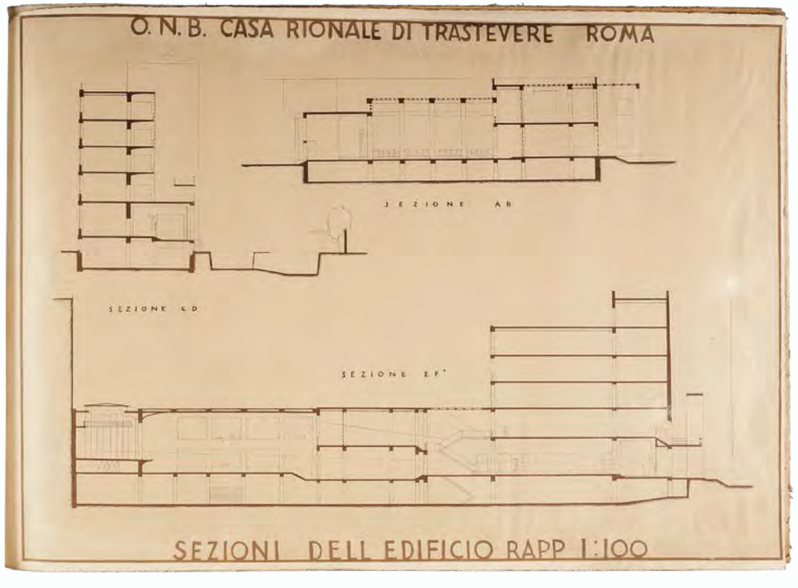
fluenti che gli conferiscono incarichi importanti e danno risalto ai suoi lavori nelle riviste che contano. "Architettura" diretta da Marcello Piacentini, però, ritarda la pubblicazione della GIL di Trastevere che, benché ideata nel 1933, compare solo nel 1941, a cinque anni dalla sua costruzione (1936) e a quattro dall'inaugurazione (1937). A quel tempo gli anni contavano, e molto, perché si andava configurando il primo repertorio del moderno. Proprio la GIL, che avrebbe potuto giocare un ruolo importante nel dibattito sull'Architettura Razionale italiana, esponendo in modo apparentemente così esplicito, quasi fosse un teorema, il gioco delle funzioni, resta se non ignorata, almeno marginale. Nella GIL di Trastevere vi è peraltro presente – e forse è la cosa più sorprendente – un esplicito interesse dell'architetto romano per l'architettura del nord Europa, sia pur rimodellandone gli accenti con un'astrazione dura quanto metafisica, tanto da far venire in mente l'icastico passaggio di Pietro Maria Bardi sulle caratteristiche dell'architettura fascista, quando scrive: "Se il Fascismo avrà, com'è fuor di dubbio, una sua architettura che si può prevedere serena e colorita, sobria e persino militare, rispecchiante i caratteri di robustezza e d'ordine che sono le

Working as a very young man for Corrado Ricci on the restoration of Trajan's Market, Moretti quickly joined the circle of influential people, who offered him important commissions and promoted his work in leading reviews. *Architettura*, directed by Marcello Piacentini, however, delayed publication of the GIL di Trastevere: designed in 1933 it appeared only in 1941, five years after its construction (1936) and four after its inauguration (1937). At the time age mattered, and a great deal, as this was the era of the first repertory of modernism. Precisely the GIL, which could have played an important role in debate on Italian Rationalist Architecture, for its so apparently explicit display, almost as if it were a theorem, of the play of functions, remained if not ignored, at best marginal. The GIL di Trastevere also contains – and this is perhaps the most surprising thing – Moretti's explicit interest in Nordic architecture, albeit remodelling its accents with an abstraction as harsh as it is metaphysical, to the point of calling to mind the icastic passage written by Pietro Maria Bardi on the characteristics of fascist architecture: "If Fascism will have, as there is little doubt, its own architecture that we can imagine as serene and colourful, sober and even military, reflecting the characters of robustness and order that









← ↗ → - H / I / J / K
O.N.B. Casa rionale di Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933
AMM

Planimetrie della zona
Pianta del primo piano
Copertina della cartella dei progetti
Sezioni dell'edificio



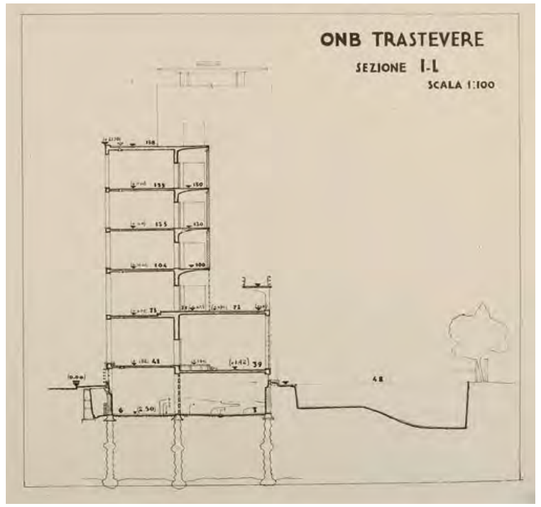
↑ - L
Casa G.I.L.
Piacenza, 1933
AMM
Vista interna dell'atrio

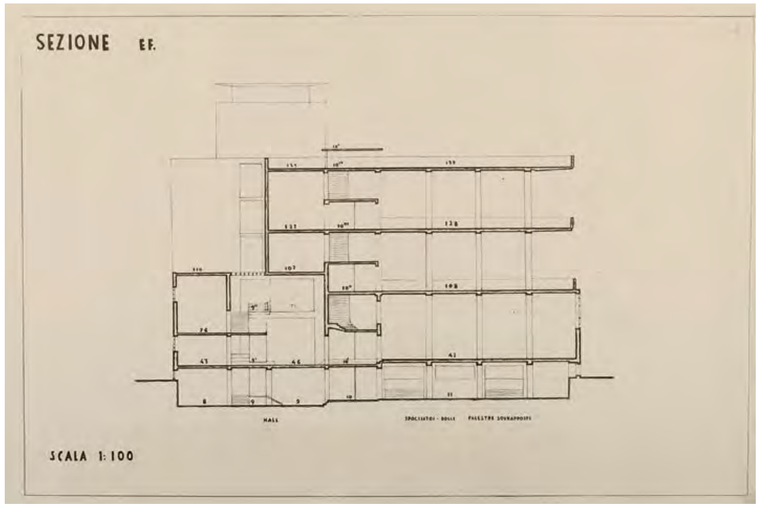


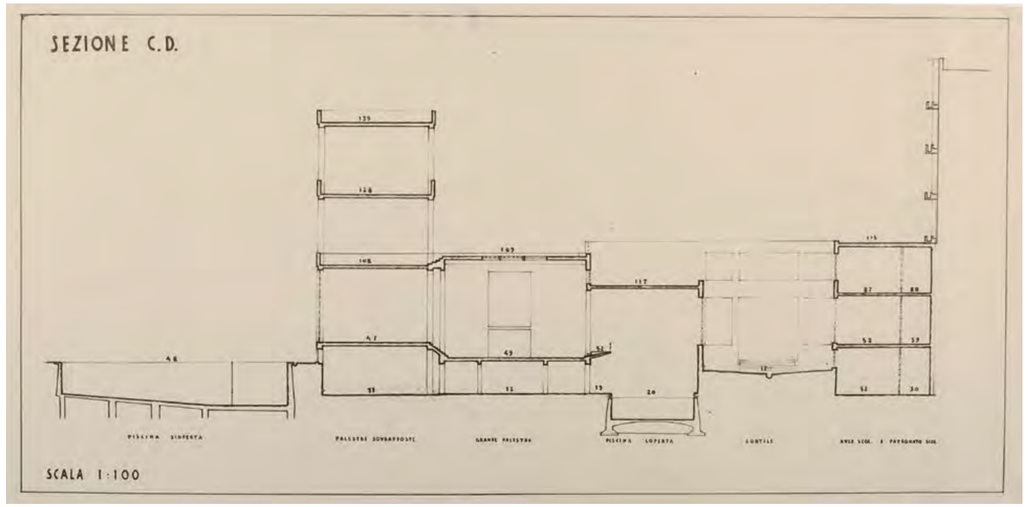
↗ - M
O.N.B. Casa rionale di Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933- 1937
AMM
Vista esterna da Largo Ascianghi

preferenze precipue degli Italiani di Mussolini, s'intuisce benissimo, sarà quella un'impresa dei giovani della nostra generazione".[6] Una fin troppo esplicita citazione, o meglio la *traduzione*, delle terrazze-solarium dell'ospedale di Paimio di Alvar Aalto sta nelle palestre all'aperto della GIL, mentre l'angolo vitreo della scala-ascensore coglie l'interesse dell'autore per l'uso dei nuovi materiali, con una raffinatezza, però, lontanissima dalla vocazione al dimostrare di un Gropius o dalla tensione al *dinamismo espressionista* di un Mendelsohn. Ma nella GIL troviamo anche altro: la scioltezza con la quale Moretti distribuisce e articola le singole parti della sua opera, differenziandole in altezza e facendole interagire per trasparenza, incurvando alcune parti, usando figure circolari, elicoidali e raccordi stondati che ci riporta alle sue riflessioni su Villa Adriana, così naturalmente accampata nelle vallette del paesaggio dove ogni parte assume figure differenziate che convergono per tangenze e rotazioni complesse. E, laddove raccorda con formidabile maestria artigiana, anzi da sapiente costruttore, le connessioni della struttura muraria e cementizia, pare evidente che gli sia rimasto nella memoria la precisione delle murature romane e quella "malta tra i conci" che definisce una "esile frattura". E poi la piscina,

are the core preferences of Mussolini's Italians, to be clear, it will be the work of the youth of our generation".[6] An overly explicit citation, or better yet *translation*, of the terraces-solariums of the Paimio Hospital by Alvar Aalto, can be found in the open-air gyms of the GIL, while the glazed corner of the stair-lift captures Moretti's interest in the use of new materials, with a sophistication, however, far from the vocation toward *demonstration* of a Gropius or the tension toward *expressionist dynamism* of a Mendelsohn. However, in the GIL we find something else: the ease with which Moretti distributes and articulates the single parts of his designs, differentiating them in height and making them interact through transparency, incurving parts, using circular and heliocoidal figures and rounded corners that draw us back to his reflections on Hadrian's Villa, encamped so naturally in the valleys of the landscape where each part assumes differentiated figures that converge along tangent lines or through complex rotations. And, where, with the formidable mastery of an artisan, or better yet, the intelligence of a builder, he connects masonry and concrete structures, it seems evident that he continued to remember the precision of Roman walls and the "mortar between blocks" that defines the "thinnest fracture". There is also the pool, a *natatio* where we sense the strength of ancient history, where







una *natatio* dove si sente la forza della storia antica, cui la raffigurazione dei nuotatori sulle pareti conferisce un ché di misterioso. Certo, Moretti aderisce a quelle suggestioni, ma le traduce in una modernità non radicale, imprecisa, quasi sospesa in un tempo indefinito. Ricordiamo allora quella sua frase degli appunti: "Ruderi, fondazioni su cui la fantasia spicca più facilmente bellissimi edifici".[7] Del resto Moretti, come Libera, è stato studente di G. B. Milani ed è evidente come il sistema balneare di Ostia con la rotonda sul mare derivante da uno studio sulle Terme romane, appare anche in uno schizzo di Moretti che mi sembra ironica allusione a un modo ormai superato di guardare l'archeologia del pur bravissimo docente.

Più esplicito è il rimando a Villa Adriana nelle opere di Moretti al Foro Mussolini, ove si dispiega una tale forza e novità nel modo di concepire l'architettura nella spazialità dilatata del contesto. La Casa delle Armi si può interpretare come *sequenza, come montaggio di immagini icastiche*, come *dissolvenza* nel continuo oscillare tra interno ed esterno[8]. Ma è proprio il terzo aspetto che vorrei qui mettere in evidenza, perché vi si legge espressamente la dimensione paesaggistica e quasi geografica che lo stesso sito impone, come ad Adriano l'altimetria movimentata dove collocherà la sua Villa. Il monte Mario, con la collina verdeggiante che sta proprio alle spalle della Casa delle Armi, diventa l'elemento chiave che conferisce significato a quest'architettura. Il verde della collina s'insinua dentro l'edificio, proprio nella cesura che separa la biblioteca dalla sala degli schermidori, la prima tacita e solenne, la seconda invaso di scontri, di strepito guerresco. A cerniera la sala dei ricevimenti, nella forma ovale che raccorda la disposizione a *elle* dei due corpi principali, ma soprattutto accoglie il fluido vitale della massa arborea che avvolge tutta l'opera. E se il pensiero corre subito a Villa Adriana, dobbiamo anche ricordare Villa Madama che sta proprio nella collina di fronte; guardata, si direbbe, con sfida dalla celata marmorea delle finestre della sala dei ricevimenti. Della villa raffaellesca, del resto, Moretti conserva un grande disegno che ben si accorda con la sensazione di dilatazione spaziale che la stessa Casa delle Armi suggerisce[9]. Alla composizione già di per sé paesistica di Enrico Del Debbio, il prolungamento di Moretti verso sud e verso nord, aggiunge una *forma urbis* che proietta questo comparto edilizio in un sistema urbano ben più ampio.

L'altra questione sta nel modo col quale Moretti tiene conto dell'architettura romana antica, e s'intuisce dalla copertura della Sala delle Armi. Lo spazio cavo delle volte romane, ospitato nella curvatura a volta dove i gruppi di schermidori si allenano, si può intendere come una citazione tradotta in altra

the depiction of swimmers on the walls introduces something mysterious. Certainly, Moretti adheres to these suggestions, though he translates them into a non-radical modernity, imprecise, almost suspended in an indefinite time. We can recall that phrase from his notes: "Ruins, foundations atop which fantasy more easily erects beautiful buildings".[7] Moreover, Moretti, like Libera, was a student of G. B. Milani and it is evident how Milani's design of the bathing system at Ostia, with its seaside rotunda derived from a study of Roman baths, appears in a sketch by Moretti which I see as an iconic allusion to a now surpassed means of looking at architecture, even by such a talented teacher.

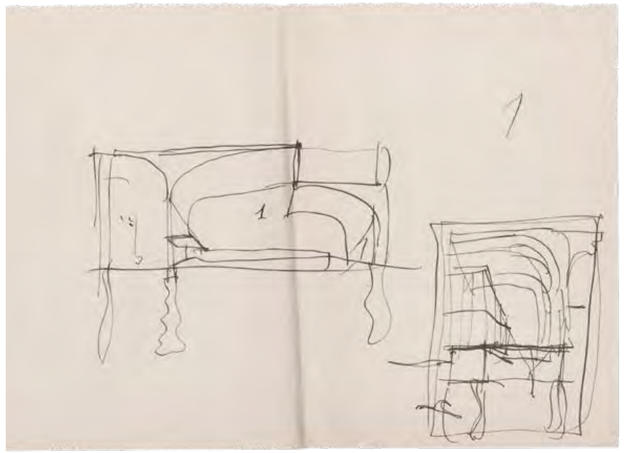
A more explicit reference to Hadrian's Villa in Moretti's work can be found at the Foro Mussolini, where he unleashed such a force and novelty in the means of conceiving architecture in this dilated spatiality. The Casa delle Armi can be interpreted as a *sequence*, as a *montage of icastic images*, as a *dissolvence* into the continuous oscillation between interior and exterior.[8] However, it is precisely this third aspect I would like to highlight here, in which we can expressly read the scale – certainly of the landscape and perhaps almost geographic – imposed by the site, similar to the changing levels of the site where Hadrian erected his Villa. Monte Mario, with its green hillside behind the Casa delle Armi, becomes the key element that gives meaning to this work of architecture. The green of the hillside insinuates itself into the building, precisely in the gap separating the library from the fencing hall, the first tacit and solemn, the second invaded by skirmishes, by the cries of warriors. The reception hall serves as a hinge, its oval form connecting the L-shaped arrangement of the two main wings; above all it welcomes the vital fluid of the mass of trees that wraps the entire project. And, while the mind immediately returns to Hadrian's Villa, we must also remember Villa Madama, situated precisely on the opposite hill; observed, we could say, with a challenging gaze through the marble screen in front of the windows of the reception hall. Of this Raphael-esque villa, what is more, Moretti conserves a grand design that well connects with the sensation of spatial dilation suggested by the Fencing Hall.[9] To the already landscape-esque composition of Enrico Del Debbio, Moretti's extension toward the south and north, added a *forma urbis* that projects this group of buildings into a much vaster urban system.

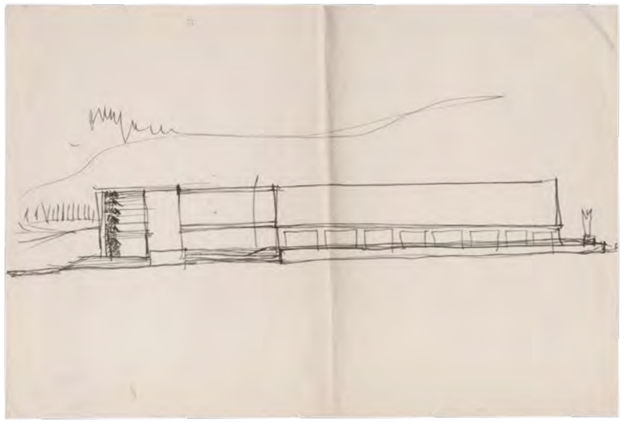
The other question lies in the way Moretti considered ancient Roman architecture, which can be inferred in the roof of the Sala delle Armi. The hollow space of Roman vaults, hosted in the vaulted curvature where groups of fencers trained, can be intended as a citation translated into another language. It generates an unprecedented concavity that can be found in no other coeval building. This is not the speciality of Roman antiquity, if not perhaps Hadrian's Pantheon open toward the sky, nor of late antiquity, the Renaissance or the

↑ - N / O / P
O.N.B. Casa rionale di Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933
AMM
Sezioni trasversale e longitudinali



↑ - Q
Disegni
Roma, anni '30
AMM





↑ - R / S
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzo di studio della soluzione definitiva della sezione e del prospetto principale



↗ - T
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Veduta interna della Sala della Scherma



→ - U
Foro Mussolini
Roma, 1937
AMM
Veduta a volo d'uccello del plastico

lingua. Esso genera una concavità inedita che non ha riscontro in nessun altro edificio coevo. Non si tratta della spazialità dell'antichità romana, se non forse nel Pantheon adrianeo così aperto verso il cielo, nemmeno del tardo-antico, né del Rinascimento o del Barocco, anche se non si può prescindere da tutto questo. Certo, si tratta di una volta a botte, ma la curva è spezzata in due proprio nella linea mediana, nel cervello. È come se una invisibile forza tettonica avesse spinto in alto una delle due *valve* della volta e avesse provocato una lacerazione, una enorme fenditura lungo tutta l'aula, lungo la linea di maggior tensione della copertura. Essa, allora, dovrebbe crollare? No, tutto ciò che potrebbe apparire avanguardistico azzardo, o frattura della norma, è trasportato in una dimensione luministica e misteriosa che attenua l'atto di forza: dalla fenditura, infatti, la luce scorre dentro a dissolvere ciò che resta delle due convessità tese l'una contro l'altra senza potersi richiudere, senza potersi toccare. Ne scaturisce una sensazione inquietante di una immobilità ottenuta come per sortilegio. Moretti, infatti, non fa leggere il sistema strutturale che regge il tutto e la mensola di sostegno resta sospesa all'esterno: una poetica che stringe insieme modernità e antico.

Corollario del discorso, è il Piazzale dell'Impero progettato nel 1937. Vi si può leggere la misura storica di un tempo arrestato alla celebrazione di sé stesso, perché introietta in sé tutti i significati che aleggiano nel complesso confermandone la imprendibilità. In una dimensione dilatata, Moretti lavora per simbologie. Plinio Marconi, cogliendone il significato, presenta questa installazione astratta come un'Architettura con la A maiuscola, che "si identifica con le altre arti plastiche dello spazio e del piano, e più si apparenta alla musica e alla poesia".[10] Le decorazioni pavimentali a mosaico del Piazzale dell'Impero sono intessute di temi nautici. In un frammento di Achille Capizzano è indicata la traiettoria storica nel segno del fiume Tevere: dai due gemelli Romolo e Remo rappresentati in un cesto galleggiante, fino all'Isola Tiberina e poi il Dio Fiume che asseconda la corrente verso Ostia. Ma lo stesso Piazzale può interpretarsi come la tolda di una gigantesca nave, con l'albero, essendo l'obelisco monolitico – che raccoglie in tal modo anche il retaggio della Roma di Sisto V – mentre i prismi con le inscrizioni dei *fasti* si offrono come punti di ancoraggio d'invisibili remi giganteschi capaci di guidare il varo del vascello, spingendolo dal monte verso il Tevere, per seguirne poi la corrente verso l'altra nave di pietra, l'isola Tiberina, fino ad Ostia.

Ecco, quindi, che la storia antica viene fatta presente nel segno di quel culto della romanità che negli anni dell'edificazione dell'E42 è ormai la chiave dominante. In questo luogo, però, ha ragione Plinio Marconi, il registro è sospinto al "limite superiore" dell'astrazione. I temi del regime sono sentiti come esito spirituale, così come li hanno sentiti i protagonisti migliori dell'architettura razionale italiana, per quello strano fraintendimento che ha coinvolto tutta una generazione.

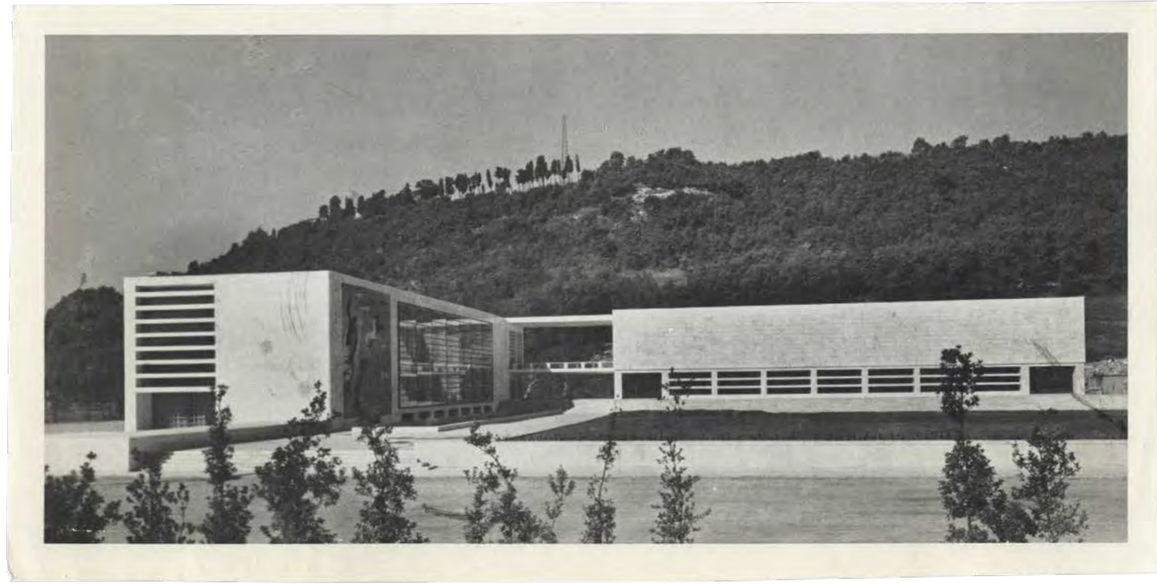
Queste opere di Luigi Moretti descrivono perciò un lungo viaggio nel tempo e nella storia dell'architettura.

Baroque, although it is indebted to them all. Certainly, it is a barrel vault, however, the curvature is split in two along the centre line of the crown. It is as if some invisible tectonic force has driven one of the two *valves* of the vault upward and provoked a laceration, an enormous rent, running the entire length of the hall, along the line of greatest tension. So shouldn't it collapse? No, all that could be considered an act of daring avant-gardism, a break with the norm, is transported into a luminist and mysterious dimension that attenuates the act of force: in fact, light flows through the cut and dissolves what remains of two convexities set one against the other without being able to close, without ever managing to touch one another. This triggers an unsettling sensation of immobility obtained as if by magic. Moretti, in fact, conceals any structural system and the supporting bracket remains suspended on the exterior: a poetic that binds together modernity and antiquity.

A corollary to this discourse is offered by the Piazzale dell'Impero, designed in 1937. In it we can read the historical measure of a time arrested in the act of auto-celebration, as it interjects into itself all of the significances that linger in the complex, confirming its elusiveness. In a dilated dimension, Moretti works by symbology. Plinio Marc oni, capturing its significance, presents this abstract installation as Architecture with a capital A, that "identifies with the other plastic arts of space and surface, and is more akin to music and poetry".[10] The decorative mosaic paving of Piazzale dell'Impero are rife with nautical themes. A fragment by Achille Capizzano indicates the historic trajectory of the Tiber river: from the twins Romulus and Remus represented in a floating basket, to the Tiber Island and later the River God who confirms the flow of the current toward Ostia. Yet the square can also be interpreted as the deck of a gigantic ship, whose mast is represented by the monolithic obelisk – that in this manner also takes up the inheritance of the Rome of Pope Sixtus V – while the prisms engraved with the *glories* are offered as oarlocks for gigantic invisible oars capable of launching of the vessel, pushing it down toward the Tiber, to follow the current toward another ship of stone, the Tiber Island, and on as far as Ostia.

Thus, ancient history is made present in the sign of that cult of Roman-ness that, during the years of construction of the E42, had come to dominate. On this site, however, Plinio Marconi is right; the register is driven to the "upper limit" of abstraction. The themes of the regime are felt as a spiritual result, as they were felt by the leading figures of Italian rationalist architecture, thanks to that strange misunderstanding that involved an entire generation.

These works by Luigi Moretti describe, however, a long voyage through the time and history of architecture.



1- Luigi Moretti, *Appunti su villa Adriana*, Archivio Moretti Magnifico, riferimento inventario 095-012-001/008.
2- Luigi Moretti, *Appunti su Villa Adriana*. Cit.
3- Archivio Moretti Magnifico, riferimento inventario 018, 003 - 027/039.
4- Le foto dell'arredo di Casa Muti sono conservate insieme ai lavori per il Corso di Storia e Stili tenuto da Vincenzo Fasolo, del quale Luigi Moretti era assistete nei primi anni Trenta, Archivio Moretti Magnifico, 018-003-027/029.
5- Ho ragionato sulla questione della datazione di questo quaderno con Tommaso Magnifico che è propenso a ritenerlo dell'inizio degli anni Trenta.
6- Piero Maria Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Roma, Edizioni di Critica Fascista, 1931, p. 103.
7- Luigi Moretti, *Appunti su Villa Adriana*, cit.
8- Della vasta letteratura dedicata a questo capolavoro, cito almeno Plinio Marconi, *La Casa delle Armi al Foro Mussolini in Roma. Arch. Luigi Moretti*, in "Architettura", a. XVI, agosto 1937, pp. 435-464; Roberta Lucente, *Luigi Moretti, Casa delle Armi al Foro Italico*, "Universale di architettura", Collana fondata da Bruno Zevi, I Capolavori, Testo & Immagine, Torino 2002; Carlo Severati, Flavia Lorello (a cura di), *Il Progetto di Luigi Walter Moretti e le Cronache della Palazzina della Scherma al Foro Italico nel Fondo dell'archivio Centrale dello Stato*, IUSM, A.C.S., Edizioni Kappa, Roma 2005. Ho trattato ampliamente questo tema nel mio saggio *La Casa delle Armi di Luigi Moretti e la Città dello sport al Flaminio* in Alessandra Muntoni, *Roma tra le due guerre, architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità, 1919-1944*, Edizioni Kappa, Roma 2010, pp. 319-360. Vedi anche, infra, il saggio di Tommaso Magnifico, *Il progetto di Luigi Moretti per il Foro*.
9- Vedi la tavola che rappresenta Villa Madama secondo i disegni di Raffaello e di Sangallo. Archivio Moretti Magnifico, 016, 004-040.
10- Plinio Marconi, *Il Piazzale dell'impero al Foro Mussolini in Roma /Der Piazzale dell'impero am Foro Mussolini in Rom. Architetto Luigi Moretti*, in "Architettura", a. XX, n. 9-10, settembre-ottobre 1941, pp. 347-359. Nello stesso fascicolo, con otto anni di ritardo, lo stesso Marconi presenta anche la GIL di Trastevere del 1933, anno chiave per l'architettura razionale italiana, che vede la costruzione della Stazione Santa Maria Novella a Firenze del gruppo guidato da Giovanni Michelucci, il concorso a Roma per i Palazzi postali dei quali si è qui parlato in un apposito capitolo, nonché il progetto del piano di Sabaudia di Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato e Alfredo Scalpelli. Moretti raggiunge in tal modo il tardivo riconoscimento che gli è dovuto.

1- Luigi Moretti, *Appunti su villa Adriana*, Archivio Moretti Magnifico, inventory ref. 095-012-001/008
2- Luigi Moretti, *Appunti su Villa Adriana*. cit.
3- Archivio Moretti Magnifico, inventory ref. 018, 003 - 027/039.
4- The photographs of the furnishings of the Muti Home are conserved together with the works for the Course in History and Styles taught by Vincenzo Fasolo, to whom Luigi Moretti served as an assistant during the early 1930s, Archivio Moretti Magnifico, 018-003-027/029.
5- I have considered the question of the dating of this notebook with Tommaso Magnifico who is more inclined to consider it form the beginning of the 1930s.
6- Piero Maria Bardi, *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, Rome, Edizioni di Critica Fascista, 1931, p. 103.
7- Luigi Moretti, *Appunti su Villa Adriana*, cit.
8- From the vast literature dedicated to this masterpiece, I mention at least Plinio Marconi, "La Casa delle Armi al Foro Mussolini in Roma. Arch. Luigi Moretti", in *Architettura*, a. XVI, August 1937, pp. 435-464; Roberta Lucente, *Luigi Moretti, Casa delle Armi al Foro Italico*, "Universale di architettura", series founded by Bruno Zevi, I Capolavori, Testo & Immagine, Turin, 2002; Carlo Severati, Flavia Lorello (eds.), *Il Progetto di Luigi Walter Moretti e le Cronache della Palazzina della Scherma al Foro Italico nel Fondo dell'Archivio Centrale dello Stato*, IUSM, A.C.S., Edizioni Kappa, Rome, 2005. I broadly explored this theme in my essay "La Casa delle Armi di Luigi Moretti e la Città dello sport al Flaminio", in Alessandra Muntoni, *Roma tra le due guerre, architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità, 1919-1944*, Edizioni Kappa, Rome, 2010, pp. 319-360. See also, infra, the essay by Tommaso Magnifico, "Luigi Moretti's Project for the Foro [Mussolini]".
9- See the drawing representing *Villa Madama secondo i disegni di Raffaello e di Sangallo*. Archivio Moretti Magnifico, 016, 004-040,
10- Plinio Marconi, "Il Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini in Roma/Der Piazzale dell'Impero am Foro Mussolini in Rom. Architetto Luigi Moretti", in *Architettura*, a. XX, n. 9-10, September-October 1941, pp. 347-359. In the same edition, eight years late, Marconi also presented the GIL di Trastevere from 1933, a key year for Italian rationalist architecture, witness to the construction of Santa Maria Novella Railway Station in Florence by the group guided by Giovanni Michelucci, the competition for new post offices in Rome, presented in a dedicated chapter, as well as the project for the plan of Sabaudia by Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato and Alfredo Scalpelli. In this manner, Moretti received the late recognition he was due.

↑ - V
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Vista del fronte principale

Alessandra Muntoni
Professore Ordinario in Storia dell'Architettura
Sapienza Università di Roma

Full Professor, History of Architecture
Sapienza University of Rome

Maria Grazia D'Amelio e Tommaso Magnifico

IL PROGETTO DI LUIGI MORETTI PER IL FORO

"(...) i padiglioni per le esposizioni romane di quegli anni (anni '30), i suoi grandiosi e ineseguiti progetti dello Stadio dei Cipressi e per la riorganizzazione urbanistica del Foro Italico chiariscono questa posizione di Moretti, chiariscono soprattutto come dalla classicità della sua natura e cultura egli volesse trarre non già e non mai il suggerimento formale ma per parafrasare una abusatissima metafora il cuneo di appoggio per sollevare un mondo nuovo, il mondo della sua fantasia".[1]
Agnoldomenico Pica

In otto anni, dal 1933 al 1941, Luigi Moretti elabora circa trenta progetti per il Foro Mussolini, di cui solo una minima parte realizzati.

Si tratta di interventi che vanno dalla scala dell'arredo urbano, come per esempio il fontanile dalle forme barocche (1933), alla scala territoriale con la redazione di numerosi piani di ampliamento del Foro che, rispetto a quanto attuato, avrebbero potentemente connotato per forme e caratterizzato per funzioni l'accesso settentrionale a Roma. Solo per un breve ragguaglio, tra i suoi progetti per l'area del Foro sono da annoverare il museo dell'Opera Nazionale Balilla, il Sacrario dei Martiri Fascisti, la Casa delle Armi, la Palestra del Duce, l'Arengo delle Nazioni, lo Stadio Olimpionico poi realizzato fino al secondo anello, l'allestimento effimero per la visita di Hitler, le Terme, il piazzale dell'Impero, la Piscina scoperta, i giardini per il Foro medesimo.[2]

Per comprendere il ruolo che il Foro Mussolini nell'assetto ideato da Moretti avrebbe svolto in questa parte di città è sufficiente un rapido sguardo al plastico del "piano regolatore definitivo" esposto nella rassegna dell'edilizia della Gioventù Italiana del Littorio (Firenze 1942) e presentato a Mussolini il 29 gennaio 1941; peraltro, questo è l'ultimo dei tre plastici, realizzati tra il 1936 e il 1942, che materializza il piano di massimo sviluppo planimetrico e, soprattutto, la sua piena relazione e connessione con la città (immagine A).

Le grandiose dimensioni del piano sono adeguate alle aspirazioni della *Roma Olimpiaca*. Questa soluzione investe anche il corso del Tevere per una lunghezza di circa 4 chilometri. Esso è scavalcato da quattro nuovi ponti ed è rimodellato nelle sue golene a Tor di Quinto per generare un porto attrezzato per gli sport fluviali; più a valle, l'alveo del fiume è rettificato per creare due isole artificiali, la maggiore delle quali segnata da un doppio colonnato tetrastilo, forse memore della via porticata di Gallieno (253-268 d.c.) stesa – stando alle fonti – tra la vicina porta Flaminia e ponte Milvio (B).

L'estensione della cittadella dello sport a settentrione verso Tor di Quinto con il cosiddetto *Campo di Marte* comprendente nuovi stadi, il campo per il tiro a segno, l'ippodromo, le aree per i campi dux etc., sembra ispirata all'immagine visionaria del *Campo Marzio* di Giovanni Battista Piranesi, ricordata negli scritti di Moretti ed in particolare nel volume *Il Foro Mussolini* del 1937. Ne deriva una successione di piste e di campi sportivi che calligraficamente segnano con le loro impronte il

LUIGI MORETTI'S PROJECT FOR THE FORO MUSSOLINI

"(...) i padiglioni per le esposizioni romane di quegli anni (anni '30), i suoi grandiosi e ineseguiti progetti dello Stadio dei Cipressi e per la riorganizzazione urbanistica del Foro Italico chiariscono questa posizione di Moretti, chiariscono soprattutto come dalla classicità della sua natura e cultura egli volesse trarre non già e non mai il suggerimento formale ma per parafrasare una abusatissima metafora il cuneo di appoggio per sollevare un mondo nuovo, il mondo della sua fantasia".[1]
Agnoldomenico Pica

Over a period of eight years, from 1933 to 1941, Luigi Moretti developed roughly thirty projects for the Foro Mussolini, only a tiny number of which were ever implemented. They range from the scale of urban furnishings, for example the small fountain with its baroque forms (1933), to the territorial scale, through the development of numerous plans to expand the Foro. With respect to what was realised, they would have forms would have powerfully connoted in their functions characterised the northern gateway to Rome. As a brief mention only, Moretti's projects for the area of the Foro include the Museo dell'Opera Nazionale Balilla, the Sacrario dei Martiri Fascisti, the Casa delle Armi, the Palestra del Duce, the Arengo delle Nazioni, the Stadio Olimpionico, later constructed up to the second ring, the temporary structure realised for Hitler's visit, the Baths, Piazzale dell'Impero, the Covered Pool, and the gardens of the Foro itself.[2]

To comprehend the role the Foro Mussolini imagined by Moretti would have played in this part of the city it is enough to proceed with a rapid look at the model of the "definitive master plan" exhibited in the review of buildings for the *Gioventù Italiana del Littorio* (Florence 1942) and presented to Mussolini on 29 January 1941; what is more, this is the last of three models, built between 1936 and 1942, which materialised the general planimetric development and, above all, its complete relationship and connection with the city (image A).

The grandiose dimensions of the plan were suited to the aspirations of *Roma Olimpiaca*. The solution also involved 4 kilometres of the Tiber River. It was crossed by four new bridges and its bends remodelled at Tor di Quinto to create a port for river sports; further downstream, the bed of the river was rectified to create two artificial islands, the largest of which was marked by a double tetrastyle colonnade, perhaps in memory of the long portico planned by Gallienus (253-268) and spanning – according to sources – between the nearby Porta Flaminia and the Milvian Bridge (B).

The extension of the citadel of sport to the north toward Tor di Quinto with the so-called *Campo di Marte*, including new stadiums, an archery range, hippodrome, areas for the *campi dux* etc., appears to have been inspired by the visionary image of the *Campo Marzio* by Giovanni Battista Piranesi. It is recalled in Moretti's writings, in particular in the volume entitled *Il Foro Mussolini* from 1937. The result is a succession of tracks and playing fields that



→- A
Foro Mussolini
Roma, 1937
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Plastico. Veduta d'insieme





territorio, ma che sotto il profilo volumetrico fanno prevalere i vuoti sui pieni con la conseguente rarefazione dei volumi costruiti (C).

Nel catalogo della *Rassegna*[3] la breve descrizione che accompagna il plastico rivela il movimento ameboide del Foro rispetto al precedente Piano Regolatore che lo stesso Moretti aveva presentato nel 1936. Un commento stringato rimarca solo alcuni caratteri del Piano, come le protrusioni che dal nucleo del Foro conquistano le pendici di Monte Mario creando un sistema di parchi verdi inanellati da un sinuoso percorso, oppure come la costellazione di collegi a carattere militare che avrebbe contrassegnato via della Camilluccia. Come una membrana plasmatica il Foro si sarebbe esteso anche all'altura dei Parioli, con la realizzazione di impianti sportivi sussidiari, di nuove Terme e della nuova sede del CONI.

In tale soluzione il Foro Mussolini avrebbe raggiunto la massima estensione, disteso su un comparto decuplicato, rispetto all'area originaria, e anche più che decuplicato, se si osserva il primo nucleo progettato da Enrico Del Debbio nel 1927.

Alla pianificazione del Foro, Moretti aveva iniziato a lavorare all'indomani del suo ingresso all'Ufficio Tecnico dell'ONB (agosto 1933), assumendone da subito la direzione.[4]

Infatti un suo appunto inedito intitolato *Confine panoramico del Foro Mussolini verso la Camilluccia*[5] è datato 27 marzo e 10 aprile 1934. Sono brevi riflessioni che lasciano però trapelare in nuce un'idea del Foro fondata sull'organicità e sull'empatia che esso deve instaurare con il contesto che lo circonda e che lo giustifica.

Peraltro questi appunti rifluiscono nel testo a corredo delle tavole del Piano Regolatore del Foro Mussolini del 1936, indicato nel volume curato da Agnoldomenico Pica del 1937 come *Forma Ultima Fori*.[6]

L'approccio di Moretti alla pianificazione e progettazione del Foro è davvero anticonvenzionale poiché, diversamente da quello che avviene nella pratica progettuale, egli non inizia con il disciplinare la futura attività edificatoria dell'immenso complesso sportivo. Peraltro, Moretti conosceva profondamente l'area del Foro, avendo localizzato – su accurate tavole analitiche dell'area – le vestigia antiche, le emergenze monumentali, i tracciati viari e gli itinerari di pellegrinaggio, gli accampamenti delle epoche romana, medievale e rinascimentale.[7]

Moretti infatti imposta il nuovo Piano Regolatore del Foro isolando un'area della città ben più vasta rispetto ai terreni di proprietà dell'ONB, per stabilire rapporti biunivoci tra gli edifici e l'ambiente circostante che egli descrive con queste parole: "tutte le pendici dei monti che fanno da corona definiscono e chiudono panoramicamente la zona del Foro e sono coperte

calligraphically mark the territory and present a volumetric profile that shows a prevalence of voids over solids, and the consequent rarefaction of built volumes (C).

In the catalogue from the *Rassegna*,[3] the brief description accompanying the model reveals the amoeba-like movement of the Foro with respect to the previous Master Plan presented by Moretti in 1936. A synthetic comment remarks on only a few characteristics of the Plan, such as the protrusions that, from the nucleus of the Foro, capture the green slopes of Monte Mario to create a system of parks ringed by a sinuous path, or the constellation of military colleges that was to have marked the Via della Camilluccia. Similar to a plasmatic membrane, the Foro was to have extended even across the hill of the Parioli district through the construction of subsidiary sports facilities, new Baths and the new home of the CONI (Italian National Olympic Committee).

In this solution, the Foro Mussolini would have reached its maximum extension, spreading across an area ten times the size of the original, or even larger, if we observe the first nucleus designed by Enrico Del Debbio in 1927.

Moretti began working on the planning of the Foro upon joining the Technical Office of the ONB (*Opera Nazionale Balilla*) in August 1933, where he immediately assumed the role of director.[4]

In fact, he wrote an unpublished note entitled *Confine panoramico del Foro Mussolini verso la Camilluccia*[5] (Panoramic Boundary of the Foro Mussolini Looking Toward the Camilluccia) dated 27 March and 10 April 1934. Its reflections, while brief, hint at the embryo of an idea for the Foro, founded on the organic and the necessary empathy with the context that surrounds and justifies it.

These same notes were later represented in the text accompanying the drawings of the Master Plan for the Foro Mussolini from 1936, indicated in the publication edited by Agnoldomenico Pica in 1937 as *Forma Ultima Fori*[6].

Moretti's approach to the planning and design of the Foro is truly anticonventional because, unlike what takes place in design practice, he did not begin by disciplining the future activity of building this immense sports complex. What is more, Moretti was profoundly familiar with the site, having located – on accurate analytical maps of the area – its ancient vestiges, monuments, streets and pilgrimage itineraries, and Roman, medieval and renaissance encampments.[7]

In fact, Moretti structured the new Master Plan for the Foro by isolating an area of the city that was much vaster than that possessed by the ONB, in order to establish biunivocal relations between the buildings and the surrounding environment, which he described in these words: "all of the hillsides that crown it define and close the panorama of the area of the Foro and are covered by beautiful vegetation. This vegetation on its own, and the resulting

←- B
Foro Mussolini
Roma, 1937
AMM

Sistemazione definitiva del Foro studiata dall'Ufficio Edilizio dell'O.N.B.

↖ - C
Foro Mussolini
Roma, 1937
AMM

Plastico. Isola artificiale, rettifica del fiume Tevere

di bellissima vegetazione. Questa vegetazione di per sé e il paesaggio che ne risulta sono tale patrimonio da imporre, senza limitazioni, la loro conservazione integrale".

Per questo egli concentra la sua attenzione sulla "periferia" intesa come il limite o contorno esterno ed estremo dell'area, contrapposto al centro dello spazio fisico del Foro.

Lo si comprende appieno dalla tavola di progetto, *Determinazione dei Raggi visuali corrispondenti a quadri panoramici modificabili per elementi estranei al Foro* (D), pervenutaci solo in riproduzioni fotografiche in bianco e nero, reinterpretata e resa intellegibile con il colore (E, F). Moretti disegna una terna di differenti campi visivi o "cannocchiali ottici"[8] – per usare la sua definizione – che hanno origine in punti significativi dell'area. Essi sono distinti in:

→ "Visuali di quadri panoramici estranei al Foro da mantenere" (in verde).

Si tratta delle viste di proprietà limitrofe al Foro che si godono guardando le pendici di Monte Mario e che formano "un tutt'unico, un quadro da conservare", per evitare che eventuali costruzioni ne interrompano la continuità di forma, di consistenza e di colore;

→ "Visuali di quadri panoramici estranei al Foro da escludere" (in rosso).

Si tratta di quelle parti del costruito cittadino di scarsa qualità architettonica, a ridosso del Foro, precisamente la chiusura meridionale di piazza di ponte Milvio e il complesso abitativo di via di Prato Falcone, che costituiscono appunto "quadri da escludere".

→ "Visuali di quadri panoramici estranei al Foro da tutelare" (in giallo).

Moretti intende in questo caso la percezione del Foro da zone limitrofe mediante "coni visuali da mantenere liberi", aggiungiamo rigorosamente sgombre di qualsivoglia ostacolo.

Moretti si concentra quindi sull'elemento che delimita reciprocamente area del Foro e contesto, vale a dire sul margine, sull'orlo materiale o immateriale che con opportune manipolazioni può realizzare la piena fusione percettiva tra le parti oppure può escludere gli accidenti della visione. In effetti solo la precisazione delle situazioni al contorno del Foro Mussolini poteva garantire nel tempo la sua integrità anche in considerazione delle forti pressioni speculative che interessavano questo quadrante cittadino.

Per inciso Moretti esplora queste relazioni anche in uno dei suoi scritti più noti *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, analizzando il perimetro dei quadri "il seppellimento di S. Lucia" e "la resurrezione di Lazzaro" le cui composizioni "tracimerebbero oltre il margine fisico della tela".[9]

Il rapporto stringente che si stabilisce tra Foro e il suo intorno è garantito proprio da questo margine, la cui tutela richiede vigorosi vincoli urbanistici per "impedire che elementi estranei ne turbino la configurazione panoramica", ma anche per rimuovere diaframmi negativi che negano lo sguardo su emergenze monumentali della città.

Di questo peculiare approccio basato sulla determi-

landscape, are a heritage that imposes, without limitations, their integral conservation".

For this reason Moretti concentrated his attention on the "periphery", intended as the limit or external and extreme boundary of the area, opposed to the centre of the physical space of the Foro.

This is evident in the project drawing *Determinazione dei Raggi visuali corrispondenti a quadri panoramici modificabili per elementi estranei al Foro* (Calculation of the Visual Radii Corresponding with Panoramic Quadrants Modifiable by Elements Outside the Foro) (D), which survive only in black and white reproductions, now reinterpreted and rendered legible with colour (E, F). Moretti draws three different visual fields or "*cannocchiali ottici*"[8] – to use his definition – that originate from important points in the area. They are distinguished in:

→ "Views of panoramic quadrants outside the Foro to be maintained" (in green). These are views of properties along the edge of the Foro that can be enjoyed looking toward the slopes of Monte Mario and which form "a whole, a canvas to be conserved", to avoid the risk that eventual constructions interrupt the continuity of form, consistency and colour;

→ "Views of panoramic quadrants outside the Foro to be excluded" (in red). Those parts of the built city of scarce architectural quality, alongside the Foro, precisely the southern closure of the Piazza di Ponte Milvio and the residential complex in Via di Prato Falcone, which constitute "views to be excluded".

→ "Views of panoramic quadrants outside the Foro to be protected" (in yellow). With this indication, Moretti intended the perception of the Foro from nearby areas via "view corridors to be kept free", and I add, rigorously free of any obstacle.

Moretti thus concentrated on the element that reciprocally delimits the area of the Foro and its context, in other words, the boundary, the material or immaterial edge that, with opportune manipulations, could bring about the total visual fusion between parts or exclude visual accidents. In reality, only the precise definition of the edge of the Foro Mussolini could guarantee its integrity over time, also given the strong pressures being exerted by speculative construction in this quadrant of the city.

Incidentally, Moretti explored these relations also in one of his most well-known writings, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio* (Discontinuity of Space in the Work of Caravaggio), in which he analyses the perimeter of the paintings *Burial of Saint Lucy* and *The Raising of Lazarus*, whose compositions "overflow beyond the physical edge of the canvas".[9]

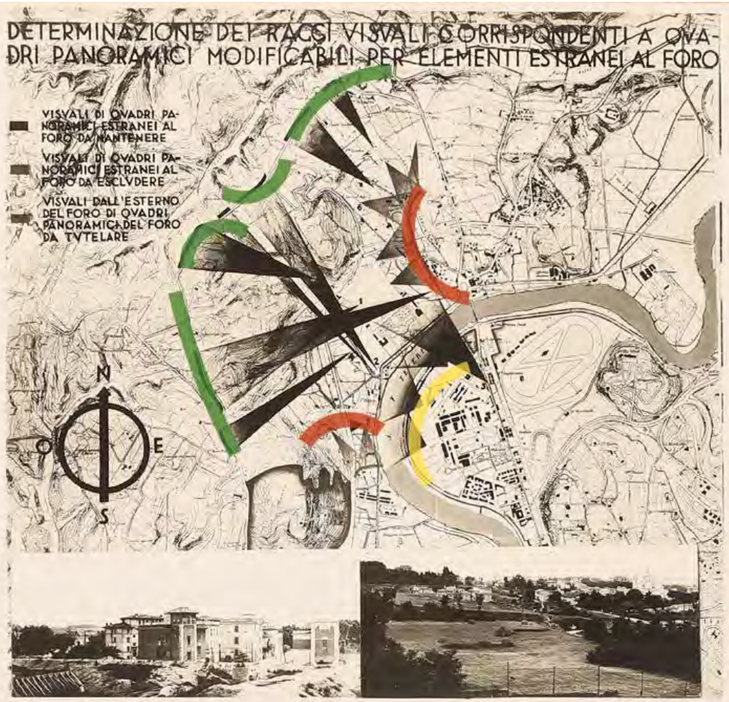
The stringent relationship established between the Foro and its surroundings is guaranteed precisely by this edge, whose protection required rigorous urban planning restrictions to "impede extraneous elements that would disturb its panoramic configuration", but also to remove negative diaphragms that negate the view of the monuments emerging from within the city.

This peculiar approach based on the determination of views or "*cannocchiali ottici*" – that is, the study of architectural constructions or territorial structures as a function of significant visual relations with pre-existing historical elements and landscape, was used by Moretti later on. Examples include the



↑ - D
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Determinazione dei raggi visuali corrispondenti a quadri panoramici modificabili per elementi estranei al Foro



E



←- E / F

Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Determinazione dei raggi visuali corrispondenti a quadri panoramici modificabili per elementi estranei al Foro. Reinterpretazione dell'immagine D tramite il colore

F



G



H



←- G / H / I

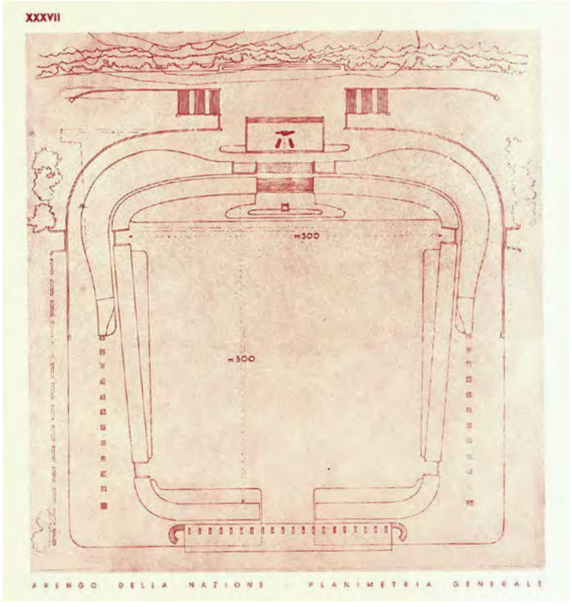
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Piano regolatore, T. 11. Determinazione particolareggiata del confine panoramico e dei vincoli inerenti nelle zone confinanti la via Camilluccia

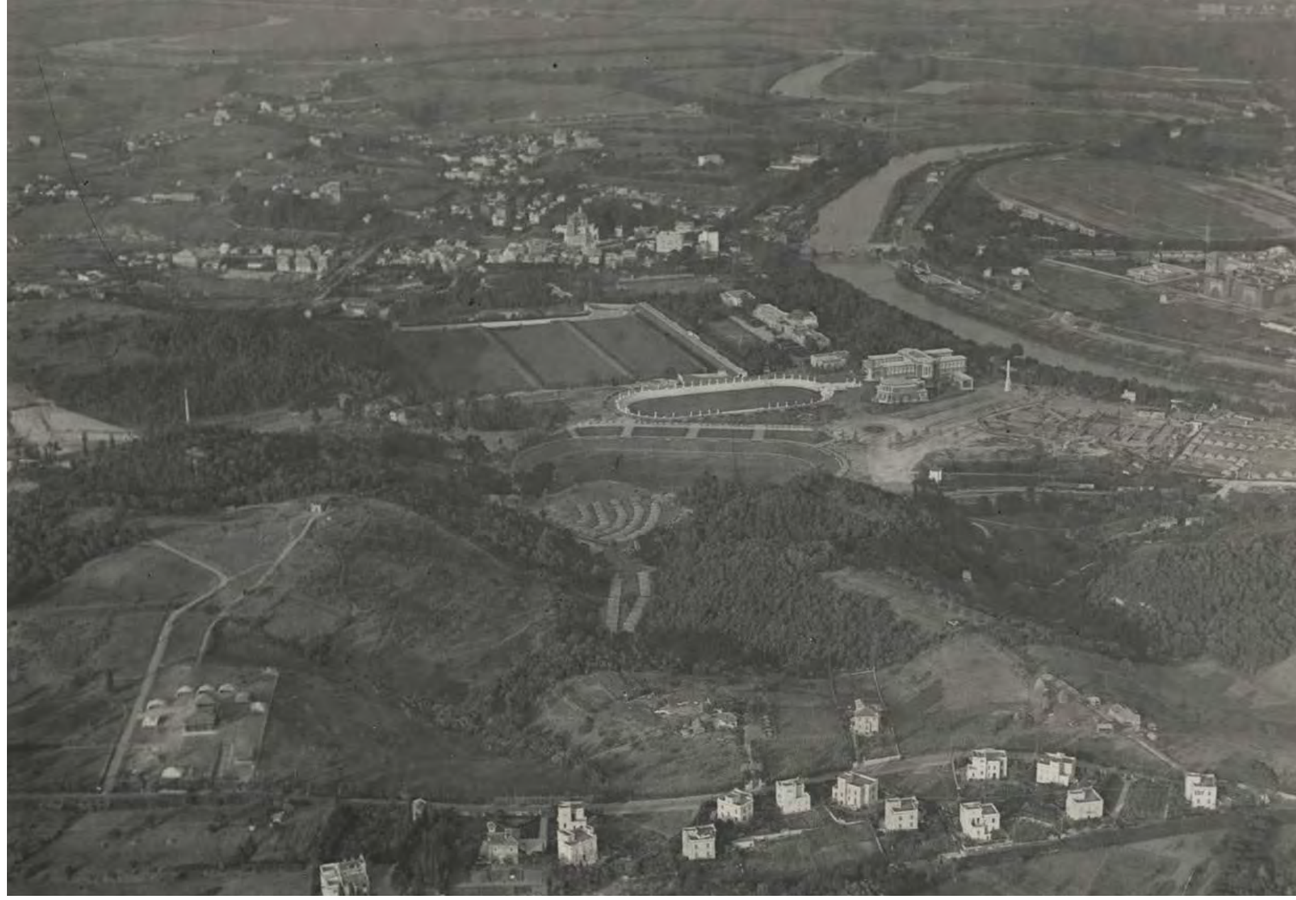
Piano regolatore, T. 3. Determinazione particolareggiata dei vincoli nelle zone a NE – E – SE – S – SO del Foro

Piano regolatore, T. 13. Determinazione del confine panoramico e delle zone per questo comunque vincolate

I







nazione di visuali o di "cannocchiali ottici" – ossia lo studio del manufatto architettonico o dell'assetto territoriale in funzione delle relazioni visive significanti con preesistenze storiche e paesaggistiche, Moretti si servì anche dopo, come ad esempio per la casa di "caccia e pesca" a Brioni (1939-1943) o nella scelta dei raggi di curvatura delle modanature/balconate della palazzina S. Maurizio a Roma e nel tracciamento della curvatura dei fabbricati del complesso Watergate a Washington.

Dipanando magistralmente il filo di questa scelta progettuale il primo elemento su cui egli lavora è il tracciato di via della Camilluccia che diventa la linea di discrimine tra la conservazione ambientale e lo sviluppo urbano. Infatti, Moretti prevede la libera espansione dell'edificato a monte della strada al di là di una fascia di rispetto assoluto larga 12 metri da piantumare con alberi di alto fusto (in verde) e al di là della linea di

"hunting and fishing" cabin at Brioni (1939-1943) or the use of radii of curvature on the frames/balconies of the palazzina S. Maurizio in Rome and the layout of the curvature of the buildings of the Watergate complex in Washington D.C.

Masterfully unravelling the thread of this design choice, the first element to be explored was the layout of Via della Camiluccia, which became the discriminating line between environmental conservation and urban development. In fact, Moretti foresaw the free expansion of building above this road, beyond an absolute setback area, 12 metres in width and planted with tall trees (in green) and beyond the line of the panoramic "boundary" (in blue) artificially created by remodelling the height of the ground to conceal, precisely, the view of future constructions (G). In order to re-establish, almost to heal, the continuity of the dark green of Monte Mario, lacerated by the villas Tre Colli, Tacchi Venturi,

↑ -J
Foro Mussolini
Roma, s.d.

Volume: *Il Foro Mussolini*, tavola 37
Arengo della Nazione. Planimetria generale

↑ - K
Foro Mussolini
Roma, s.d.

Volume: *Il Foro Mussolini*, p. 268
Arengo della Nazione. Veduta panoramica del plastico da levante

"confine" panoramico (in azzurro) realizzata artificialmente rimodellando l'altimetria per celare, appunto, la vista del futuro sviluppo edilizio (G). Al fine di ristabilire, quasi rimarginare, la continuità del verde cupo di Monte Mario, lacerato dalle ville Tre Colli, Tacchi Venturi, Canova Piacentini, Madama etc., Moretti prevedeva l'obbligo per i proprietari di schermarle con un nastro di alberi di alto fusto di specie arboree esistenti.

Nella grandiosa scenografia immaginata da Moretti per il Foro, sul versante della Cassia, cortine vegetali e diaframmi architettonici (in rosso, immagine H) avrebbero dovuto espungere dalla vista il "fitto quartiere a carattere popolare" affacciato su piazza di ponte Milvio, mentre su viale Angelico la demolizione del gruppo di palazzine avrebbe determinato scorci panoramici verso la Basilica di S. Pietro e, controcampo, sul Foro. Il vincolo di inedificabilità sarebbe stato esteso anche al

Canova Piacentini, Madama, etc., Moretti proposed the obligation for their owners to screen them behind a ribbon of tall trees, using existing species.

In the grandiose scenogrpahy imagined by Moretti for the Foro, on the side toward the Via Cassia, vegetal curtains and architectural diaphragms (in red, see image H) were to have expunged the view of the "dense working-class neighbourhood" facing Piazza di Ponte Milvio, while along Viale Angelico the demolition of a group of apartment buildings would have created panoramic views toward St. Peter's Basilica and, from a reverse angle, toward the Foro. The restriction on construction was also to have been extended along the Lungotevere Flaminio, to view the Foro and its works of architecture.

In short, the edge of the area that Moretti modulates in relation to the context is the physical limit of the restrictions of the Master

↑ -L
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Veduta panoramica della zona del Foro in costruzione

lungotevere Flaminio per traguardare il Foro e le sue architetture. Insomma, l'orlatura dell'area che Moretti modula in relazione al contesto è limite fisico su cui si attestano i vincoli di Piano Regolatore del Foro, necessari per sospendere concessioni di ogni licenza di costruzione anche per la vasta zona circostante, sottoposta al tempo a una pressione speculativa e immobiliare crescente, così come è indicato dalla tavola inerente la "determinazione del confine panoramico e delle zone per questo comunque vincolate" e del relativo "schema dimostrativo della chiusura del foro entro le zone di rispetto panoramico" (I).

Moretti focalizza le sue riflessioni sul tema del margine anche nel caso dell'inesitato Arengo delle Nazioni. Pur essendo coerente con l'aggregazione utilitaria di spazi sportivi ed educativi del complesso, egli introduce nel Foro uno spazio di dimensioni *eroiche* di 300 x 300 m., dodici volte più grande di piazza Venezia (J, K).

La genesi dello spazio architettonico è espressa in contorni definiti da cordonate perimetrali, che risentono delle condizioni di agglutinamento progressivo della folla orientata verso un unico oratore, ossia quello investito di potere sacro e assoluto. Un'architettura del vuoto, impressa sul suolo e guidata da un'idea antropomorfa dello spazio che già prefigura le forme per i grandi numeri dell'*Architettura parametrica*.

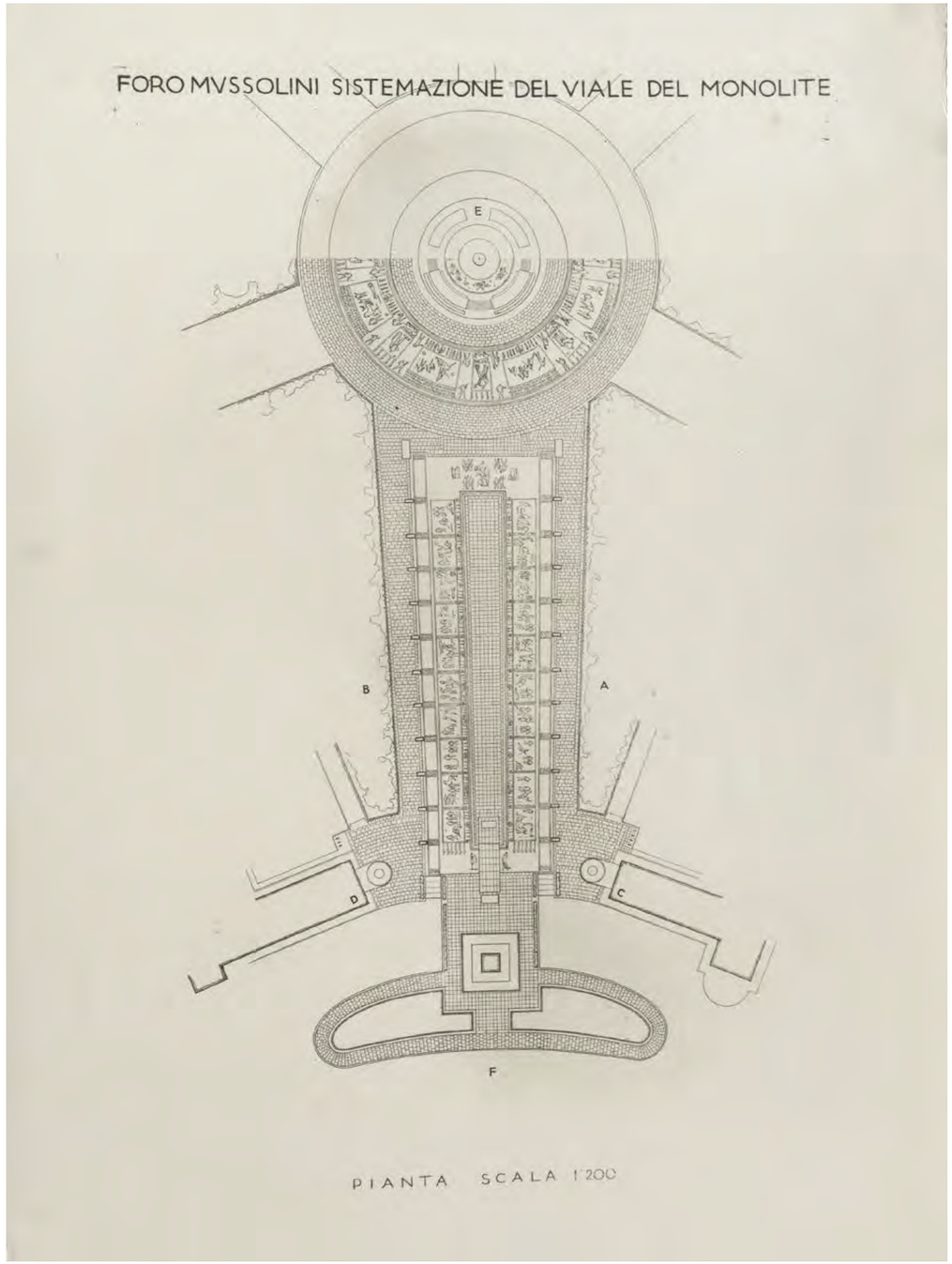
Ancora più interessante, se possibile, è la definizione dei margini del Piazzale dell'Impero che celebra la vittoria sull'Etiopia e la relativa proclamazione dell'Impero e che "costituisce il centro ideale ed anche urbanistico del Foro Mussolini (...)".[10]

L'area trapezia, o come lo stesso Moretti la definisce a "forma rettangolare rastremata", era la risultante della divaricazione tra l'Accademia di Educazione Fisica e l'edificio delle Terme (L) e metteva in relazione le due mete terminali preesistenti ossia la fontana della Sfera e l'Obelisco. Un tema difficilissimo se si tiene conto che i fronti laterali dei due edifici non sono compatti, ma si introflettono in una semicorte e si estroflettono con poderosi volumi solo tangenti al piazzale lungo 280 x 60 m. circa e che, dunque, non ne possono costituire i margini.

Moretti imposta il Piazzale con l'obiettivo dichiarato di esaltare la scala monumentale dell'obelisco Mussolini, feconda fonte iconografica per l'immaginario collettivo, costituendo un vertiginoso gioco di specchi, di rimandi, di richiami, confluenti tutti nella creazione di un universo ideologico e ideale di forza e di gloria.

In estrema sintesi Moretti monta una lunga piattaforma, riservata allo stazionamento delle autorità e allo schieramento di parata durante le manifestazioni. L'Architetto lavora su poche quote dallo scarto minimo, poche decine di centimetri, delimitando il podio tra due nastri laterali leggeri-

Plan for the Foro, necessary to halt any building permits for the vast area around it, subject over time to mounting speculative and real estate pressures, as indicated in the drawing relative to the "determination of the panoramic edge and those zones with resulting restrictions" and the relative "illustrative scheme of the closure of the Foro within the zone of panoramic respect" (I).
Moretti focalised his reflections on the theme of the edge, also in the case of the inesitato Arengo delle Nazioni. Despite being coherent with the complex's utilitarian aggregation of spaces for sport and education, he introduced a space of *heroic* proportions within the Foro, measuring 300 x 300 m., twelve times the size of Piazza Venezia (J, K).
The genesis of architectural space is expressed in edges defined by perimeter graded ramps, influenced by the conditions of the progressive agglutination of the crowd oriented toward a single speaker, in other words, invested with sacred and absolute power. An architecture of the void, impressed on the ground and guided by an anthropomorphic idea of space that already prefigures the forms for large numbers of *parametric architecture*. Even more interesting, if possible, is the definition of the edges of the Piazzale dell'Impero, which celebrates the victory over Ethiopia and the relative proclamation of the Empire, and which "constitutes the ideal as well as urban centre of the Foro Mussolini (...)".[10]
This trapezoidal area, or as Moretti himself defined it, "a tapered rectangular form", was the result of the divarication between the Accademia di Educazione Fisica and the building housing the Baths (L). It established a relation between the two pre-existing terminal destinations, that is, the Fountain of the Sphere and the Obelisk. An incredibly difficult theme if we consider that the sides of the two buildings are not compact but flexed inward toward a semi-court and flexed outward with mighty volumes that are only tangent to this roughly 280 x 60 m public square and which, therefore, could not constitute its edges.
Moretti laid out the square with the declared objective of exalting the monumental scale of the obelisk dedicated to Mussolini, a fecund iconographic source for the collective imagination, constituting a vertiginous play of mirrors, references and recollections, all flowing into the creation of an ideological universe and ideal of strength and glory.
In extreme synthesis, Moretti built a long platform, reserved for authorities and parades during important events. He worked with only a few levels, only slightly differentiated, in the range of a few dozen centimetres, delimiting the podium between two slightly inclined lateral bands, finished in mosaic, to introduce an iconic power and visibility to vertical elements.
The mosaic paving is governed by a rigorous geometric grid and, along the two side edges of the square, twenty-two large marble

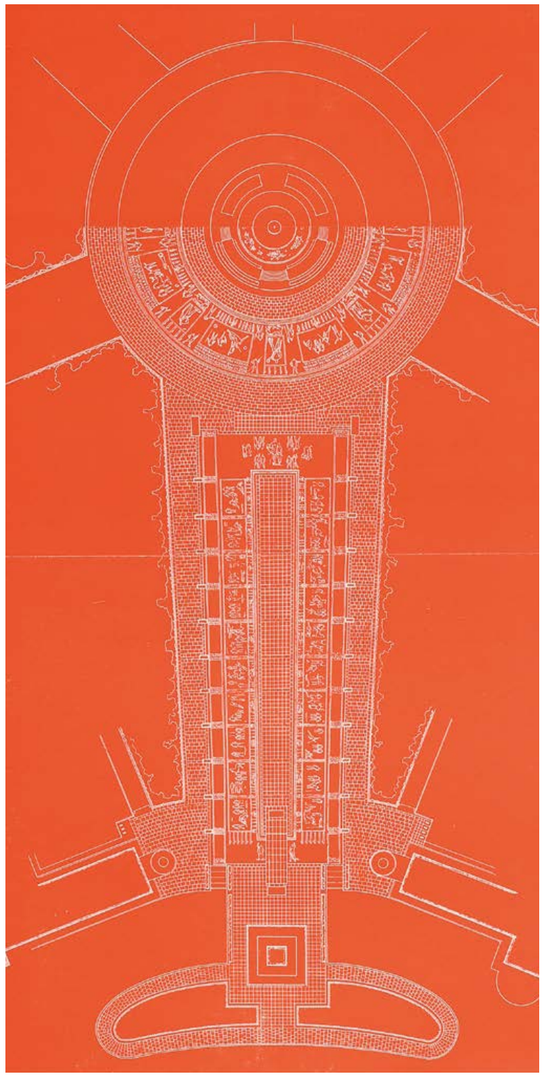


→- M
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM
Sistemazione del viale del Monolite. Planimetria









← ↖-N / O
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Veduta assiale del Piazzale dell'Impero

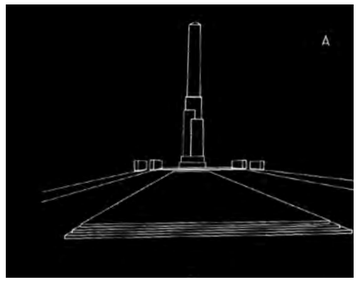
Prospettiva di studio per il Piazzale dell'Impero

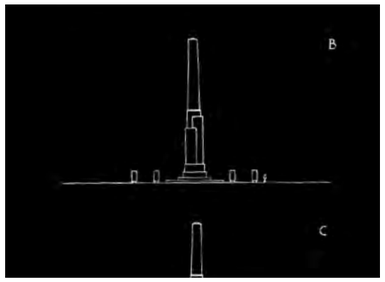
↑ - P
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

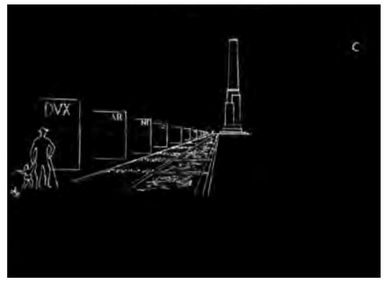
Veduta del Piazzale dell'Impero verso la Sfera e l'altura di Monte Mario

↑ - Q
Foro Mussolini
Roma, s.d.

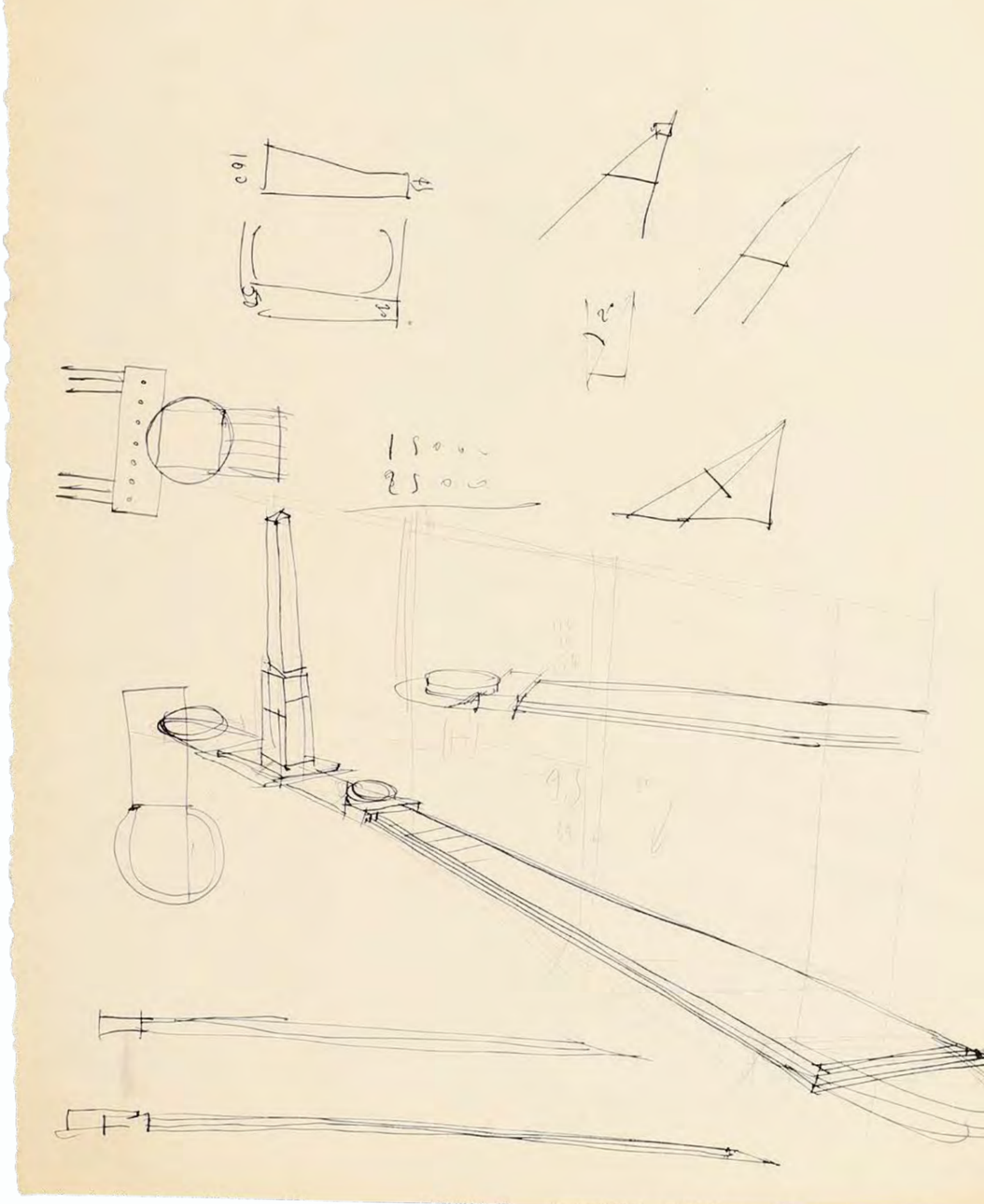
Volume: *Il Foro Mussolini*, tavola XXXIV
Planimetria definitiva del Piazzale dell'Impero











←-R
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

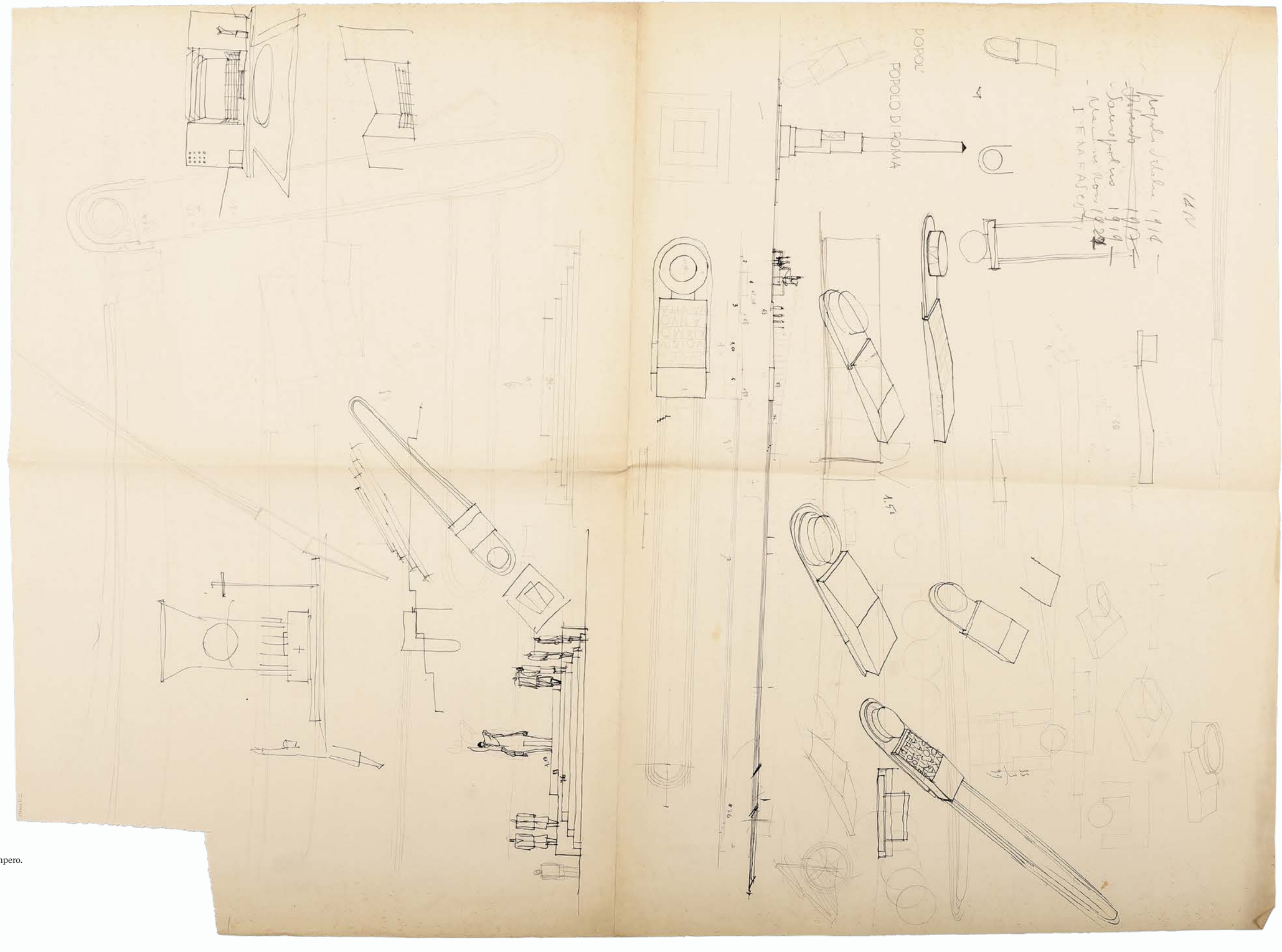
Vista generale del nucleo centrale del Foro.
Plastico

↖ - S / T / U
Foro Mussolini
Roma, s.d.

Da *Architettura*, estratto (vedi nota n. 12)
Studio per il proporzionamento prospettico
del Piazzale/Viale dell'Impero

↑ - V
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Studio per l'assetto del Piazzale dell'Impero.
Particolare della spina centrale



→- W
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Studio per l'assetto del Piazzale dell'Impero.
Particolare della spina centrale

mente inclinati e trattati a mosaico, in modo da dare potenza iconica e visibilità agli elementi in elevazione.

Le specchiature pavimentali musive sono governate da una rigorosa griglia geometrica e, lungo i due bordi longitudinali del Piazzale, ventidue grandi parallelepipedi marmorei si stagliano su un'alta siepe verdeggiante, entrambi realizzati per fungere da quinta spaziale e visuale (M, N, O, P, Q).

Negli studi iniziali per la configurazione del Viale (R), Moretti ne determina così di seguito gli elementi fondamentali:

A. Il monolito (alto 34 m.) aumenta la sua dimensione in altezza poggiando prospetticamente sulla spina marmorea centrale.

B. Elementi di minima altezza aumentano per contrasto la scala delle dimensioni del monolito.

C. Mediante gli elementi ricorrenti lungo il Viale di identica modesta altezza, lo spettatore apprezza la grande altezza del monolito anche da gran lontananza. Il rimando è ancora una volta allo studio delle leggi della visibilità, al Barocco e ai suoi artifici prospettici per cui "le cose non appaiono solo per ciò che sono, ma in relazione alle cose che hanno intorno e che ne modificano l'apparenza", per usare le illuminanti parole di Gian Lorenzo Bernini, laddove peraltro "i concetti di simmetria (...) non sono mai stati intesi come pedante corrispondenza di particolari e di misure, ma piuttosto al modo ellenico di contrappunto musicale di masse, e di giusti rapporti volumetrici e cromatici".[11]

Moretti sintetizza il progetto con poche parole: si tratta di una strada, di un viale, di un δρόμος (*dromos*) monumentale concepito nel senso – processionale e sacrale – dei cosiddetti "viali delle sfingi" della tradizione templare egiziana.

Il tema, che imponeva una sorta di calendario commemorativo, è svolto nella maniera più semplice e perciò più efficace, con una duplice teoria di cippi prismatici con iscrizioni incise in capitale lapidario. I testi, letti in sequenza, inducono l'osservatore ad una percezione dinamica dello spazio e ne guidano lo sguardo.

Quest'attenta definizione del margine è nevralgica per creare l'invaso del Piazzale, stretto tra le quinte dense di candidi prismi lapidei e delle alte siepi verdeggianti, che ordinano le sporgenze e le rientranze dei fronti laterali dell'Accademia e delle Terme.

Le inestricabili e molteplici connessioni tra le forme dell'Architettura e l'ideologia politica sono quanto mai evidenti: il Piazzale dell'Impero è uno spazio devozionale a scala urbana che "doveva rivestire soprattutto funzione rappresentativa e commemorativa dei fasti dell'Impero; e prestarsi insieme allo svolgimento di adunate e di sfilate. Di qui l'esigenza di dotare il Viale di una spina centrale ove potessero sostare i Gerarchi presiedenti alle cerimonie e l'altra di basare la composizione altimetrica su una serie di tavole marmoree su cui inscrivere i fasti d'Italia[12] (S, T, U).

Al di là degli intenti retorici e altisonanti, Moretti riesce a creare uno spazio compiuto ma non chiuso, mediante una

parallelepipeds stand before a luxuriant green hedge, both realised to function as a spatial and visual backdrop (M, N, O, P, Q).

In the initial studies for the configuration of the Avenue (R), Moretti determined the following fundamental elements:

A. The monolith (34 m tall) increases its dimension in height by resting perspectivally on the central marble spine.

B. Elements of minimum height employ contrasting scale to increase the dimensions of the monolith.

C. Thanks to the recuring elements along the Avenue of an identical modest height, the spectator appreciates the grandiose height of the monolith even from a great distance.

The reference is one again to the study of the laws of visibility, to the Baroque and its perspectival artifices by which "objects appear not only for what they area, but in relation to the objects around them and which modify their appearance", to use the enlightening words of Gian Lorenzo Bernini. Moreover, "the concepts of symmetry (...) were never intended as pedantic correspondence between details and measures, but rather in the Hellenic sense of the musical counterpoint of masses, and correct volumetric and chromatic ratios".[11]

Moretti synthesises the project in a few words: we are dealing with a street, an avenue, a monumental δ δ δ μδ δ (*dromos*) conceived in the sense – processional and sacred – of the so-called "avenues of the sphinxes" from the Egyptian tradition of temples.

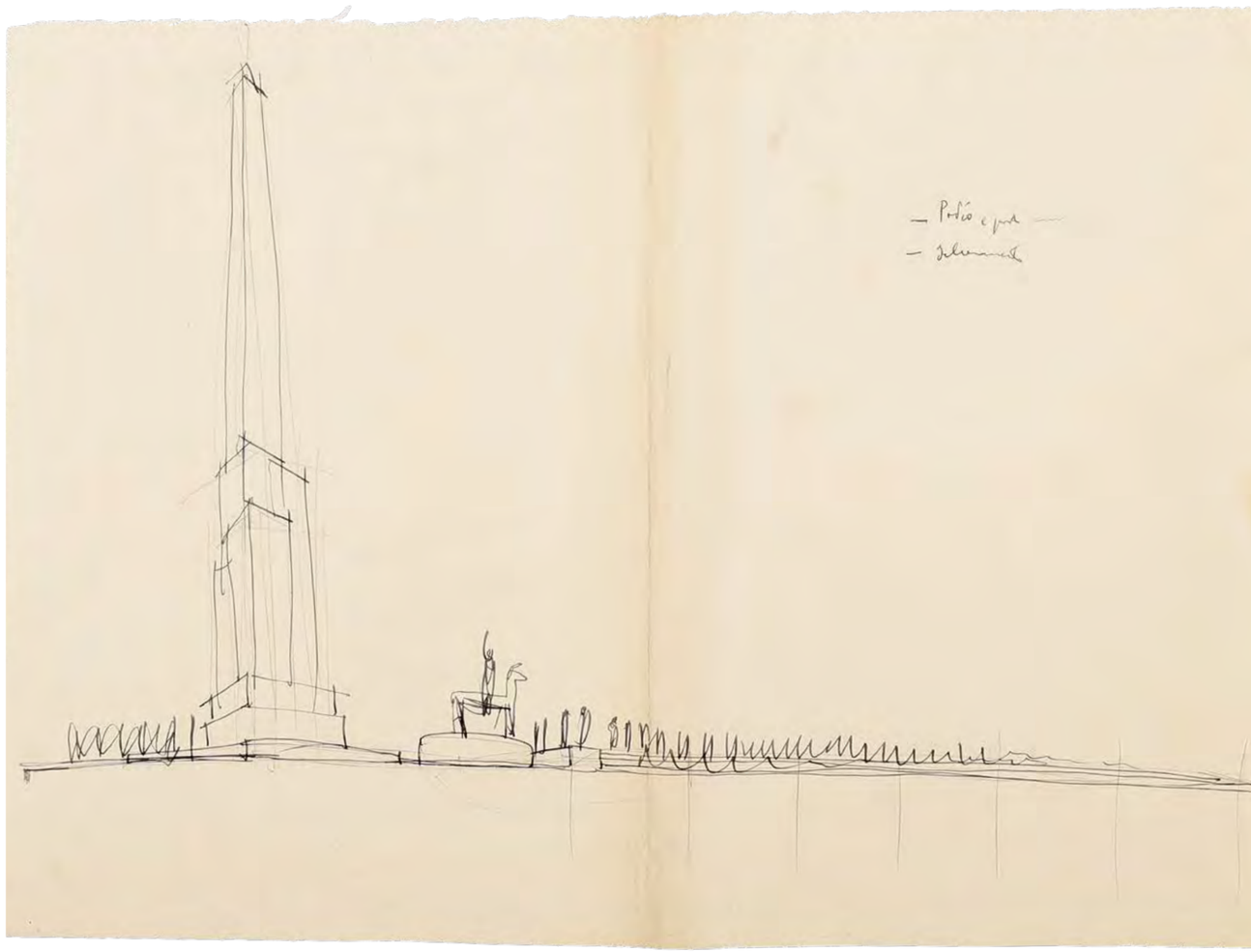
This theme, which imposed a sort of commemorative calendar, was applied in the simplest, and therefore, most effective manner, with a twofold theory of prismatic *cippi* engraved with inscriptions in Roman square capitals. The texts, read in sequence, induce the observer toward a dynamic perception of space and guide the eyes.

This attentive definition of the edge is neuralgic to creating the void of the square, pinched between the dense backdrops of candid stone prisms and tall green hedges, which order the projections and setbacks of the sides of the Accademia and the Baths.

The inextricable and multiple connections between the forms of Architecture and political ideology are as evident as ever: Piazzale dell'Impero is a devotional space at the urban scale created "primarily to represent and commemorate the glories of the Empire; and together lend itself to hosting rallies and parades. Hence the need to provide the Avenue with a central spine for authorities presiding over ceremonies and to base the altimetric composition on a series of marble plates on which to inscribe the glories of Italy"[12] (S, T, U).

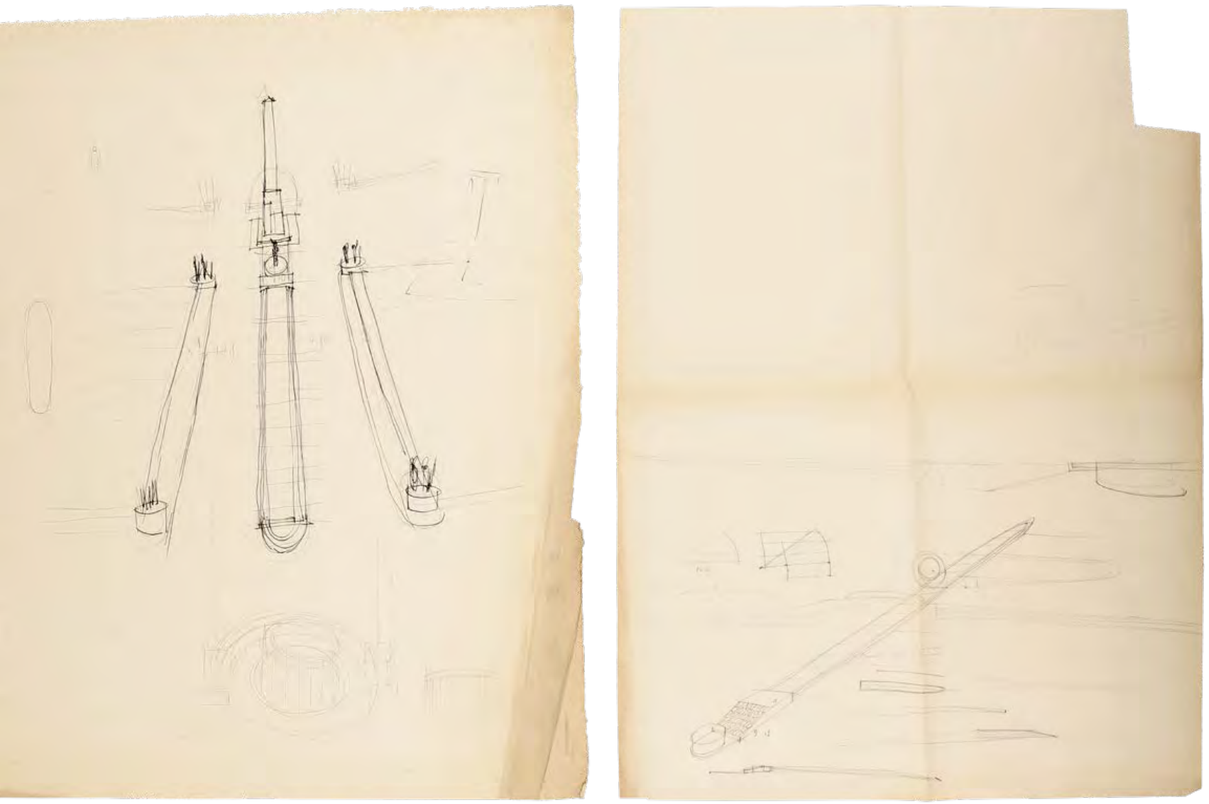
Beyond the rhetorical and high-sounding intentions, Moretti managed to create a complete yet not closed space, via a central spine and edges of marble prisms, the two plastic episodes of the Obelisk and the Fountain of the Sphere enter into symbiosis, assuming a figurative and symbolic pregnancy unforeseen, up to this moment, in the plans for the Foro, as already evident in the preparatory studies (V, W, X, Y, Z).

This in fact is how Luigi Moretti would express himself in 1969, in a reflection on his personal idea of architecture: "the work of architecture must have an 'immediate', powerful presence, almost forcing you to discover for the first time what reality means, in other words, what is outside of you and later, for a spell whose formula



↑ - X
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Studio per l'assetto del Piazzale dell'Impero.
Particolare della spina centrale



↑ - Y / Z
Foro Mussolini
Roma, s.d.
AMM

Studio per l'assetto del Piazzale dell'Impero.
Particolari

spina centrale e bordi di prismi marmorei, gli stessi episodi plastici dell'Obelisco e della fontana della Sfera entrano in simbiosi assumendo una pregnanza figurativa e simbolica non prevista, fino ad allora, nei piani per il Foro, come già evidente dagli studi preparatori (V, W, X, Y, Z).

Così infatti si esprimerà Luigi Moretti nel 1969, in una riflessione sulla propria idea di architettura: "l'opera di architettura deve avere una «presenza» immediata, potente, quasi a scoprirti per la prima volta cosa vuol dire realtà, ovvero cosa è fuori di te eppoi, per un sortilegio di cui non so ancora spiegarmi la formula, svanire man mano nel tuo spirito e rimanere come impalpabile incantamento: «vorrei che tu ecc. [e Lapo ed io fossimo] presi ecc. [per incantamento / e messi in un vasel, ch'ad ogni vento / per mare andasse al voler vostro e mio]». È certamente fenomeno similissimo all'amore e ne porta gli stessi segreti. Delle arti è l'architettura quella che per le sue dimensioni fisiche mostra più chiaramente questa trasmutazione o meglio questa essenza".[13]

I am still unable to explain, it gradually disappears into your spirit and remains like some impalpable magic: 'I wish that you (etc.) and Lapo and I could be taken (etc.) by magic / and placed in a boat that, whatever the wind / was carried over the sea wherever you and I chose to go'. It is certainly a phenomenon very similar to love and it carries the same secrets. Of the arts architecture is that which for its physical dimensions most clearly shows this transmutation, or better yet, this essence".[13]

1- Agnoldomenico Pica: *Luigi Moretti architetto*, scritto in occasione del conferimento del Premio Nazionale di Architettura del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, 1957.
2- Il Foro Mussolini, Opera Balilla – Anno XV, a cura di Agnoldomenico Pica, Valentino Bompiani editore in Milano, 20 settembre 1937.
In un curriculum datato 1957 nel decennio 1931-1941 per l'area del Foro, Moretti enumera solo 9 progetti (Accademia di Scherma, Grande Sala, Piazzale monumentale, Cella commemorativa, Secondo anello delle gradinate dello Stadio Olimpico, Piano Regolatore, Mostra dell'Edilizia sportiva per la gioventù, Fontana monumentale, Collegio di alta educazione classica). Luigi Moretti, Circolo della Stampa, Milano 1957, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
3- *Rassegna dell'Edilizia della Gioventù Italiana del Littorio*, Tipografia Operaia Romana, Roma anno XX, 1942, in Archivio Moretti Magnifico.
Nella mostra di Firenze il plastico era collocato nella sala VI ed era commentato da pannelli esplicativi con la "Sintesi della figura architettonica e urbanistica del Foro Mussolini e delle opere eseguite", gli "Studi particolari preparatori per il PR definitivi del Foro redatti dall'Arch. Moretti", gli "Studi e progetti per il PR iniziale redatti dall'Arch. Del Debbio", gli "Studi per alcune zone a giardinaggio – Arch. De Vico e Meccoli – e, infine, la "Documentazione di alcune opere realizzate al Foro Mussolini".
4- Luigi Moretti dirige l'Ufficio Tecnico dell'Opera Nazionale Balilla (ONB) dal 1 agosto 1933. Convenzione con la GIL (Gioventù Italiana del Littorio già ONB) del 20.10.1940 XVIII in Archivio Moretti Magnifico.
5- L'appunto inedito di cui trattasi è conservato in Archivio Moretti Magnifico, numero inventario 348/001 e seguenti.
6- Il volume citato è conservato in Archivio personale Tommaso Magnifico. Si veda inoltre il "Piano Regolatore del Foro Mussolini", Officine grafiche Mantero Tivoli, senza data, in Archivio Moretti Magnifico.
7- Si vedano il citato volume *Il Foro Mussolini* e il *Piano Regolatore etc.* citato.
8- *Il Foro Mussolini*, citato, pag.38.
9- Luigi Moretti così scrive: "(...) ma nelle tele di Siracusa e di Messina il perimetro è volutamente fratturato dalla composizione volutamente casuale, dispensabile. La casualità del perimetro è l'ultima esigenza reclamata da un mondo figurativo assunto come estraneo ed impossibile a dominare, da un naturalismo estremo". *Spazio* n. 5, luglio - agosto 1951.
10- *Il Foro Mussolini*, citato, pag.85.
11- D. Del Pesco: *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France"*, p. 302, Electa, Napoli 2007.
"Il Foro Mussolini" citato pag.39.
12- Plinio Marconi, in *Il Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini in Roma - Architetto Luigi Moretti*, estratto della rivista *Architettura*, settembre - ottobre 1941 – XIX – annata XX.
13- Luigi Moretti, *Lettera ad Agnoldomenico Pica*, Roma 26 novembre 1969, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
Si fa notare che le immagini del presente saggio sono tratte dall'Archivio Moretti Magnifico, ad eccezione delle immagini C, J, K, Q tratte dal Volume *Il Foro Mussolini*. L'immagine R è tratta dalla rivista *Architettura* – estratto –, citata.
Il testo del presente saggio è stato modificato rispetto all'esposizione fatta in occasione del Convegno: *La storia del Foro Italico: passeggiata nell'architettura moderna*, Roma 11 ottobre 2019, Salone d'Onore del CONI, Foro Italico.

1- Agnoldomenico Pica: *Luigi Moretti architetto*, written in occasion of the awarding of the Premio Nazionale di Architettura by the President of the Italian Republic Giovanni Gronchi, 1957.
2- Il Foro Mussolini, Opera Balilla – Anno XV, edited by Agnoldomenico Pica, Valentino Bompiani editore in Milano, 20 September 1937.
In a curriculum dated 1957 during the decade 1931-1941 for the area of the Foro, Moretti enumerated only 9 projects (Accademia di Scherma, Grande Sala, Piazzale monumentale, Cella commemorativa, Secondo anello delle gradinate dello Stadio Olimpico, Piano Regolatore, Mostra dell'Edilizia sportiva per la gioventù, Fontana monumentale, Collegio di alta educazione classica). Luigi Moretti, Circolo della Stampa, Milano 1957, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
3- *Rassegna dell'Edilizia della Gioventù Italiana del Littorio*, Tipografia Operaia Romana, Rome, anno XX, 1942, in Archivio Moretti Magnifico.
During the exhibition in Florence the model was located in hall 6 and commented by explanatory panels featuring the "Synthesis of the architectural and urban figure of the Foro Mussolini and built projects", the "Detailed preparatory studies for the final MP for the Foro by the Arch. Moretti", the "Studies and projects for the initial MP developed by Arch. Del Debbio", the "Studies for particular areas used as gardens" – Arch. De Vico and Meccoli – and, finally, the "Documentation of particular projects completed at the Foro Mussolini".
4- Luigi Moretti ran the Technical Office of the *Opera Nazionale Balilla* (ONB) from 1 August 1933. Convention with the GIL (*Gioventù Italiana del Littorio*, formerly ONB) from 20.10.1940 XVIII in Archivio Moretti Magnifico.
5- This unpublished not is conserved in the Archivio Moretti Magnifico.
6- The cited publication is conserved in the Archivio personale Tommaso Magnifico. See also the "Piano Regolatore del Foro Mussolini", Officine grafiche Mantero Tivoli, n.d., in Archivio Moretti Magnifico.
7- See the cited publication *Il Foro Mussolini* and *Piano Regolatore etc.* cit.
8- *Il Foro Mussolini*, cit., p. 38.
9- Luigi Moretti wrote: "(...) however, in the canvases of Siracusa and Messina the perimeter is intentionally fractured by the intentionally casual, dispensable composition. The casual nature of the perimeter is the last need claimed by a figurative world assumed as extraneous and impossible to dominate, by an extreme naturalism". *Spazio* n. 5, July – August 1951.
10- *Il Foro Mussolini*, cit., p. 85.
11- D. Del Pesco: *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France"*, p. 302, Electa, Naples, 2007.
"Il Foro Mussolini" cit. p. 39.
12- Plinio Marconi, in "Il Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini in Roma - Architetto Luigi Moretti", extract from the review *Architettura*, September - October 1941 – XIX – year XX.
13- Luigi Moretti, *Lettera ad Agnoldomenico Pica*, Rome, 26 November 1969, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
The images accompanying this essay are from the Archivio Moretti Magnifico, with the exception of images C, J, K, Q, from the publication *Il Foro Mussolini*. Image R is extracted from the review Architettura, as cited.
The text of the present essay was modified with respect to the exhibition held in occasion of the Convention: *La storia del Foro Italico: passeggiata nell'architettura moderna*, Rome, 11 October 2019, Salone d'Onore del CONI, Foro Italico.

Maria Grazia D'Amelio
Professoressa e Architetto

Professor and Architect

Tommaso Magnifico
Architetto
Archivio Moretti Magnifico

Architect
Archivio Moretti Magnifico

Intervista di / Interview by Luca Ribichini

PAOLO PORTOGHESI

Un racconto su Luigi Moretti
Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità

Luca Ribichini - Rispetto al tuo rapporto con Luigi Moretti: come e quando è iniziato?

Paolo Portoghesi - Il rapporto con Moretti è stato molto importante per me. Parliamo degli anni Cinquanta e Sessanta, il periodo in cui, a prescindere dalla sua attività professionale che è sempre stata molto intensa, aveva rivolto l'attenzione all'esigenza di dare un contributo teorico. Per questo da una parte aveva fondato la rivista *Spazio*, che era allora arrivata al terzo anno di pubblicazione, dall'altra aveva effettivamente creato un istituto che si dedicava alla ricerca operativa.

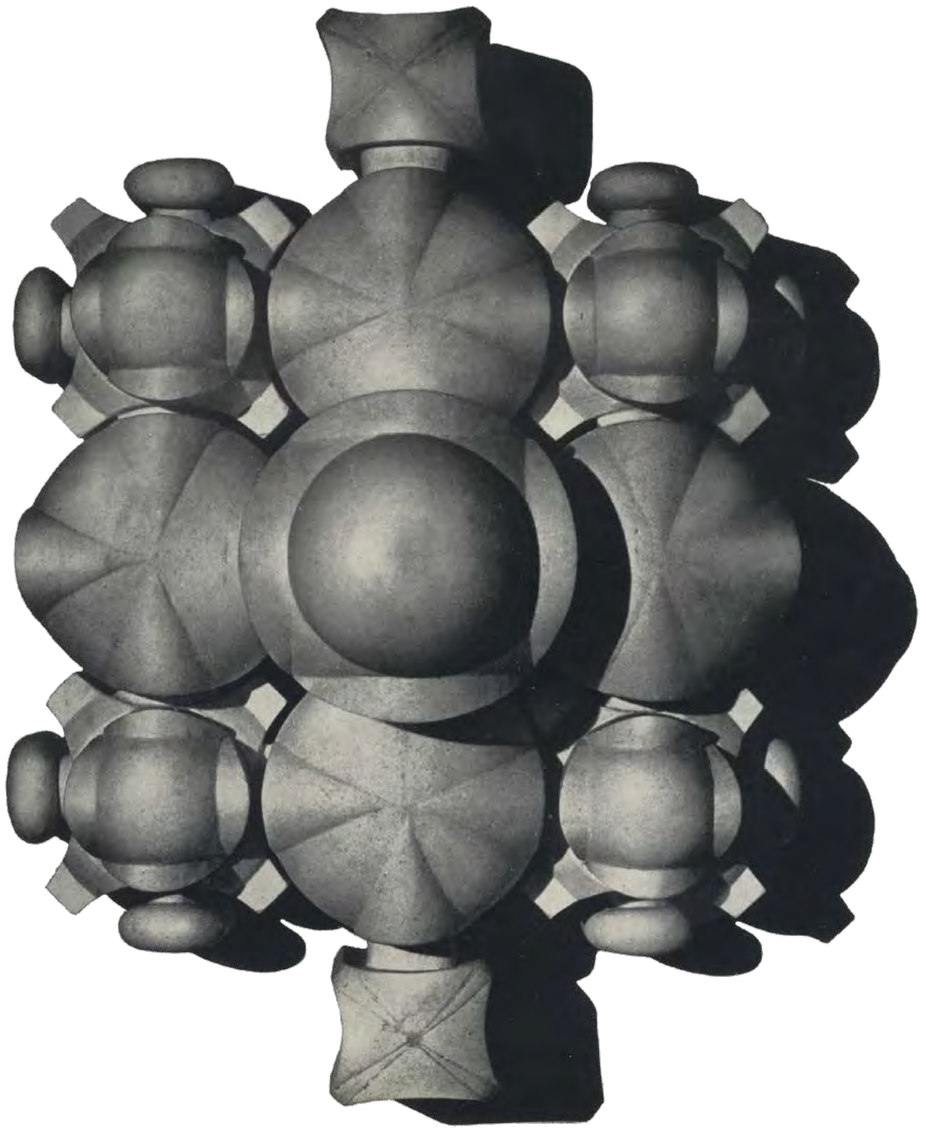
Era l'epoca in cui Zevi promuoveva la "critica operativa" e in cui Muratori pubblicava il suo libro su Roma, sulla *storia operante*[1], che rappresentava sicuramente un esempio molto diverso di quella critica. Moretti ad ogni modo aveva una sua originalità, lontana sia da Zevi che da Muratori.

Ciononostante fu proprio Moretti a far vincere a Muratori il concorso di Venezia[2], per il quartiere poi mai realizzato. Tra i concorrenti c'erano Quaroni – con un progetto meraviglioso, con i cerchi in pianta – e Muratori, invece, con tre soluzioni diverse basate sulla genesi operativa del tessuto di Venezia, fino ad arrivare all'elemento unitario ispirato alla lezione degli interventi settecenteschi ai margini del centro storico. Il concorso, ricordo, ebbe una grandissima eco, soprattutto all'interno dell'In/Arch, nato nel '59.

Si trattava senz'altro di un periodo molto vivace nella cultura architettonica italiana.

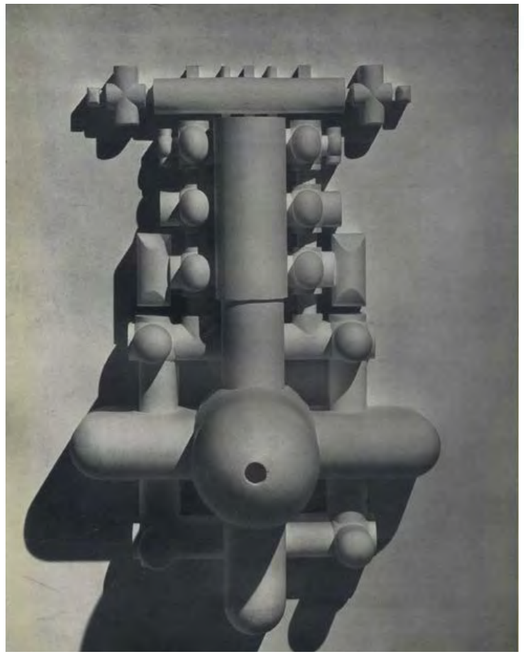
Luca Ribichini - How and when did your relationship with Luigi Moretti begin?

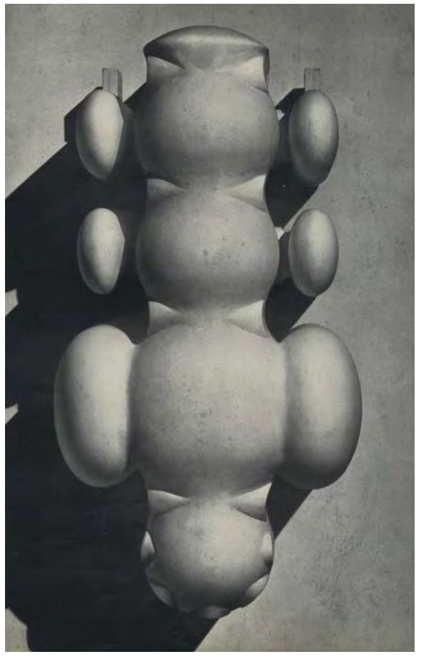
Paolo Portoghesi - My relationship with Luigi Moretti was very important to me.
It began during the 1950s and '60s, a period when, aside from his professional activity, which was always very intense, he put a great deal of effort into making a theoretical contribution. This is why on the one hand he founded the review *Spazio*, at the time in its third year of publication, and on the other hand effectively created an institution dedicated to operative research.
This was the era when Bruno Zevi promoted his "operative critique" and when Muratori published his book on Rome, on *storia operante*,[1] (operative history) certainly a very diverse example of this critique. In any case, Moretti demonstrated his own originality far from both Zevi and Muratori.
Despite this, it was precisely Moretti who helped Muratori win the competition for a new quarter in Venice, though the project remained on paper. Competitors included Quaroni – with a marvellous project, with circles in plan – and Muratori, instead, who presented three different solutions based on the operative genesis of the fabric of Venice,[2] and arriving at a unity inspired by the lesson of eighteenth century projects on the margins of the historical city. The competition, I remind you, had a vast echo, above all within In/Arch (*Istituto Nazionale di Architettura*, National



→- A
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
Da *Strutture e sequenze di spazi*, articolo di Luigi Moretti
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

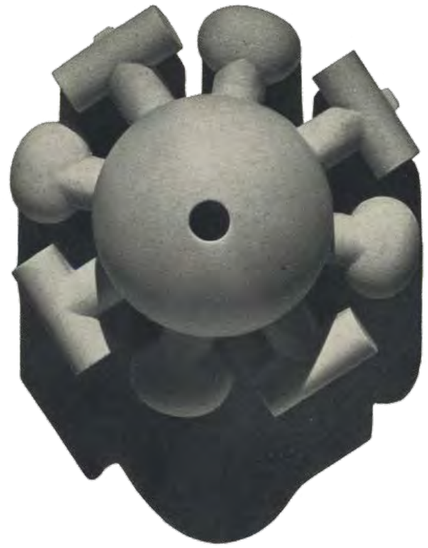
Guarino Guarini. Progetto per la chiesa di S. Filippo Neri in Casale Monferrato. Rappresentazione dei volumi degli spazi interni

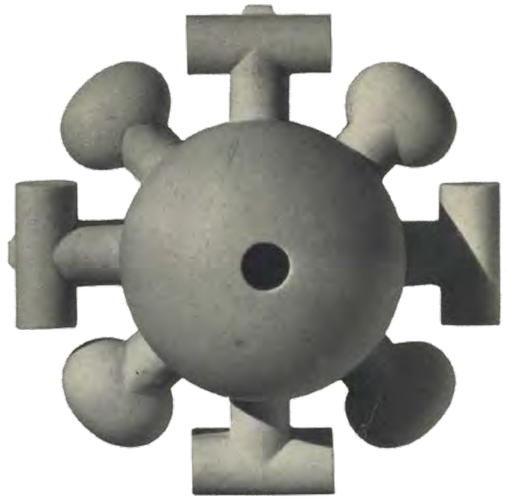




Paolo Portoghesi
Un racconto su Luigi Moretti
Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità

A Story About Luigi Moretti
From *Spazio* to the Construction of a New Modernity





L R - Come avvenne il vostro primo incontro?

P P - Moretti aveva, al tempo, letto alcuni miei scritti, in particolare quelli su Borromini[3], e trovandoli interessanti volle conoscermi tramite mia moglie[4] con cui al tempo lavorava.

L'incontro fu bellissimo. Lo andai a trovare a Frascati, nella Villa Muti. Io rimasi affascinato: mi ha ricevuto dall'altra parte del tavolo, un tavolo speciale, lungo 7-8 metri, che testimoniava già un aspetto esibizionistico del suo carattere. Su questo tavolo c'erano tutte le novità librarie più affascinanti e diverse, in tutte le lingue del mondo ma soprattutto in francese, inglese e spagnolo. C'era davvero di tutto, saranno stati una cinquantina di libri. Io ero abbagliato dalla curiosità di leggere tutto.

Fu un incontro molto simpatico, in cui disse che aveva letto i miei testi e riteneva che io meritassi un ruolo nella cultura architettonica. Gli raccontai che avevo appena terminato una costruzione[5], che risentiva in qualche modo del dibattito che si era svolto nella sua rivista *Spazio*. Ricordo infatti di aver sempre sfogliato la rivista, ogni volta appena usciva, con grande interesse; rappresentava un approccio di grandissima novità. In quel periodo c'erano anche *Casabella* di Ernesto Nathan Rogers e *Domus* di Gio Ponti. Però *Spazio* era del tutto particolare, la storia aveva un peso determinante; mentre in *Casabella*, anche se ad esempio c'era un interesse per l'Ottocento, non era ospitato un vero e proprio dibattito sulla storia. *Spazio* era invece una proposta avanzata di rinnovamento della cultura architettonica e artistica; basta pensare a Burri, pubblicato per la prima volta da Moretti, o Fontana.

L R - How did your first meeting come about?

P P - After reading some of my writings, in particular my work on Borromini,[3] and finding them interesting, Moretti asked to meet me via my wife,[4] with whom he worked.
The meeting was wonderful. I went to visit him in Frascati, at the Villa Muti.
I was fascinated: he received me from the other side of a table, a special table, some 7-8 metres long, which already hinted at an exhibitionist side to his character. This table was covered with a wide range of the most fascinating and assorted new publications, in all the languages of the world, but above all in French, English and Spanish. There was truly everything, there must have been at least fifty books. I was blinded by his curiosity to read everything.
It was a very pleasurable meeting, during which he mentioned he had read my texts and believed that I merited a role in architectural culture. I told him I had just completed a building,[5] influenced to some degree by the debate hosted in his review *Spazio*. In fact, I remember flipping through this review, each time it was published, with great interest: it represented a truly novel approach. This was also the period of *Casabella* directed by Ernesto Nathan Rogers and *Domus* directed by Gio Ponti. However, *Spazio* was very particular, and history played a determinant role: while in *Casabella*, even if there was, for example, an interest in the nineteenth century, it did not host a true and proper debate on history. *Spazio*, instead, presented an advanced proposal for a renewal of architectural and artistic culture; it is enough to recall Burri, published for the first time by Moretti, or Fontana.

L R - E lo invitasti a vedere casa Baldi che avevi appena terminato?

P P - Sì. "Vengo a vederla!" mi disse.

Era una persona molto sensibile. Arrivato alla casa, si è seduto e si è messo a parlare dicendomi: "Sai cosa dovresti fare? Chiudere questa visione e abbracciarla con dei muri". In quel momento, pensava alla Saracena[6], probabilmente. Quello che gli interessava era condizionare la prima immagine che uno ha: fissare questo aspetto particolarmente armonioso facendolo coincidere con il cancello.

Io gli spiegai che non era possibile, che la casa aveva tutto un altro tema, oltre al fatto che era costata poco. Comunque apprezzò molto l'edificio, tanto che poi fu lui a propormi all'Accademia di San Luca nel '66.[7]

L R - Did you invite him to visit the Baldi house which you had just completed?

P P - Yes. "I will come to see it!" he told me. He was a very sensitive person. When he arrived at the house, he sat down and began speaking: "You know what you should do? Close this view and embrace it with walls". He was probably thinking about the Saracena[6] at this time. What most interested him was conditioning the first image one received: fixing this particularly harmonious aspect by making it coincide with the gate.
I explained to him that it was not possible, that the house had an entirely different theme, other than the fact that it had cost very little. Nonetheless, he appreciated the building, so much that he proposed me to the Accademia di San Luca in '66.[7]

L R - Moretti ha esercitato una certa influenza su di te?

P P - A dire la verità io non avevo simpatie per la sua posizione politica, sapevo che era un finanziatore del partito MSI.[8]

Il mio idolo era Ridolfi. C'è chi dice che io abbia imparato più da

↑ - B
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Basilica di S. Pietro in Vaticano. Rappresentazione dei volumi degli spazi interni

↑ - C
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Guarino Guarini. Progetto per la chiesa di S. Maria della Divina Provvidenza in Lisbona.
Rappresentazione dei volumi degli spazi interni

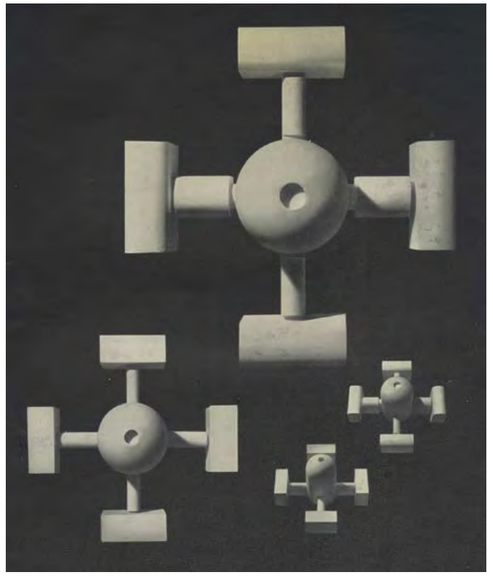
↑ ↗ - D / E
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

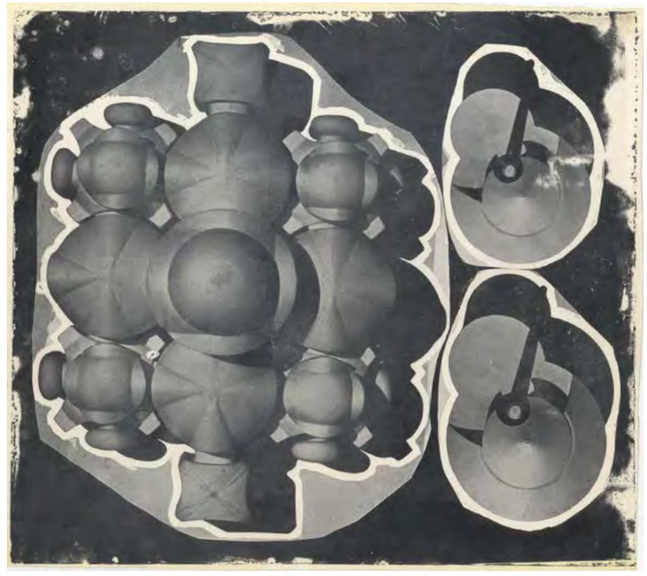
Michelangelo. Progetto per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini in Roma. Rappresentazione dei volumi degli spazi interni

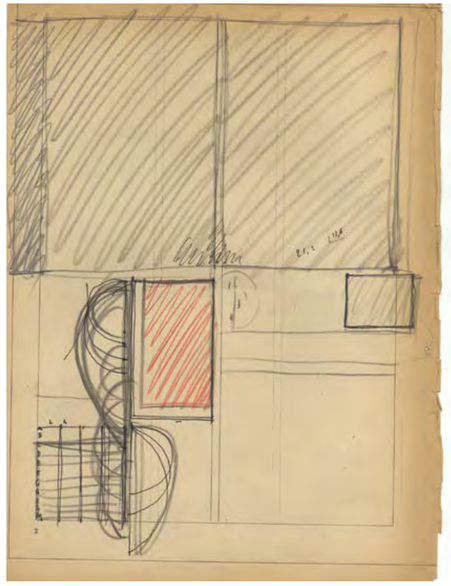
Intervista di / Interview by Luca Ribichini

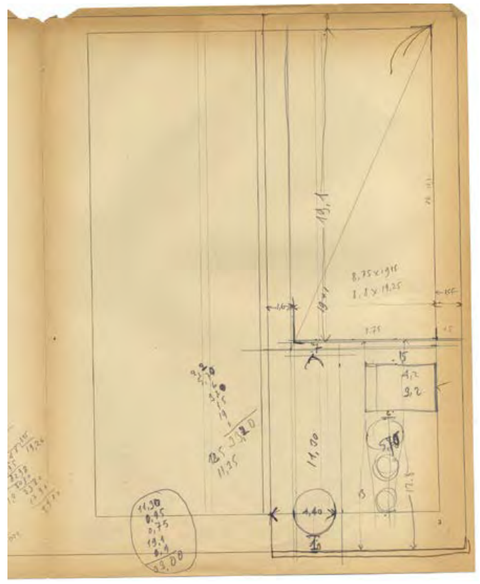
Paolo Portoghesi
Un racconto su Luigi Moretti
Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità

A Story About Luigi Moretti
From *Spazio* to the Construction of a New Modernity









Moretti che da Ridolfi, anche se la mia intenzione era quella di accettare di Moretti le cose che erano completamente indipendenti dalla sua posizione politica.

L R - Il ricordo di una conversazione con Moretti?

P P - Un'altra cosa che Moretti mi raccontò è l'aneddoto in cui Bruno Zevi gli promise di inserirlo con un ruolo primario nella storia dell'architettura moderna[9], che stava scrivendo. In cambio Moretti avrebbe dovuto entrare nell'A.P.A.O.[10], posizionandosi in sintonia con Zevi. Luigi Moretti declinò l'invito, nonostante fosse, se vogliamo, *innamorato* di Zevi.

Moretti apprezzava la posizione di *Saper vedere l'architettura*[11], un libro che mostra lo Zevi degli anni Cinquanta e Sessanta, abissalmente diverso da quello degli anni Novanta. Basta dire che c'è una parte dedicata al classico, inteso come raggiungimento esemplare, cosa ben diversa dal *classicista*.

In ogni caso Moretti e Zevi erano, di certo, due persone che si stimavano reciprocamente.

L R - Did Moretti exercise a certain influence on you?

P P - In truth, I did not sympathise with his political position, I knew that he was a financier of the MSI party.[8]
Ridolfi was my idol. There are those who say I learned more from Moretti than from Ridolfi, though it was my intention to accept from Moretti those things that were completely independent of his political position.

L R -A memory of a conversation with Moretti?

P P - Another thing Moretti recounted to me was the anecdote in which Bruno Zevi promised to give him a primary role in the history of modern architecture,[9] which he was writing at the time. In exchange, Moretti was to have joined the A.P.A.O.[10], positioning himself in harmony with Zevi. Luigi Moretti declined the invitation, despite, if we wish, being enamoured of Zevi. Moretti appreciated the position adopted in *Saper vedere l'architettura*,[11] a book that reveals the Zevi of the 1950s and '60s, abysmally different from that of the 1990s. it is enough to mention the presence of

↑ - F
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

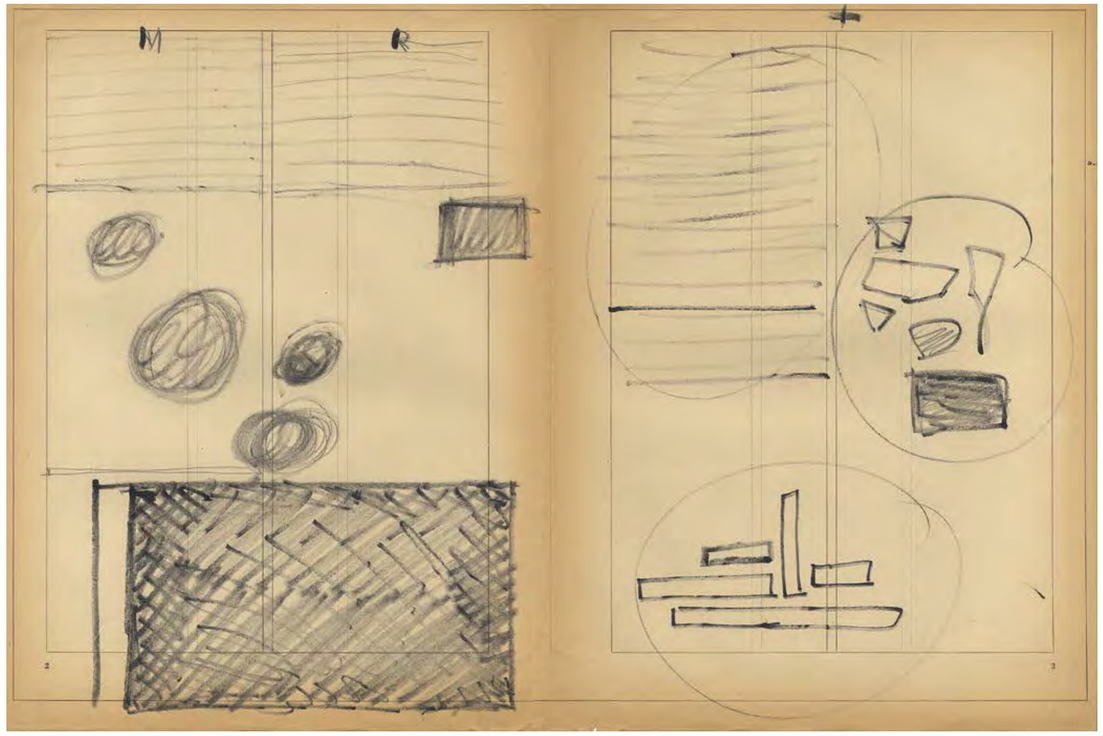
Andrea Palladio. Vicenza, "La Rotonda". Rappresentazione dei volumi degli spazi interni delle quattro sequenze, secondo l'esecuzione

↑ - G
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Guarino Guarini. Progetto per la chiesa di S. Filippo Neri in Casale Monferrato. Rappresentazione dei volumi degli spazi interni.
Frank Lloyd Wright. Casa McCord. Rappresentazione dei volumi degli spazi interni del pian terreno

→- H / I / J
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

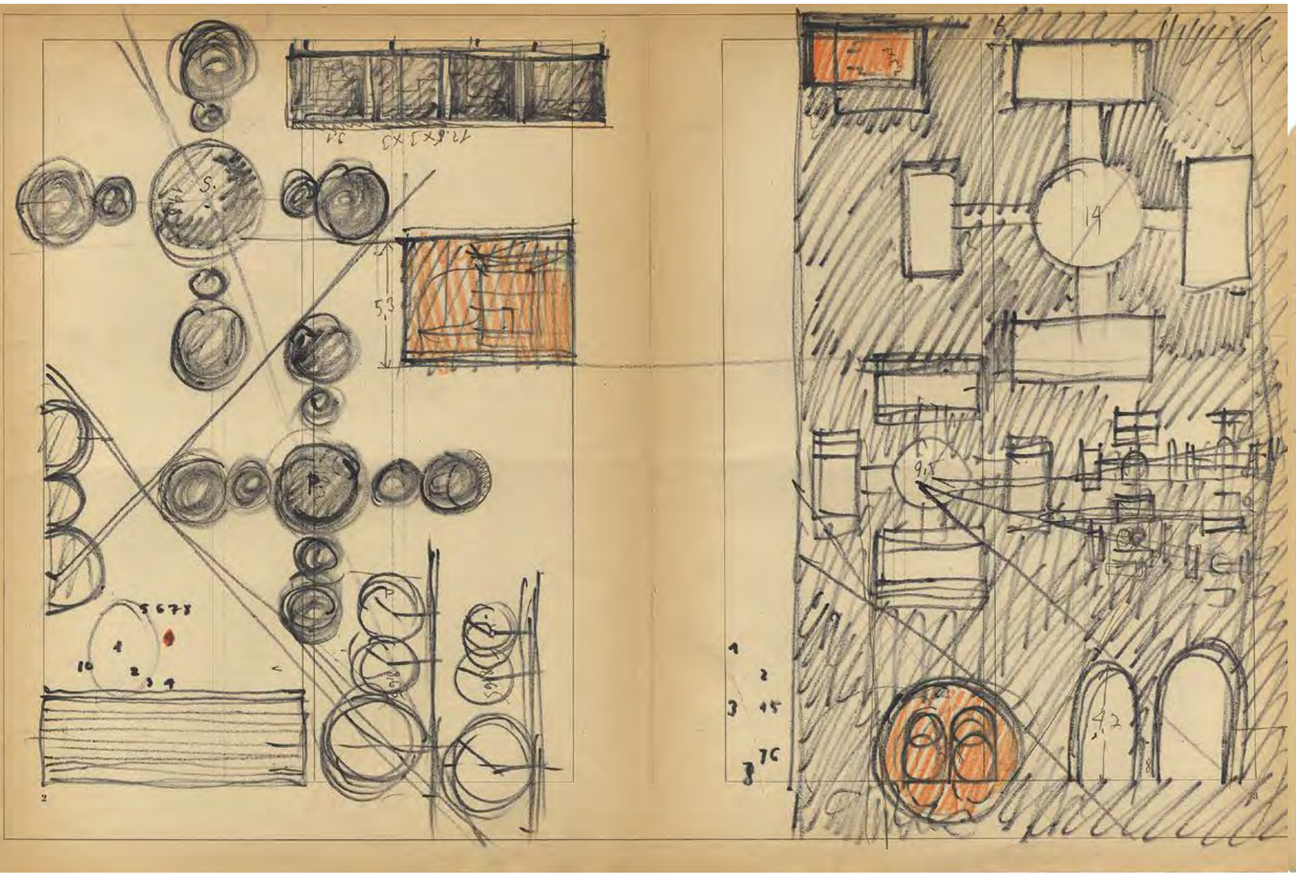
Schizzi di studio per l'impaginazione



Intervista di / Interview by Luca Ribichini

Paolo Portoghesi
Un racconto su Luigi Moretti
Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità

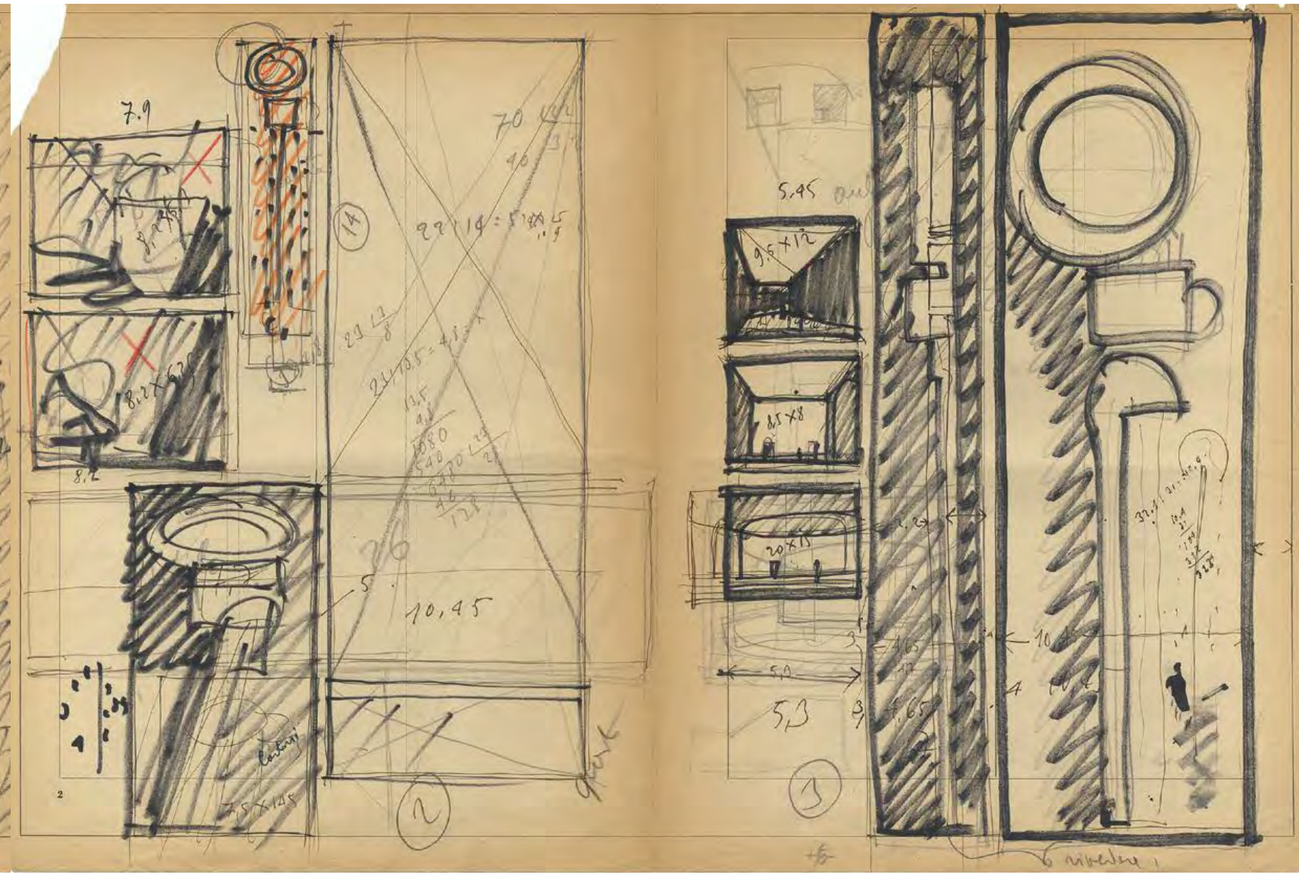
A Story About Luigi Moretti
From *Spazio* to the Construction of a New Modernity



↑ - K
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Andrea Palladio. Vicenza, “La Rotonda. Sequenza base, portico, andito-sala centrale, che si ripete per simmetria di rotazione. Ortogonali degli elementi della sequenza secondo il progetto nei “Quattro libri”.
Sfere corrispondenti ai volumi delle quattro sequenze base della “Rotonda”.
Raggi delle sfere corrispondenti ai volumi, secondo il progetto.

Schizzi di studio per l’impaginazione, versione definitiva



↑ - L
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Tivoli, Villa Adriana. Pianta del complesso.
Sequenza di spazi interni. Modello.
Vedute ortogonali in pianta e in alzato dei volumi della sequenza.
Presumibili valori reali dei tre spazi della sequenza, modelli.

Schizzi di studio per l’impaginazione, versione definitiva

↑ - M

Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Luciano Laurana e Francesco di Giorgio. Palazzo Ducale di Urbino.
Rappresentazione schematica delle due sequenze di volumi.
Grafici dell'allungamento progressivo delle sale.
Valori metrici delle due serie di sale.

Schizzi di studio per l'impaginazione, versione definitiva

↗ - N

Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Andrea Palladio. Vicenza, Palazzo Thiene.
Pianta con una delle sequenze per differenza di forma geometrica
e volume. Rappresentazione della sequenza indicata.
Sfere equivalenti a volumi della sequenza.
Sezioni delle sfere corrispondenti ai volumi.

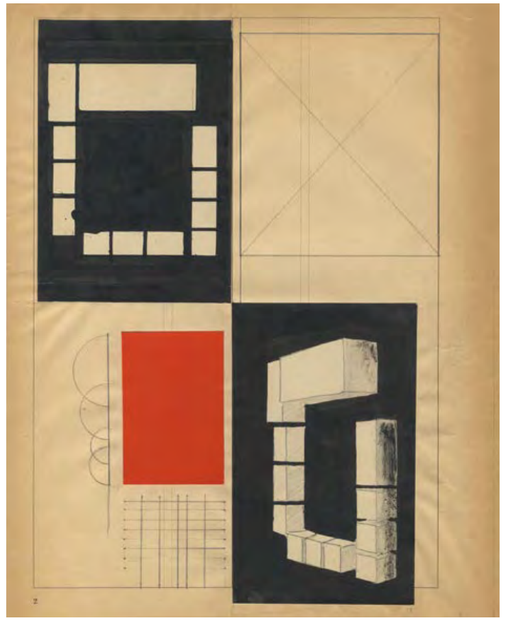
Guarino Guarini. Progetto per la chiesa di S. Maria della Divina
Provvidenza in Lisbona.

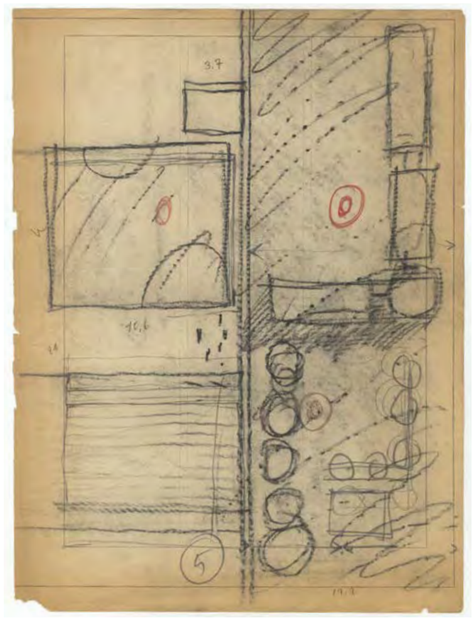
Schizzi di studio per l'impaginazione, versione definitiva

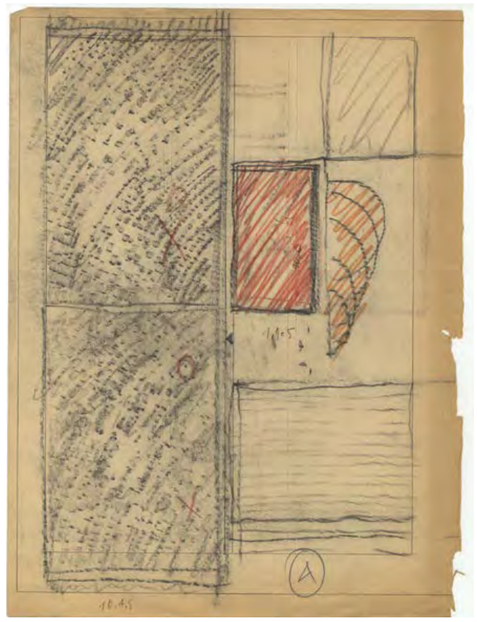
→ - O / P / Q

Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Schizzi di studio per l'impaginazione,
versioni intermedie







Intervista di / Interview by Luca Ribichini

L R - Parlavamo della rivista *Spazio*, di cui dicevi essere molto appassionato.

P P - *Spazio* è stata fondamentale. Per la rivista avevano anche realizzato alcuni bellissimi plastici che mettevano in rilievo gli spazi interni. Moretti aveva cioè avuto l'intuizione, indubbiamente geniale, di riempire gli edifici di gesso, di togliere poi l'edificio e di lasciare solo il gesso. Sto parlando degli edifici di Guarini – che effettivamente sono straordinari –, di Michelangelo, di Villa Adriana, di Palladio a Vicenza, della Basilica di San Pietro e così via.[12]

La cosa più bella di *Spazio* fu quella. Un'invenzione, un modo per far vedere, che rivela la sintonia con Zevi che di fatto fu il diffusore della teoria per cui l'architettura è sostanzialmente *spazio*. Intuizione che fu prima di August Schmarsow, che ne aveva scritto trenta anni prima in tedesco, e che poi Zevi fece propria e rese popolare.

L R - Secondo te che rapporto c'è tra Zevi e Moretti?

P P - Sicuramente, per Moretti, leggere Zevi è stata un'esperienza importante.

Queste due personalità si amavano e odiavano allo stesso tempo, con posizioni opposte sul piano politico, ma sicuramente con molte tangenze culturali.

Moretti era un uomo di grande lucidità, sensibilità e penetrazione critica; amava molto il padre, la cui vicenda ha indubbiamente avuto un grande peso nella sua vita.[13]

Moretti era anche molto disponibile a sposare cause convenienti sul piano politico ed economico, tanto che aderì, di fatto, alla giunta Cioccetti, giunta di destra che rese possibile, per esempio, l'operazione dell'albergo Hilton a Roma alla fine degli anni '50. Piacentini aveva concepito quel colle, che poi fu occupato dall'Hilton, come un belvedere panoramico paragonabile al Pincio e al Gianicolo, in una posizione meravigliosa. Fu una vera sconfitta, ma d'altronde Moretti lavorava per un'immobiliare.

L R - Come ti ha influenzato Moretti?

P P - Sicuramente mi ha influenzato la Saracena. Ad esempio l'edificio GIL[14] di Trastevere era interessante ma non mi piaceva. Mentre trovavo bellissima la villa Saracena. Mi sembrò poco convincente la palazzina che fece a Monte Mario[15], vicino a piazzale Clodio, i cui balconi mi sembravano un gesto molto frettoloso. Mi sembrava panna montata.

Ho apprezzato invece l'edificio a piazzale Flaminio[16], anche con quella specie di ricotta sopra, molto interessante perché c'è una prefigurazione del post-moderno, con una cornice riprodotta sopra il piano terreno.

L R - Una prefigurazione di ciò che sarebbe avvenuto nel dibattito, decenni dopo?

P P - Il post-moderno è stato anticipato dall'architettura italiana degli anni Cinquanta.

Nella Torre Velasca[17], nell'edificio della Banca d'Italia a Padova[18] e in altre architetture c'è già quella logica lì: edifici moderni in cui puoi inserire ispirazioni di periodi storici diversi.

a section dedicated to *classicism*, intended as an exemplary result, something very different from the classicist.
In any case Moretti and Zevi were, certainly, two people who reciprocally respected one another.

L R - We spoke about the review Spazio, and you mentioned you were a big fan.

P P - *Spazio* was fundamental. For the review they had also created some beautiful models that focused in on internal spaces. In other words, Moretti had the intuition, doubtless ingenious, of filling buildings with plaster, and then removing the building and leaving only the plaster cast. I am referring to the buildings of Guarini – effectively extraordinary – of Michelangelo, to Hadrian's Villa, the work of Palladio in Vicenza, St. Peter's Basilica and so on.[12]
This was the most beautiful thing about *Spazio*. An invention, a way of *observing*, that revealed the harmony with Zevi who was in fact responsible for spreading a theory that saw architecture substantially as space. An intuition initially of August Schmarsow, who had written about it some thirty years earlier in German, and which Zevi later took up and made popular.

L R - In your opinion, what was the relationship between Zevi and Moretti?

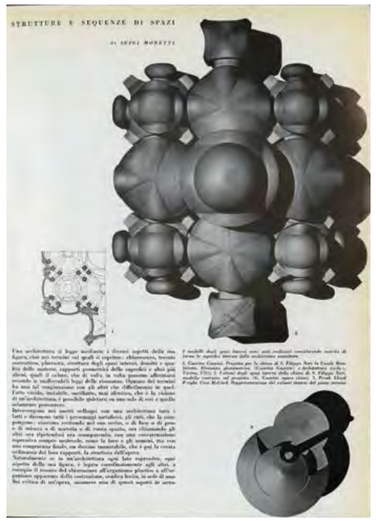
P P - Certainly, reading Zevi was an important experience for Moretti. These two personalities loved and hated each other at the same time, with opposing political positions, though a number of tangent cultural positions.
Moretti was a man of great critical lucidity, sensibility and penetration; he loved his father a great deal, and his story undoubtedly weighed heavily on his life.[13]
Moretti was also very open to marrying politically and economically convenient causes, to the point of joining the right-wing government of Cioccetti. This permitted him, for example, the operation behind the Hilton Hotel in Rome in the late '50s. Piacentini had conceived that hill, later occupied by the Hilton, as a panoramic belvedere comparable to the Pincian or Gianiculum hills, in a marvellous position. It was a true defeat, though it should be noted that Moretti worked for a real estate developer.

L R - How did Moretti influence you?

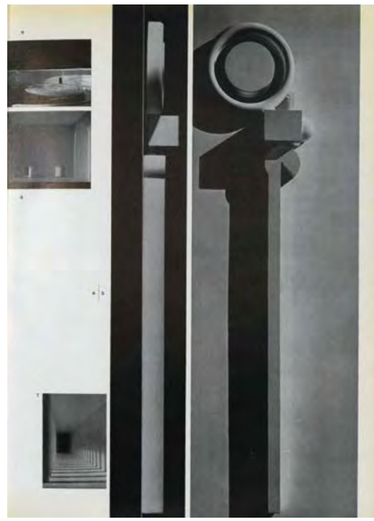
P P - I was certainly influenced by the Saracena. For example, the GIL[14] in Trastevere was interesting, but I didn't like it. While I consider Villa La Saracena beautiful. I am largely unconvinced by the *palazzina* he designed on Monte Mario,[15] near Piazzale Clodio, whose balconies resemble a hurried gesture. They look like whipped cream to me.
Instead, I appreciated the building in Piazzale Flaminio,[16] also with that sort of ricotta cheese on top, very interesting because there is a prefiguration of the post-modern, with a cornice reproduced above the ground floor.

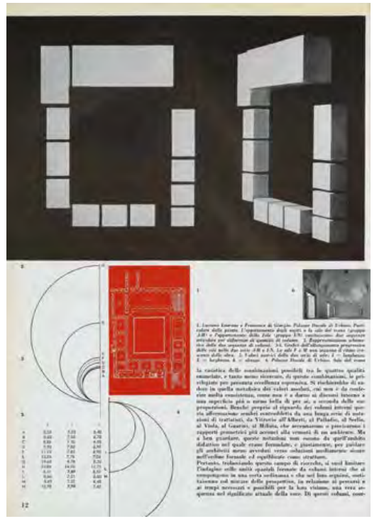
Paolo Portoghesi
Un racconto su Luigi Moretti
Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità

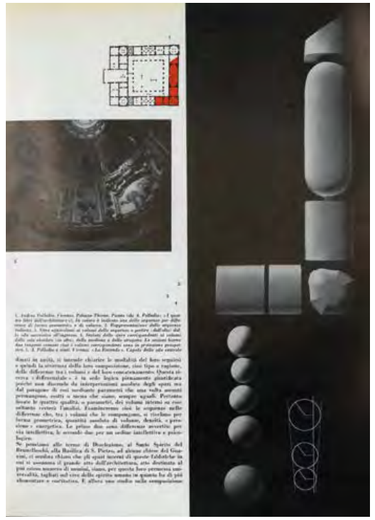
A Story About Luigi Moretti
From *Spazio* to the Construction of a New Modernity

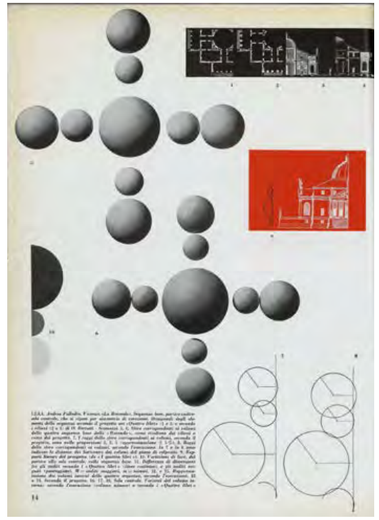








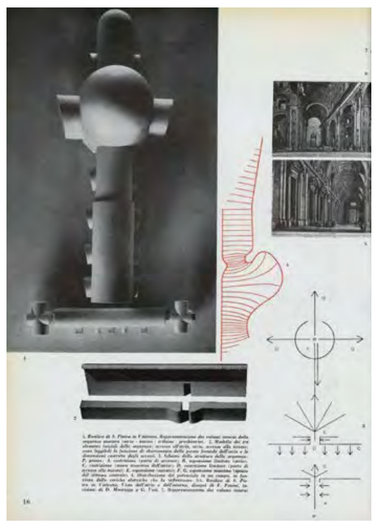


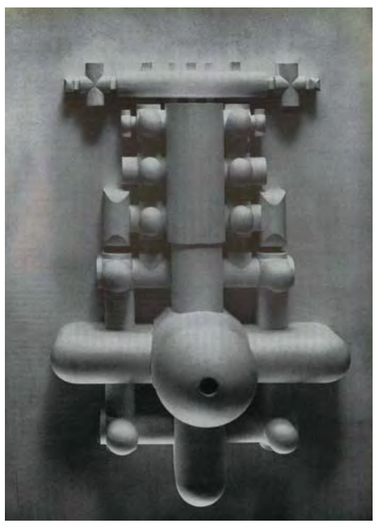


↑ - R
Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

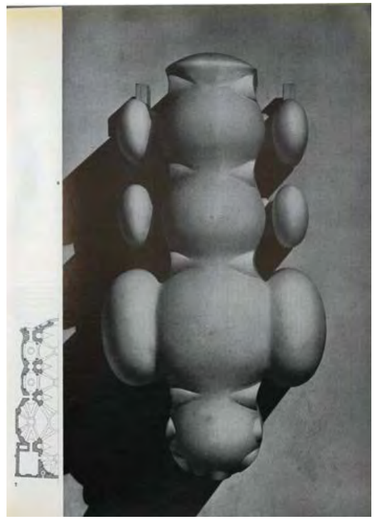
Strutture e sequenze di spazi.
Impaginazione definitiva













↑ - S

Spazio, n. 7
Roma, dicembre 1952 – aprile 1953
AMM

Strutture e sequenze di spazi.
Impaginazione definitiva

Paolo Portoghesi

Un racconto su Luigi Moretti
Da *Spazio* alla costruzione di una nuova modernità

A Story About Luigi Moretti
From *Spazio* to the Construction of a New Modernity

Il post-moderno è stato esecrato, ma ha influenzato tutti.

Le prime case di Moretti sono in stile, con le modanature. Luigi Moretti ha avuto un'esperienza di tipo classico ed è stato poi coraggioso a sposare la modernità, però sempre con il culto della storia: come nel palazzetto della scherma[19] in cui lo spazio interno è proprio una modanatura. Persino Sacripanti – considerato un rivoluzionario assoluto – in realtà nel progetto di via Giulia[20] aveva proprio ripreso il tema della modanatura.

Quella del post-moderno è una storia molto complessa. È stato terribilmente frainteso, soprattutto dai suoi cultori londinesi. C'era questo problema, che in fondo la tabula rasa è una follia: o cancelli veramente tutto – ma allora sei una bestia, non un uomo – oppure la memoria ce l'hai ugualmente. E l'inibizione contro la memoria è un equivoco che si è creato non spontaneamente, ma in modo forzato.

L'equivoco non è stato ancora eliminato, ma sono convinto che lo supereremo.

1- Muratori S., Bollati R., Bollati S., Marinucci G., *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma, Centro Studi di Storia Urbanistica, 1963.
2- Comitato di Coordinamento dell'edilizia popolare (CEP). Nel 1958 il concorso nazionale per un quartiere residenziale CEP nell'area delle Barene di San Giuliano, a Venezia-Mestre, in cui si chiese ad architetti ed urbanisti di cimentarsi nella costruzione di un quartiere in un'area di forte sviluppo industriale del triangolo Marghera-Mestre-Venezia. Al concorso presero parte tutti i maggiori architetti italiani, tra cui, F. Cocchia, G. Samonà, L. Piccinato, F. Gorio, S. Muratori, C. e M. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, A. Quistelli.
3- Portoghesi P., 1954, "Intorno a una irrealizzata immagine borrominiana", Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma, VI e Portoghesi P., 1964, "Un progetto per la Villa Pamphilij", in Borromini nella cultura europea, Roma: Officina Edizioni.
4- Anna Cuzzer.
5- Casa Baldi, Paolo Portoghesi, via Sirmione 19, Roma, 1959-1961.
6- Villa La Saracena, Luigi Moretti, Lungomare G. Marconi 137, Santa Marinella, 1955-1957.
7- Paolo Portoghesi è Accademico di San Luca dal 1966; è stato inoltre Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 2013 al 2014.
8- *Movimento Sociale Italiano*, partito politico del secondo '900 in Italia.
9- B. Zevi, 1950, *Storia dell'architettura moderna*, Torino: Einaudi.
10- A.P.A.O. - *Associazione per l'Architettura Organica*, fondata da Bruno Zevi nel 1945.
11- B. Zevi, 1948, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino: Einaudi.
12- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio* numero 7, dicembre 1952 - aprile 1953, pp. 9-20.
13- Il padre di Moretti, Luigi Rolland, non poté dare il suo cognome al figlio, perché già sposato e padre di due figlie.
14- Casa della GIL a Trastevere, Luigi Moretti, Largo Ascianghi, 5, Roma, 1933-1936.
15- Palazzina San Maurizio, Luigi Moretti, Via Romeo Romei, 35-39, Roma, 1962.
16- Complesso per uffici, Luigi Moretti, Carlo Zacutti, Piazzale Flaminio, 1, Roma, 1960-1973.
17- Torre Velasca, Ernesto Nathan Rogers ed Enrico Peressutti (B.B.P.R.), Piazza Velasca, 3-5, Milano, 1956-1958.
18- Sede della Banca d'Italia, Giuseppe Samonà, via Roma 57, Padova 1968-74.
19- Casa delle Armi, Luigi Moretti, Viale dei Gladiatori, 4, Roma, 1933-1937.
20- Progetto per un Museo della Scienza, Maurizio Sacripanti, via Giulia, Roma, 1982-1984.

L R - A prefiguration of what would have occurred in debate, decades later?

P P - The post-modern was anticipated by Italian architecture during the 1950s. We can find this logic in the Torre Velasca,[17] in the Bank of Italy building in Padua[18] and in other works of architecture: modern buildings in which you can insert inspirations from diverse periods in history.

The post-modern was execrated, but it influenced everyone.

The first homes designed by Moretti were in a historical style, with mouldings. Luigi Moretti had a classical background and was later very courageous in espousing modernity, however, always with the cult of history: as in the Fencing Hall[19] where internal space is precisely a moulding. Even Sacripanti – considered an absolute revolutionary – returned to the theme of the moulding in his project for Via Giulia.[20]

The story of post-modernism was a complex one. It was terribly misunderstood, above all by its connoisseurs in London. There was the problem that in the end the tabula rasa is a folly: either it cancels everything – but then you are a beast, and not a man – or you have memory. The inhibition against memory is a misunderstanding that is not created spontaneously, but in a forced manner.

The misunderstanding has not been eliminated, but I am convinced we will overcome it.

1- Muratori S., Bollati R., Bollati S., Marinucci G., *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Rome, Centro Studi di Storia Urbanistica, 1963.
2- Comitato di Coordinamento dell'edilizia popolare (CEP). In 1958 the national competition for a CEP housing district in the area of the Barene di San Giuliano, in Venice-Mestre, that requested architects and urbanists to confront the construction of a quarter in the heavily industrialised triangle defined by Marghera-Mestre-Venice. The competition attracted such leading Italian architects as F. Cocchia, G. Samonà, L. Piccinato, F. Gorio, S. Muratori, C. and M. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, A. Quistelli.
3- Portoghesi P., 1954, "Intorno a una irrealizzata immagine borrominiana", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma*, VI and Portoghesi P., 1964, "Un progetto per la Villa Pamphilij", in *Borromini nella cultura europea*, Rome: Officina Edizioni.
4- Anna Cuzzer.
5- Casa Baldi, Paolo Portoghesi, Via Sirmione 19, Rome, 1959-1961.
6- Villa La Saracena, Luigi Moretti, Lungomare G. Marconi 137, Santa Marinella, 1955-1957.
7- Paolo Portoghesi is a Member of the Accademia di San Luca since 1966; he was also President of the Accademia Nazionale di San Luca from 2013 to 2014.
8- *Movimento Sociale Italiano* (Italian Social Movement), a neo-fascist political party from the mid to late 1900s in Italy.
9- B. Zevi, 1950, *Storia dell'architettura moderna*, Turin: Einaudi.
10- A.P.A.O. - *Associazione per l'Architettura Organica* (Association for Organic Architecture), founded by Bruno Zevi in 1945.
11- B. Zevi, 1948, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Turin: Einaudi.
12- L. Moretti, "Strutture e sequenze di spazi", in *Spazio* number 7, December 1952 – April 1953, pp. 9-20.
13- Luigi Moretti's father, Luigi Rolland, could not give his surname to his son, as he was already married and the father of two daughters.
14- Casa della GIL in Trastevere, Luigi Moretti, Largo Ascianghi, 5, Rome, 1933-1936.
15- Palazzina San Maurizio, Luigi Moretti, Via Romeo Romei, 35-39, Rome, 1962.
16- Office complex, Luigi Moretti, Carlo Zacutti, Piazzale Flaminio, 1, Rome, 1960-1973.
17- Torre Velasca, Ernesto Nathan Rogers ed Enrico Peressutti (B.B.P.R.), Piazza Velasca, 3-5, Milan, 1956-1958.
18- Headquarters of the Bank of Italy, Giuseppe Samonà, Via Roma 57, Padua 1968-74.
19- Casa delle Armi, Luigi Moretti, Viale dei Gladiatori, 4, Rome, 1933-1937.
20- Project for a Science Museum, Maurizio Sacripanti, Via Giulia, Rome, 1982-1984.

Paolo Portoghesi
Architetto, Professore, Storico dell'Architettura

Architect, Professor, Architectural Historian

Intervista di / Interview by Luca Ribichini per / for AR MAGAZINE
Presidente Comitato Cultura
Casa dell'Architettura di Roma

President of the Culture Committee
Casa dell'Architettura di Roma

Annalisa Viati Navone

IL BAROCCO ALLA LUCE DEL TACCUINO

Una traiettoria intellettuale costruita *a posteriori*

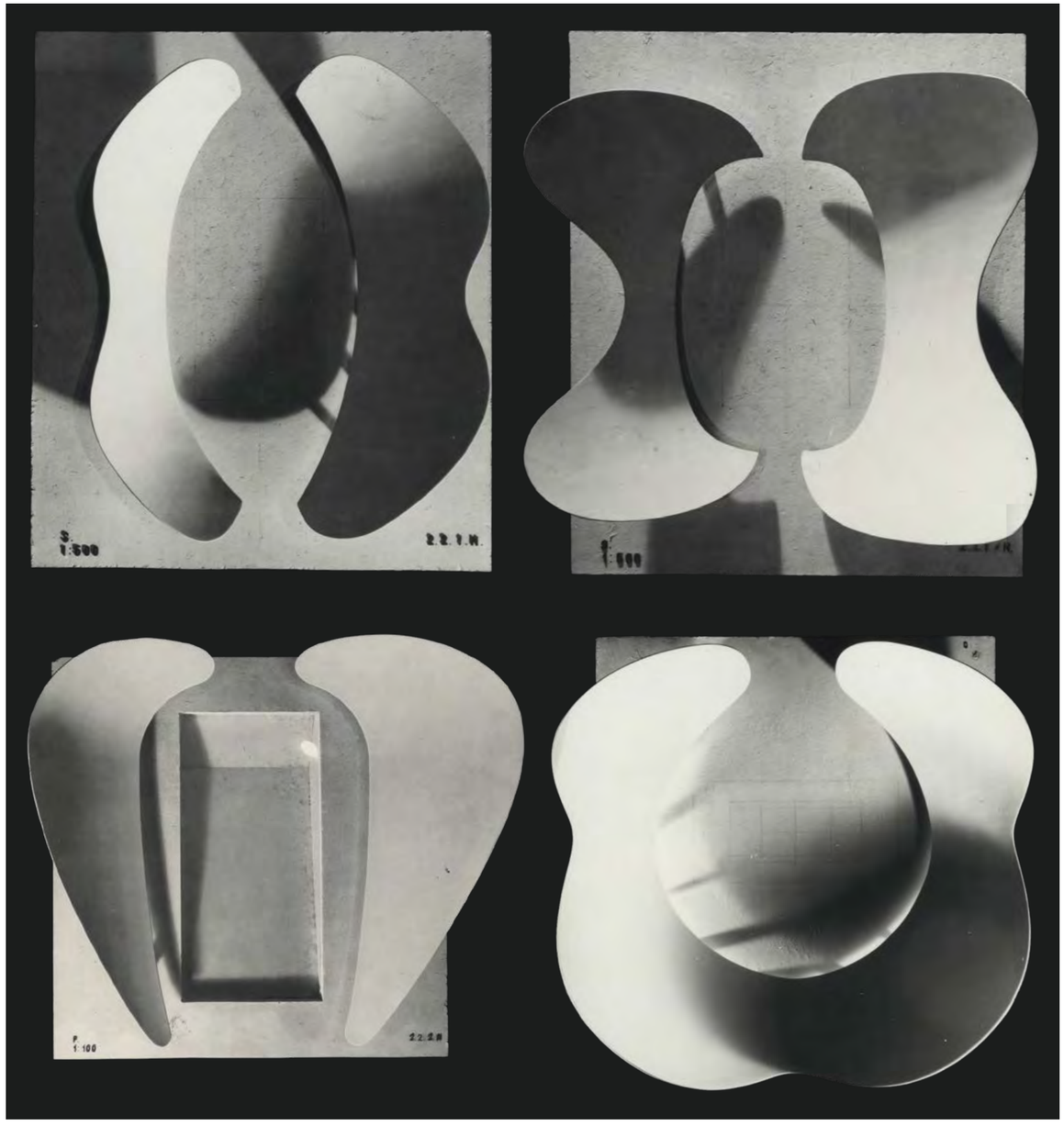
Appunti raccolti da taccuini foglietti ecc. (Anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali è il titolo di una raccolta di riflessioni eterogenee sull'arte e l'architettura ma anche sulla scienza, la biologia, la condizione umana, la politica, che Moretti costituisce ad un certo momento della sua carriera ritrascrivendole in un volume rilegato, recante al dorso il titolo *Appunti e studi manoscritti*. Una nota al lettore situata al piede del frontespizio recita: "Gli appunti non sono stati raccolti per ordine di tempo, alcuni degli ultimi trascritti sono infatti tra i più vecchi, ma come ritrovati".[1] Si tratterebbe dunque di una ricostruzione *a posteriori* d'un percorso intellettuale, a cui il montaggio in sequenza degli argomenti, e una loro più matura organizzazione, conferisce una molteplicità di significati fra cui quello di focalizzazione di alcuni punti nodali che si definiscono in trasparenza dietro riflessioni sovente da "monologo interiore" e che talvolta si solidificano in ragionamenti di senso più compiuto, accompagnati da grafici, schemi, schizzi di studio.

Un percorso circolare: dal *cervello meccanico*, all'*Architettura a parametri limitati* e ritorno

Come pochi architetti intellettuali, Moretti ha aperto molteplici cantieri teorico-critici per assecondare il bisogno interiore di sostenere e spiegare i suoi progetti attraverso enun-

THE BAROQUE UNDER THE LIGHT OF THE TACCUINO
An Intellectual Trajectory Constructed *a Posteriori*

"Appunti raccolti da taccuini foglietti ecc. (Anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali" (Notes collected from notebooks loose papers etc. (Year 1925 and following) and transcribed in their original dictions") is the title of a collection of heterogenous reflections on art and architecture, but also on science, biology, the human condition and politics. Assembled by Moretti at a certain moment in his career, they were re-transcribed in a bound volume with the following title on the spine: *"Handwritten Notes and Studies"*. A comment to the reader situated at the foot of the frontispiece reads: "The notes were not gathered in chronological order, some of the last to be transcribed are in fact among the oldest, though as if rediscovered".[1] We are thus dealing with an *a posteriori* rreconstruction of an intellectual trail, to which the sequential montage of topics, and their more mature organisation, assigns a multiplicity of meanings, including that of focusing in on a few nodal points defined in transparency behind reflections that often resemble an "inner monologue" and which frequently solidify into more complete reasonings, accompanied by graphics, schemes, study sketches.

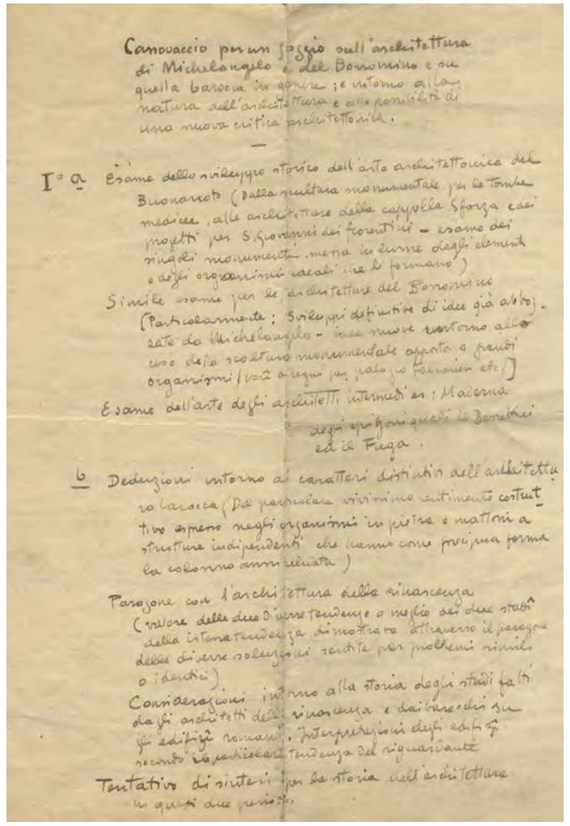


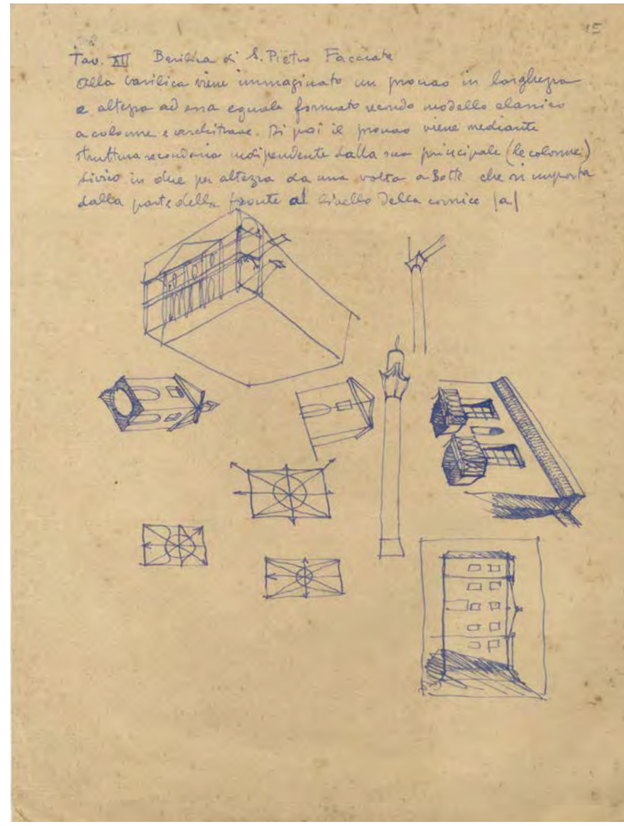
→- A
Architettura parametrica. Progetti di stadi
1960
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Vista dall'alto di alcuni modelli

ciati teorici. L'ultima teoria in ordine temporale, conosciuta come "Architettura parametrica", tesa alla fondazione di un nuovo linguaggio architettonico basato su criteri quantitativi e qualitativi scientificamente definiti, e in cui l'architetto aveva fortemente creduto, appare all'inizio di questo Zibaldone sentimentale. Il primo appunto è infatti una specificazione degli elementi dell'*Architettura a parametri limitati*, confortante l'ipotesi che la raccolta sia stata avviata dopo l'enunciazione di questa teoria che aveva avuto il momento di gloria e massima diffusione alla Triennale del 1960, ma su cui Moretti era tornato a più riprese, per la convinzione, non dimostrabile ma intuitiva, che tale *linguaggio*, costruito su basi scientifiche, avrebbe assicurato qualità spaziali consone allo sviluppo armonioso dell'uomo, della sua sfera intellettiva e affettiva. La lista degli elementi parametrici è infatti preceduta da un elenco che propone un percorso dalla "sensazione indifferenziata", sorta di "avvertimento meccanico" proprio al mondo vegetale e animale, uomo compreso, alla costituzione del pensiero logico e della coscienza intesa come il luogo terminale d'una catena evolutiva, percettiva e mnemonica, dove si ricostituisce l'immagine del mondo.[2] Come prologo, incollato sulla seconda di copertina[3], introduce la profezia dell'architettura parametrica dal titolo "Schema di massima per uno studiolo su un *cervello meccanico*", dove sono riportate alcune riflessioni sulla progettazione di un modello meccanico della mente, sorta di computer *ante litteram* anche per le capacità che Moretti gli attribuisce. I "diversi gradi di riconoscimento delle forme" e "il potere risolutivo delle differenze per classi e per elementi e possibilità di memorie" sarebbero le proprietà del modello artificiale nella sua configurazione finale, prossima a quella di un "cervello pensante" biologico. Fisiologia meccanica, cibernetica e intelligenza artificiale sono discipline che Moretti evidentemente frequentava forse prima della Ricerca operativa, che darà un acclarato sostrato metodologico all'architettura e urbanistica parametriche per conferire un fondamento scientifico alle sue osservazioni sulla visione e sulle "protesi visive" quali il cannocchiale di Galilei, il telescopio riflettore dell'Osservatorio di Monte Wilson, il microscopio elementare ed elettronico[4], citati fra gli strumenti a "differente potere risolutivo" che aumenterebbero le capacità percettive dell'infinitamente piccolo e dei corpi eccessivamente distanti per essere osservati a occhio nudo. Queste preoccupazioni su come e cosa vediamo, e sulle conseguenze sulla modalità di formazione del pensiero, innervano la teorizzazione delle strutture barocche e non barocche[5], ma anche la modellizzazione di quelle "forme-funzioni" consistenti nella particolare morfologia di cavee di stadi e platee di cinematografi che avrebbero dovuto garantire una "equiappetibilità visiva", sinonimo di "equinformazione"[6], che ci sono state consegnate nei modelli e nelle immagini fotografiche celebrativi dell'apogeo della Teoria dell'architettura parametrica. (immagine A)

A Circular Route: From the *Mechanical Brain* to the *Architecture of Limited Parameters* and Back Again

Like few other intellectual architects, Moretti initiated multiple theoretical-critical constructions to confirm an inner drive to support and explain his projects through articulated theories. The final theory in chronological order, known as "Parametric Architecture", intent on founding a new architectural language based on scientifically defined qualitative and quantitative criteria, and in which Moretti strongly believed, appears at the beginning of this sentimental *Zibaldone*. The first note is in fact a specification of the elements of an *Architecture of Limited Parameters*, a comforting support to the hypothesis that this collection was initiated after the enunciation of this theory. While it reached its moment of glory and maximum diffusion during the 1960 Triennale, Moretti would return to it on many occasions, given the conviction, not demonstrable but intuitive, that this *language*, constructed atop scientific bases, would have ensured spatial qualities consonant with the harmonious development of man, and his intellectual and emotional sphere. The list of parametric elements is in fact preceded by another proposing a path from an "undifferentiated sensation", a sort of "mechanical sensation" typical of the vegetal and animal world, mankind included, toward the constitution of logical thinking and awareness intended as the terminus of an evolutionary, perceptive and mnemonic chain, in which we reconstitute the image of the world.[2] As a prologue, glued to the inside cover,[3] it introduces the prophecy of parametric architecture entitled "Schema di massima per uno studiolo su un *cervello meccanico*" (General Design for a Study of a *Mechanical Brain*), containing a number of reflections on the design of a mechanical model of the brain, a sort of *ante litteram* computer, also for the capacities Moretti attributed it. "Diverse degrees of the ability to recognise forms" and "the resolutive power of differences by classes and by elements and possibility for memories" were the properties of the artificial model in its final configuration, close to that of a biological "thinking brain". Mechanical physiology, cybernetics and artificial intelligence are disciplines with which Moretti was evidently familiar with perhaps even before his operative research. They would offer a proven methodological substrate to parametric architecture and urbanism and a scientific foundation to his observations of vision and "visual prostheses". Galileo's telescope, the reflector telescope at Mount Wilson Observatory, the elementary and electronic microscope,[4] are all cited as tools with "different resolutive power" capable of augmenting the ability for infinitely small and excessively distant bodies to be observed by the naked eye. These concerns about how and what we observe, and the consequences of the methods of forming an idea, innervate the theorisation of Baroque and non-Baroque structures,[5] and model those "forms-functions" consisting in the particular morphology of stadium bleachers and cinema halls that were to have guaranteed a "visual *equiappetibilità*" (equi-palatability), a synonym for "equi-information",[6] consigned to us in the models and photographic images celebrating the apogee of the Theory of Parametric Architecture. (image A)





↑ - B / C
Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino [...]
Roma, 1927
AMM
Due pagine interne del Canovaccio

Visione successiva e percezione differenziale

A testimonianza dell'interesse caparbio per la fisiologia dell'occhio, il secondo pensiero esplicita l' "*Analisi della visione successiva* delle architetture e delle decorazioni", di cui al giovanile *Canovaccio*[7] Moretti affida un'applicazione pratica trattando della temporalità dell'acquisizione visiva delle opere di Michelangelo e Borromini. (immagini B, C) Opponendosi alla cultura iconografica falsata dall'uso delle lenti grandangolari e alla conoscenza mediata da fotografie che offrono un'innaturale apertura del campo fino a 50°, Moretti si schiera a favore del ritorno ad una fruizione "a occhio nudo" dove quest'ultimo possa liberamente muoversi, sulla tela o su di un prospetto, seguendo una logica di apprendimento disordinata e soggettiva, ma che la memoria "rappresentativa", sorta di fusione fra la memoria biologica e culturale, riconfigura in termini intellettivi.[8] Questo tipo di fruizione, che passa dai 5° della visione attenta, incentrata sul dettaglio, ai 12°-15° dell'apprendimento di una figura, ai 30° di un insieme plastico più esteso[9], in un'esplorazione spazio-temporale rispettosa della fisiologia dell'occhio, e che procede catturando le differenze fra le forme, determinerebbe quel carattere "binario" della comprensione intellettiva che è nel *Taccuino* reso con metafore ("Le piccole misere casupole dei Borghi rendevano sovrumana eccelsa la fabbrica di S. Pietro", ad esempio). In questo Moretti sposa la tesi della "certezza data dagli occhi", con o senza quegli "occhiali" che "imbalordiscono la testa"[10], che Galilei prima, Keplero poi avevano difeso, argomentando con l'osservazione metodica, prolungata e attenta, condotta con mentalità scientifica.

In alcune riflessioni ancora embrionali vi troviamo contrapposte la visione binaria che procede per differenze assicurando la conoscenza intellettiva e quella "monaria"[11] – termine di suo proprio conio – che in quanto "contemplazione", rapimento dei sensi, sospensione della capacità di comprendere con la ragione, paralizza l'atto cognitivo. Che le cose del mondo non esistano in sé, in valore assoluto, ma sempre in relazione al contesto, o in un rapporto comparativo, è assunto discusso in *Forma come struttura* dove l'autore formula il postulato sulla natura binaria dell'atto conoscitivo: "(...) il mondo delle forme si rivela a noi mediante le differenze che scattano fra forma e forma" e "le differenze sono i bagliori ineluttabili inderogabili della realtà e delle forme; sono esse stesse le forme".[12] Per questo motivo le analisi spaziali che Moretti presenta in *Strutture e sequenze di spazi*[13] sono sempre di carattere comparativo, volte a cogliere i valori differenziali che si riconoscono fra le unità spaziali delle sequenze.

Il meccanismo della conoscenza per differenze

Successive Vision and Differential Perception

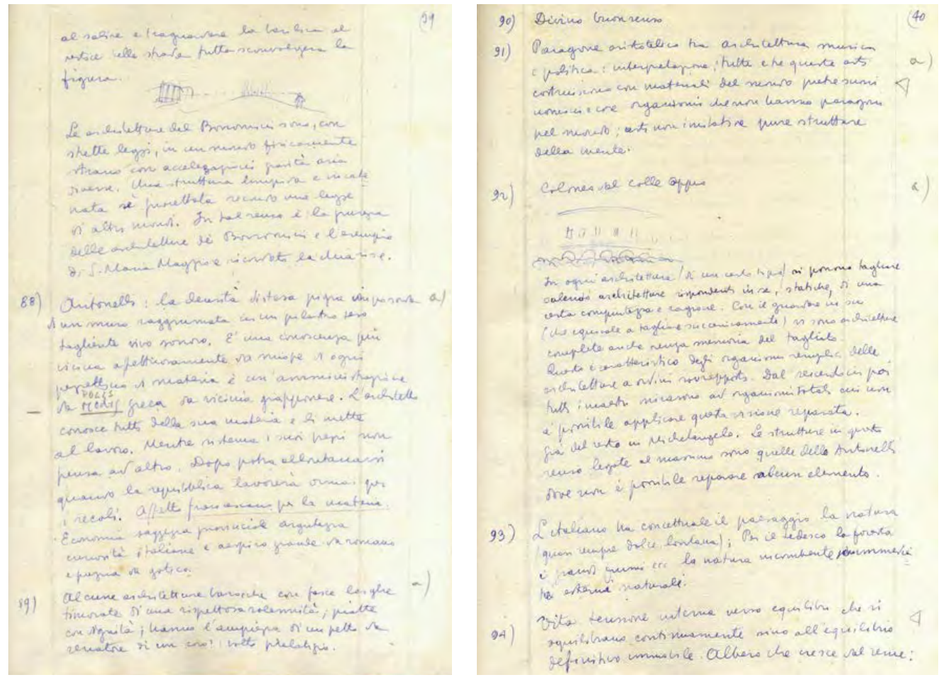
As evidence of a stubborn interest in the physiology of the eye, the second idea explains the "Analisi della *visione successiva* delle architetture e delle decorazioni" (Analysis of the successive vision of architecture and decorations), from his early *Canovaccio*,[7] Moretti entrusts a practical application in treating the temporality of the visual acquisition in the works of Michelangelo and Borromini. (images B, C) Opposing the iconographic culture falsified by the use of the wide-angle lens and knowledge mediated by photographs offering an unnatural aperture of the visual field up to 50°, Moretti came out in favour of a return to fruition by the "naked eye", in which the latter was free to move, across the canvas or a building elevation, following a logic of disordered and subjective learning, intellectually reconfigured by "representative" memory, a sort of fusion among biological and cultural memory.[8] This type of fruition, which passed from the 5° of attentive vision, centred on the detail, to the 12°-15° of learning a figure, to the 30° of a more extensive plastic whole,[9] in a spatial-temporal exploration respectful of the physiology of the eye, and which proceeds by capturing the differences between forms, would determine that "binary" character of intellectual comprehension rendered with metaphors in the *Taccuino* ("The small miserable shacks of the Villages made the building of St. Peter's super-human sublime" for example). Moretti married the "certainty provided by the eyes", with or without those "eyeglasses" that "*imbalordiscono la testa*",[10] that Galileo initially, and Keplero later, defended, arguing with methodical, prolonged and attentive observation, conducted with a scientific mentality.

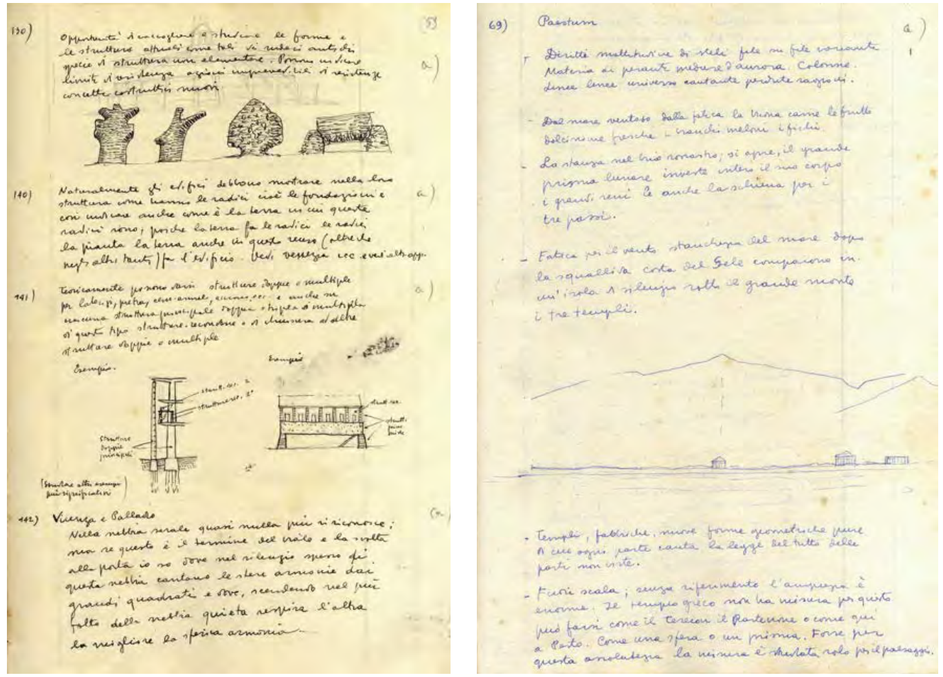
Some reflections, still embryonal, present the opposing binary vision that proceeds by differences, ensuring intellectual and "*monaria*"[11] – a term he invented – knowledge that, as "contemplation", the rapture of the senses, the suspension of the capacity to comprehend via reason, paralyses the act of cognition. That the objects of the world do not exist on their own, in the absolute, but always in relation to context, or as part of a comparative relationship, is an assumption discussed in "Forma come struttura" (Form as Structure). In this text, Moretti formulates the postulate of the binary nature of the cognitive act: "(...) the world of forms reveals itself to us via the differences triggered between form and form" and "the differences are the unavoidable mandatory glows of reality and of forms; they are themselves the forms".[12] For this reason the spatial analyses Moretti presents in "Strutture e sequenze di spazi" (Structures and Sequences of Spaces)[13] are always comparative in nature, and intent on capturing the differential values recognised among the spatial units of sequences.

↗ - D / E / F / G

Appunti raccolti da taccuini, foglietti ecc.
Anno 1925 e seguenti (trascritti come nelle edizioni originali)
Archivio personale Tommaso Magnifico

Quattro pagine interne del Taccuino





implica che la realtà sia essa stessa caratterizzata da disuguaglianze che l'architetto deve prevedere e immettere nelle sue composizioni: "In un'architettura liscia *senza differenze* quale ne è il grado di realtà (se questa è stimolante per le diff[erenze])?".[14] Sappiamo che Bernini pure asseriva la dualità della conoscenza: "possedere un buon occhio per ben giudicare dei contrapposti, perché le cose non appariscono soltanto come sono ma in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza".[15]

Se l'attenzione verso gli studi legati alla percezione della forma è attestato dalla bibliografia riportata in calce al saggio *Valori della modanatura*[16], è l'esperienza personale, sono i propri *avvertimenti* a nutrire le sue considerazioni, come l'osservazione del Colosseo dal Colle Oppio, da cui è visibile solo l'attico come una sorta di metonimia riassuntiva della logica costitutiva del monumento, significativamente chiamata "architettura completa anche senza memoria del tagliato", cioè struttura non barocca, a cui apparterrebbero gli edifici semplici ad ordini sovrapposti. Non così "dal Seicento in poi – riprende Moretti – quando tutti i maestri mirano ad organismi totali cui non è possibile applicare questa visione separata".[17] Continua citando le strutture di Antonelli, fra i protagonisti del *Taccuino*, talmente legate e imbricate l'una all'altra da non poterle esperire in modo esaustivo in una visione parziale e che dunque richiederebbero una percezione di tipo barocco.

Ma anche le anamorfosi percettive, al limite le allucinazioni, il vedere e il sentire con il corpo affaticato confermano il profondo turbamento che il Barocco genera in Moretti. Così si descrive giovanissimo architetto, ai tempi dello studio in via Panisperna, risalire l'Esquilino immerso nella calura estiva, e osservare in movimento "la basilica di S. Maria Maggiore nelle zone basamentali torcersi e mutarsi in un'architettura barocca esaltata; poiché l'aria arroventata del selciato al salire e traguardare la basilica al vertice della strada tutta sconvolge la figura". Quando il caldo altera le facoltà percettive, certe architetture si trasmutano "secondo una legge di altri mondi" e si posizionano accanto alle opere di Borromini che seppure governate da "strette leggi" appartengono ad un universo "strano con accelerazioni, gravità, aria diverse".[18] Subito dopo, è ancora Antonelli ad essere chiamato in causa, per la capacità di addensare la presenza del muro in un pilastro "teso tagliente vivo sonoro", per la conoscenza "affettivamente da miope" della materia fin nei suoi grani più infimi, materia per la quale Alessandro Antonelli esprimerebbe un "affetto francescano".[19] Moretti è preciso nella scelta di un termine dal campo semantico più ampio di "passioni" o "emozioni" che dal *Taccuino* sono espulsi: "affetto" è utilizzato nel doppio senso di "essere affetto da", quindi come carattere dell'opera che raggiunge i nostri sensi, e "esprimere affetto per", come capacità dell'osservatore di provare un sentimento affettivo.[20] (D, E, F, G)

The mechanism of learning by differences implies that reality is itself characterised by inequalities which the architect must foresee and insert within his compositions: "In a smooth architecture *without differences* what is the level of reality (if this is stimulating for diff[erences])?".[14] We know that Bernini also asserted the duality of knowledge: "possessing a good eye to properly judge opposites, so that things do not appear only as they are but also in relationship to what is near to them, a relationship that changes their appearance".[15]

If the attention toward studies linked to the perception of form is demonstrated in the bibliography at the end of the essay "Valori della modanatura" (Values of the Moulding),[16] it is personal experience, personal *sensations* that nurture his considerations. An example is offered by the view of the Colosseum from the Oppian Hill, from where it is possible to see only the attic, like some reassuring metonymy of the constituent logic of the monument, significantly called "complete architecture even without the memory of what has been cut away", in other words, non-baroque structure, which includes simple buildings comprised of overlapping orders. This is not the case "from the 1600s onward – Moretti continues – when all the masters aimed at total organisms to which it is impossible to apply this separate vision".[17] He continues by citing the structures of Antonelli, one of the protagonists of the *Taccuino*, so linked and bridled to one another that it would be impossible to thoroughly express them in a partial vision, making it necessary to adopt a Baroque type of perception.

However, even perceptive anamorphosis, at the limit of hallucinations, observing and hearing with the tired body, confirm the profound disturbance the Baroque generated in Moretti. As a very young architect, when his studio was located in Via Panisperna, he described walking up the Esquiline immersed in the summer heat, observing "the Basilica of Santa Maria Maggiore twist and mutate into exalted Baroque architecture; because the blazing air rising up from the pavers hovered in front of the basilica at the centre of the streets upset its entire figure". When heat alters the perceptive faculties, certain works of architecture transmute "according to a law of other worlds" and take up a position alongside the works of Borromini that, while governed by "strict laws", belong to a "strange" universe "with diverse accelerations, gravities and airs".[18] Soon after, Moretti once again calls on Antonelli, this time for his capacity to densify the presence of a wall in a "tense cutting living sonorous" column, for the "affectively myopic" understanding of matter down to its smallest grains, for which Alessandro Antonelli expressed a "Franciscan affection".[19] Moretti is precise in choosing a term from the broader semantic field of "passions" or "emotions", expelled from the *Taccuino*: "affection" is utilised in the double sense of "being affected by", and thus as the character of a work that touches our senses, and "expressing affection for", as the observer's capacity to experience a sentiment of affection.[20] (D, E, F, G)





↑ - H / I
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Veduta di scorcio dalla strada
Veduta del fronte principale dalla strada

"Il nume uomo"[21]
Il sentimento corporeo e l'empatia

L'accenno all'affetto rivela la grande attenzione per un'architettura (potremmo dire in generale per una cultura) umanista dove l'uomo è considerato prossimo al divino, come lo era stato nell'epoca della secolarizzazione del trascendente, quando il divino era alla portata dei sensi, trascinati al massimo del loro acume dagli artisti barocchi dinanzi alle teatrali estasi e glorie di santi e beati fluttuanti fra cielo e terra. Moretti scrive della "umanità sovrumana degli antichi" e arriva a proporre una rilettura della storia secondo le tre categorie "Umanità-sacralità/espressione/costruzione"[22] aspergendo di "numinoso" il genere umano. L'uomo, il suo corpo come la sua anima, sono le unità di misura del reale e dal reale possono essere anche profondamente turbati: il "pilastro sonoro" dell'Antonelli è una sinestesia che chiama in causa la dimensione uditiva della percezione visiva, la forma tagliente ci fa sentire la penetrazione d'una lama nella carne, e suscita l'avvertimento del dolore al contatto visivo con una materia fendente.[23]

L'introduzione della dimensione affettiva nella percezione è confermata in diversi passaggi del *Taccuino*, come reiterata testimonianza dell'adesione alla cultura dell'*Einfhülung* che determina, nella pratica del mestiere, la realizzazione di opere "patetiche", dagli effetti passionali, come la facciata verso strada della villa La Saracena. Negli stessi anni in cui quel

"Divine Man"[21]
Corporeal Sentiment and Empathy

The reference to affection reveals the notable attention toward a humanist architecture (we could say in general toward culture) that considers man as being close to the divine, as during the era of the secularisation of the transcendent, when the divine was within reach of the senses, drawn to the height of their acumen by the artists of the Baroque before the theatrical ecstasies and glories of the saints and beatified fluctuating between heaven and earth. Moretti wrote about the "superhuman humanity of the ancients" and arrived at proposing a re-reading of history according to three categories. "Humanity-sacredness/expression/construction"[22] sprinkling the human race with "*numen*" (the divine). Man, his body and his soul, are the units for the measurement of reality and can also be profoundly disturbed by reality: Antonelli's "sonorous column" is a synaesthesia that calls on the auditory dimension of visual perception; its cutting form causes us to feel the penetration of a blade into flesh, and stimulates the sensation of pain at the moment of visual contact with a cutting material.[23]

The introduction of the affective dimension in perception is confirmed in diverse passages of the *Taccuino*, as reiterated evidence of an adhesion to the culture of *Einfhülung* that, in professional practice, leads to the realisation of "pathetic" works, with passionate effects, such as the street façade of Villa La



prospetto era in cantiere, Roland Barthes riconosceva al volto di Greta Garbo il potere di gettare "les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre" e lo definiva: "une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner".[24] Esattamente ciò che capitava dinanzi al *volto* ammaliante della Saracena (così il prospetto nord veniva chiamato da Moretti e dalla critica), ritroso, velato, che sorprende e irretisce come la lettura di un frammento del cavalier Marino. (H, I)

Aderendo agli assunti della fenomenologia della percezione, secondo cui l'appropriazione cognitiva passa inevitabilmente attraverso il "punto di vista" del proprio corpo[25], Moretti descrive alcuni dipinti come suscitanti l'avvertimento d'una azione che non è legata al dipingere mediante colpi di pennello, ma che nasce da un atto di violenza sulla materia: "Mi sembra che in Mantegna le labbra, gli occhi siano proprio stati tagliati sulla chiusa, tesa pelle con una lama, diamante divino".[26] Tagli che annunciano le aperture nella "pelle" delle ville di Santa Marinella, e che precedono, nel caso della Saracena, le incisioni delle tele di Lucio Fontana ch'egli collezionava e spiegano l'ammirazione per i Sacchi di Alberto Burri fatti oggetto di strappi, cuciture, bruciature. Questa sensibilità così raffinata porterà il progettista Moretti a proporre diverse declinazioni della wölfflinliana "forma che non sembra appagata"[27] come il fianco dell'edificio di fondo del Complesso di Corso Italia a Milano che prospetta su via Sant'Eufemia che nella parte alta è configurato in modo da indurre l'avvertimento d'una torsione che si produce sotto i nostri occhi, d'una trasmutazione della fabbrica di cui ci si sente inaspettatamente spettatori come Moretti dinanzi al basamento della Basilica di Santa Maria Maggiore per l'effetto dei vapori sprigionati dal caldo. O ancora il fianco ondulato dell'edificio in aggetto su Corso Italia che volge verso via Rugabella, che sembra contrarsi mentre l'involucro murario viene inciso da profondi tagli sottolineati in basso da una sottile banda rossa. In *Genesi di forme dalla figura umana* Moretti dichiarerà questa sua posizione antropocentrica: "Sembra che la vita segreta di un qualunque pezzo plastico, la possibilità di canto della sua superficie, sia repetibile quasi soltanto da trasposizioni e analogie che partano dalla figura umana"[28], adottando dunque il "sentimento corporeo" come metro di valutazione, e rivelando anche una forte prossimità alle tesi di Wölfflin secondo cui "Noi giudichiamo ogni oggetto in analogia col nostro corpo. Non solo esso per noi si muta – anche se di forma diversissima – subito in un essere con capo, piede, fronte e tergo; non solo abbiamo la convinzione che esso non possa trovarsi bene se è inclinato o minaccia di cadere, ma, con un'incredibile finezza di sensi, abbiamo anche la sensazione della gioia o del malessere nell'esistenza di qualsiasi configurazione o di qualsiasi immagine, per quanto questa sia da noi lontana. (...) A tutto noi attribuiamo una vita corporea conforme alla nostra; secondo i principî espressivi, che conosciamo nel nostro corpo, noi interpretiamo tutto il mondo esteriore".[29]

La relazione al divino passa necessariamente attraverso la Natura, del cui "ordine" (utilizzato esplicitamente come sinonimo di "organismo", umano ma anche architettonico, termine in quest'ultima accezione mutuato da Choisy e impiegato da Fasolo) l'uomo sarebbe intriso: "la Natura si obiettivizza in leggi che sono le leggi stesse del pensare. Cioè la legge interna [all'uomo] è quella della natura". Non stupisce allora che del grande organismo della Natura gli uomini siano considerati "piccole cellule" e che i "soldati lungo le strade" siano apparentati a "cellule su filamenti nervosi"[30], in una sorta di riproduzione del grande nel piccolo, debitrice dei rudimenti biologici formulati da Thomas Browne, medico e filosofo secentista, che sosteneva che "nelle macchine più piccole della Natura c'è più curiosa matematica"[31], e che dunque una cellula osservata al microscopio può essere complessa quanto l'organismo umano, e al limite contenerlo come nelle geometrie frattali.

Il curioso frontespizio dell'edizione del 1645 del suo principale scritto, *Religio medici*, che reca un enorme masso roccioso affiorante dal moto ondoso delle acque, ci riporta ai brani astratti della Fontana dei Fiumi di Bernini, interpretati come concrezioni minerali volte a radicare l'artefatto umano alla terra, dissolvendo i limiti con l'opera di natura. Moretti parla proprio di radici che meritano di essere manifestate e introdotte nella composizione architettonica: "Nei fabbricati mettere in vista le fondazioni, le barulle, si sente così la fabbrica sino alle radici, come certi vecchi castagni, querce, come i

Sarancena. During the same years this façade was under construction, Roland Barthes recognised in the face of Greta Garbo the power to place "les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre" and defined it "une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner".[24] Exactly what occurred in front of the bewitching face of the Saracena (as the north façade was referred to by Moretti and critics), bashful, veiled, which surprises and entraps like the reading of a phrase by Giambattista Marino. (H, I)

Adhering to the assumptions of the phenomenology of perception, according to which cognitive appropriation inevitably passes through the "point of view" of one's own body,[25] Moretti describes particular paintings with the power to stimulate the sensation of an action that is not linked to painting via brushstrokes, but born of an act of violence against matter: "It appears to me that in Mantegna the lips, the eyes were cut into the closed, taught skin, with a blade, a divine diamond".[26] Cuts that announce the openings in the "skin" of the villas at Santa Marinella, and which precede, in the case of Villa La Saracena, the incisions practiced in the canvas by Lucio Fontana, which Moretti collected. They also explain the admiration for the Sacks of Alberto Burri made into objects by ripping, sewing and burning them. Such a refined sensibility would lead Moretti the architect to propose diverse definitions of the Wölfflinian "forms which were *unfulfilled*",[27] for example the flank of the rear building of the Complex in Corso Italia, Milan facing Via Sant'Eufemia; its uppermost part is configured to induce the sensation of a torsion produced before our eyes, the transmutation of a building in front of which we suddenly feel ourselves to be spectators, like Moretti as he observed the base of the Basilica di Santa Maria Maggiore under the effects generated by rising heat. We can also mention the undulating side of the building cantilevered out over Corso Italia that turns toward Via Rugabella; it appears to contract while the building envelope is slashed by deep cuts underlined by a thin red band. Moretti would declare his anthropocentric position in "Genesi di forme dalla figura umana" (Genesis of Forms by the Human Figure): "It appears that the secret life of any plastic element, the possibility for the surface to sing, is repeatable almost only by transpositions and analogies that begin with the human figure".[28] He thus adopted "bodily sentiment" as a metre of judgement, revealing a strong proximity to the theses of Wölfflin, according to whom "We judge every object by analogy with our bodies. The object – even if completely dissimilar to ourselves – will not only transform itself immediately into a creature, with head and foot, back and front; and not only are we convinced that this creature must feel ill at ease if it does not stand upright and seems to fall over, but we go so far as to experience, to a highly sensitive degree, the spiritual condition and contentment or discontent expressed by any configuration, however different from ourselves. (...) We always project a corporeal state conforming to our own; we interpret the whole outside world according to the expressive system with which we have become familiar from our own bodies".[29]

The relation with the divine necessarily passes through Nature, whose "order" (utilised explicitly as a synonym for "organism", both human and architectural, a term whose latter definition is borrowed from Choisy and used by Fasolo) man is steeped in: "Nature is objectivised in laws that are the same laws of thinking. That is, the internal law [of man] is that of nature". It thus comes as no surprise that within the grand organism of Nature men are considered "small cells" and the "soldiers along the streets" are related to "cells of nervous filaments",[30] in a sort of reproduction of the large in the small, indebted to the biological rudiments formulated by Thomas Browne, the seventeenth century physician and philosopher, who claimed that "in these narrow Engines [of Nature] there is more curious mathematicks",[31] and thus a cell observed under the microscope can be as complex as the human organism, and even contain it as in fractal geometries.

The curious frontispiece to the 1645 edition of his principal text, *Religio medici*, depicting an enormous mass of rock rising from the waves, takes us to the abstract elements of Bernini's *Fountain of the Four Rivers*, interpreted as mineral concretions rooting human constructions to the earth, dissolving limits with the work of nature. Moretti speaks precisely about roots worthy of being exposed and introduced in the composition of architecture: "Expose the foundations of buildings (...) in this way we sense the building down to its roots like certain old chestnut or oak trees, like ancient

↑ - J
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
AMM
Vista di dettaglio del basamento sul fronte principale

templi e le fabbriche antiche. Così Michelangelo (Sforza) così Bernini (Louvre)".[32] La parte basamentale in travertino della Casa del Girasole non è allora una maniera di mostrare le radici d'un'architettura che si nutre di terra, non è forse questa pietra vegetale, in parte lasciata allo stato greggio, emblema di lontanissime concrezioni geologiche, tracce d'un tempo infinito che si rileva in una materia in formazione, aspra, ruvida, archeologica e quindi nobile? (J)

"Il nuovo vive di archeologia"[33], come anche Borromini pensava, disvelando un'energia divoratrice di fonti storiche e suggestioni naturalistiche che Moretti eredita. Se l'osservazione dei ruderi antichi e degli strani equilibri statici modellati dallo scorrere del tempo può addirittura suggerire concetti costruttivi nuovi[34], la vitalità della natura soffia sulla superficie della villa la Saracena "come incrostata da secoli d'immersione in un mare strano e luminoso"[35], per indurre un sentimento panico anche grazie alla luce amplificata dal bianco "maestoso, grande più del rosso... il grande che tutto comprende è bianco. Il Papa. Le tuniche degli abitanti della Città del Sole"[36] immaginata da Campanella. Potremmo aggiungervi il candore degli interni delle chiese del Borromini (K, L, M, N, O, P, Q) che della Città del Sole sono una primizia, e che si differenziano nettamente dalle facciate proiettate nel mondo terreno delle strade della città eterna che ha una sua propria cromia ctonia "Colore di Roma: pozzolana, rosso lionato, fulvo... la stessa materia vulcanica che costituisce l'osso delle fabbriche. Continuità naturale allora tra terra e architettura per tipo e densità di struttura sino alla rivelazione dei colori".[37]

I moderni secondo Moretti

Ma cosa ne è dei moderni suoi contemporanei per il Moretti redattore del *Taccuino*? Sembrerebbe che la Storia si sia fermata all' "abitudine alla precisione degli ottocentisti. Una vista acuta da preciso miope. Membrature da orologiaio", che aveva ammirato in un fabbricato ottocentesco a Madonna dei Monti, e a cui contrappone l'"approssimazione dei moderni, insensibilità alle cose sottili, come se il potere risolutivo dell'occhio e dei sensi tutti si fosse ridotto, degenerato, a più di un terzo".[38] Ma oltre a questa tendenza all'approssimazione che non esita a definire "grossolanità", sembrerebbe più grave l'incapacità dell'architettura moderna di comunicare con l'animo, di trasmettere affetti. Se l'osservazione di un tempio antico tramuta Moretti in spettatore del cantiere ("sono presenti ad ogni rocchio la moltitudine di uomini affaticati che spingono, che innalzano rocchi al limite delle possibilità umane, dimensione

temples and buildings, like Michelangelo (Sforza) like Bernini (Louvre)".[32] Is the travertine base of the *Casa del Girasole* not a means for exposing the roots of an architecture nurtured by the earth, is it not perhaps this vegetal stone, in part left raw, the emblem of some distant geological concretions, traces of an infinite time revealed in a material being formed, harsh, rough, archaeological and thus noble? (J)

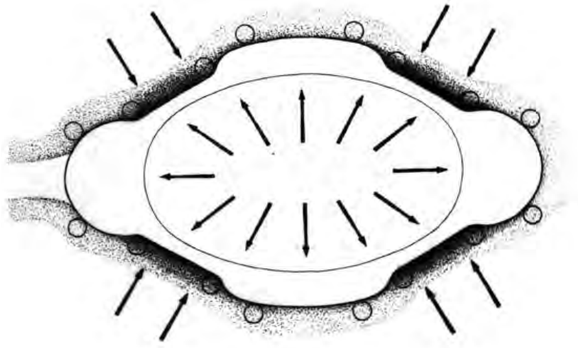
"The new thrives on archaeology",[33] as Borromini also thought, revealing an energy that devours the historical sources and naturalistic suggestions Moretti inherited. If the observation of ancient ruins and the strange static equilibriums modelled by the flowing of time can perhaps suggest new constructive concepts,[34] the vitality of nature blows across the surfaces of Villa La Saracena "as if it were encrusted by centuries of immersion in a strange and luminous sea",[35] to induce a sentiment of panic thanks also to the light amplified by white, "majestic, grander than red... the grandness that comprehends all is white. The Pope. The tunics of the inhabitants of the City of the Sun"[36] imagined by Campanella. We could add the candour of the interior of Borromini's churches (K, L, M, N, O, P, Q), the first fruits of the City of the Sun, clearly differentiated from the façades projected into the terrestrial world of the streets of the Eternal City, which has its own chthonic colouring "Colour of Rome: pozzolana, tawny red, fawn... the same volcanic material that constitutes the bone of buildings. Natural continuity between earth and architecture for type and density of structure as far as the revelation of colours".[37]

The Moderns According to Moretti

But what of the moderns, the contemporaries of Moretti author of the *Taccuino*? It would seem as if history stopped at the "habit of precision of those of the 1800s. An acute observation by a precise myopic. Features of a watchmaker", admired in a nineteenth century factory at Madonna dei Monti, and juxtaposed by Moretti against the "approximation of the moderns, the insensibility toward subtle things, as if the resolutive power of the eye and all of the senses were reduced, degenerated, to more than one third".[38] Yet beyond this tendency toward approximation which Moretti did not hesitate to define "crudeness", what appears even more serious is the incapacity of modern architecture to communicate with the soul, to transmit affections. If the observation of an ancient temple transmutes Moretti into a spectator of its construction ("each drum presents the multitude of toiling men who pushed, who raised the drum at the limits of human possibilities, a dimension of great labours"),[39] if the superhuman forces of builders are transferred









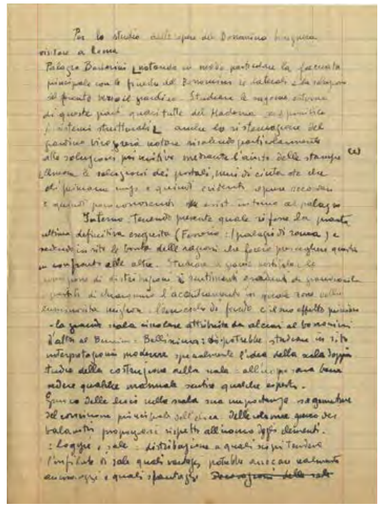


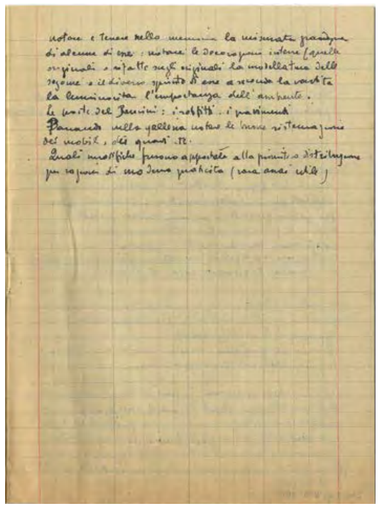




↗ - K / L / M / N / O / P / Q
Le serie di strutture generalizzate di Borromini
Roma
AMM

F. Borromini. Viste interne e schemi
di S. Carlo alle Quattro Fontane e S. Ivo alla Sapienza.





da grandi fatiche")[39] se le forze sovrumane dei costruttori sono trasmesse agli elementi portanti ("la colonna d'angolo regge l'eternità; un peso grandissimo")[40], questi a loro volta comunicano agli sguardi la fatica del portare, ma anche una certa sensibilità atmosferica, come le scanalature in cui Moretti avverte la reazione delle colonne al vento, "se non fosse ridicolo: un brivido verso l'aria".[41]

I moderni non sono più interessati a comunicare la "densità della materia", ma la sua rarefazione, mediante la concentrazione del muro in supporti smilzi, la sparizione in grandi vetrate, la riduzione in spessori sottili, l'interruzione della continuità delle fabbriche con la terra in cui si radicano. Ma Moretti avverte: "Vi deve essere un certo grado di densità... Perché l'animo, la mente si tendano, balzino" come gli succedeva dinanzi al *Bruto* di Gemito ("materia chiusa bellissima") e ai panneggi delle sculture barocche.[42]

In sintonia con lo sguardo profondo e allegorico dei maestri del barocco è quello di Moretti osservatore, teorico e progettista, che opera per via empatica in uno spirito secentesco che "fa sì che le cose siano dette e rappresentate tutte insieme; che al tempo stesso l'intelletto le coglie, l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede e l'orecchio le intende".[43] (R, S)

into the load bearing elements ("the corner column supports eternity; an immense weight"),[40] they in turn communicate to viewers the labour of bearing loads, but also a certain atmospheric sensibility, for example the fluting in which Moretti sensed the reaction of the columns to the wind, "were this not ridiculous: a shiver toward the air".[41] The moderns are no longer interested in communicating the "density of matter", but its rarefaction, through the concentration of the wall in thin supports, its disappearance in large windows, its reduction into thinness, the interruption of the continuity between buildings and the ground to which they are rooted. However, Moretti warned: "There must be a certain degree of density...
So that the soul, the mind are stretched, leap" as he sensed in front of the Brutus by Gemito ("beautiful closed material") and the drapery of Baroque sculptures.[42]

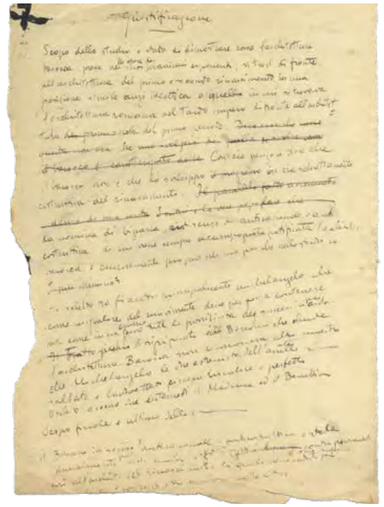
In harmony with the profound and allegorical gaze of the masters of the Baroque we find Moretti the observer, theoretician and designer, who works via empathy in a seventeenth century spirit that "ensures things are said and represented all together; that at the same time the intellect captures them, the soul is moved, the imagination sees them, and the eye understands them".[43] (R, S)

↑ -R / S
Prospetto per la storia e studi di architettura
Roma, seconda metà degli anni '20
AMM

Pagine interne.
Appunti e schizzi di studio su Michelangelo e Borromini







Infinito/eternità

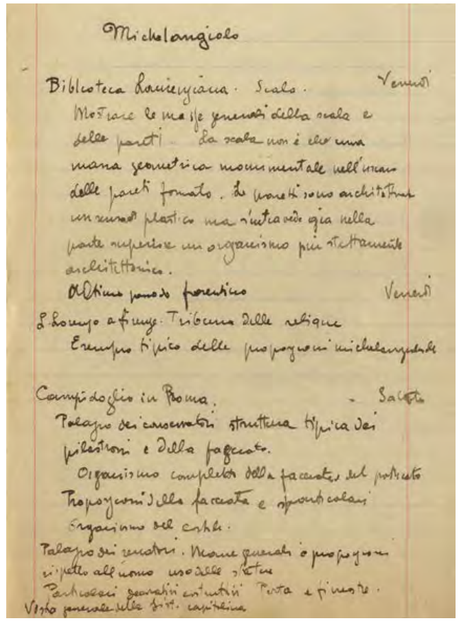
Infinite/Eternity

Lo spazio, cui Moretti pure dedica molta attenzione negli scritti come nei suoi progetti, nel Taccuino è citato solo un paio di volte, in un contesto scientifico. Allineandosi ai dettami della filosofia naturalistica italiana, in particolare agli assunti che Francesco Patrizi sviluppa nella *Pancosmia*, Moretti gli assegna una consistenza materica. Lo spazio non è un vuoto, ma un pieno costituito della stessa granulosa sostanza della struttura intellettiva dell'uomo, che determina un tipo di conoscenza per "granuli": "Il mondo geometrico è quantitativo: spazio granulare (atomistica greca) (il pensiero granulare: quanto del pensiero logico). Andamento quantitativo della conoscenza. È percepibile la classe non l'elemento particolare".[44] In queste riflessioni, se da una parte è prefigurata quell'interrelazione fra i gruppi di componenti che formano l' "insieme manufatto d'arte", le modalità di fruizione e la struttura cognitiva dell'"insieme consumatore" che Moretti sviluppa in *Strutture di insiemi*, dall'altra si pongono alcuni caratteri dello spazio quali la densità, la corporeità e la vitalità, attributi che Portoghesi stesso riconoscerà allo spazio barocco, inteso come "lo specifico parametro rispetto al quale il processo di ideazione si ordina"[45], l'arma vincente della rivoluzione barocca. L'atomismo fisico che aveva

Space, to which Moretti dedicated a great deal of attention in his writings and projects, is mentioned only a few time in the *Taccuino*, in a scientific context. Aligning himself with the dictates of Italian naturalist philosophy, in particular the assumptions developed by Francesco Patrizi in the *Pancosmia*, Moretti assigns a material consistency. Space is not a void, but a solid comprised of the same granulose substance as the intellectual structure of man, which determines a type of knowledge by "granules": "The geometric world is quantitative: granular space (Greek atomistics) (granular thinking: as much as logical thinking) – The quantitative progress of knowledge. We perceive the class not the particular element".[44] If on the one hand these reflections prefigure that interrelation among the groups of components that form the "set of works of art", the means of fruition and the cognitive structure of the "consumer set" that Moretti develops in "Strutture di insiemi" (Structures of Sets), on the other hand they raise some characters of space such as density, corporeality and vitality, attributes that Paolo Portoghesi would also recognise in Baroque space, intended as "the specific parameter with respect to which the process of ideation is ordered",[45] the trump card in the Baroque revolution. The physical atomism that inspired the writings dedicated by Galileo to the

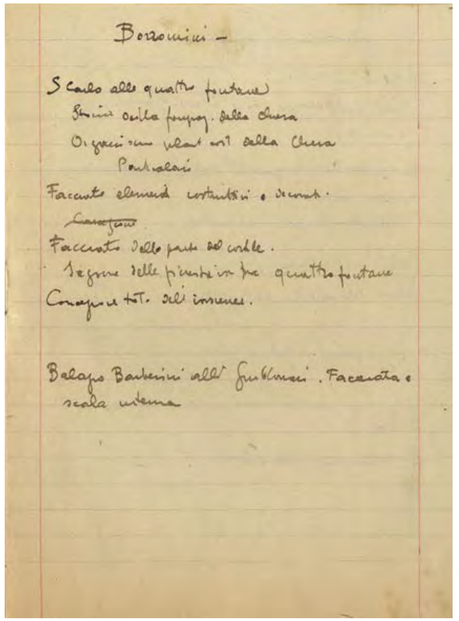
↑ - T / U / V
Prospetto per la storia e studi di architettura
AMM

Pagine interne.
Appunti e schizzi di studio su Michelangelo e Borromini


Michelangiolo

Biblioteca Laurenziana. Scala. Venerdì
Misure le masse generali della scala e delle parti. La scala non è che una mano geometrica monumentale nell'incavo delle pareti formato. Le pareti sono architettura in senso plastico ma l'intaccatura già nella pianta rappresenta un organismo più strettamente architettonico.
Ultimo grande fiorentino Venerdì
L'homo artifex. Tribuna delle reliquie
Esempio tipico delle proporzioni michelangiolesche

Campidoglio in Roma. - Sabato
Palazzo dei conservatori struttura tipica dei pilastroni e della facciata.
Organismo completo della facciata del portico
Proporzioni della facciata e ripartizioni
Organismo del cortile.
Palazzo dei senatori. Norme generali e proporzioni rispetto all'uomo modello statue
Particolari generali contrafforti Porta e finestre.
Visto generale della fac. capitolina


Borromini –

S Carlo alle quattro fontane
Storia della fondaz. della Chiesa
Organismo voluto dal della Chiesa
Particolari
Facciata elementi costruttivi e decorat.
Facciata
Facciata della parte del cortile.
Ripresa delle piante in fac quattro fontane
Conclusione tut. del insieme.

Palazzo Barberini alla fontana. Facciata e scala interna

ispirato le pagine di Galilei dedicate proprio alla descrizione dello spazio come *continuum*, composto da infiniti atomi indivisibili, pare abbia animato anche il pensiero di Moretti per il quale lo *spazio granulare*, sorta di "corpo incorporeo"[46] è un *continuum* ma frazionabile in unità concatenate che si lasciano percepire attraverso differenze qualitative. Delle quattro qualità che gli vengono attribuite – forma, dimensione, densità e carica energetica – nel *Taccuino* sceglie di sgranare qualche pensiero proprio sulla densità che è determinata dalla luce, "liquido eterno (...) densità stessa dello spirito" quest'ultimo inteso come la parte spirituale dell'uomo che la luce condensa e presentifica[47]. Se la luce è eterna, lo spazio è infinito: "Il senso dell'infinito mi sembra principalmente spaziale anche il tempo infinito o è espressione puramente simbolica o come pensiero mi sembra molto spaziale".[48] Borromini aveva espresso l'infinito mediante l'interminabile ascendere dello spazio nelle altissime cupole, lanterne e spirali, in quell'aspirazione a "uscire fuori di sé" dell'organismo architettonico e dello spazio interno

description of space as a *continuum*, composed of infinite indivisible atoms, also appears to have animated the thinking of Moretti for whom *granular space*, a sort of "incorporeal body",[46] is a *continuum*, though fractionable into concatenated units that permit themselves be perceived through qualitative differences. Of the four qualities attributed in the *Taccuino* – form, dimension, density and energy charge – Moretti chooses to shell selected ideas about the density determined by light, "eternal liquid (...) the very density of the spirit" the latter intended as the spiritual part of man which light condenses and makes present.[47] If light is eternal, then space is infinite: "The sense of the infinite appears to me as principally spatial and time infinite; either it is purely symbolic expression or as an idea it appears to me very spatial".[48] Borromini expressed the infinite through the interminable ascension of space into his soaring cupolas, lanterns and spirals, in the aspiration to "move outside itself" of the architectural organism or internal space that agitates the envelope, inflating and curving it. (T, U, V, X, Y) Moretti expresses the infinite character of space in the plastic

↑ -X / Y
Prospetto per la storia e studi di architettura
Roma, seconda metà degli anni '20
AMM

Pagine interne.
Appunti e schizzi di studio su Michelangelo e Borromini



che agita l'involucro, lo gonfia e l'incurva. (T, U, V, X, Y)

Moretti esprime il carattere infinito dello spazio nel plastico slancio centrifugo delle balconate della Palazzina San Maurizio, che si proiettano verso l'intorno e incombono, con la loro massa densa di materia, sul capo del passante che percorre la strada in basso (Z); oppure, nel progetto per la Chiesa del Concilio, nell'insieme di coni protesi verso l'alto come cannocchiali, diversamente inclinati per drenare la migliore luce, che si fratturano nell'ascesa verso l'infinito e il trascendente, e la densità di materia si disperde nelle fessure fotosensibili, lasciando avvertire vividamente, per via differenziale, la solidità corporea delle forme.

In uno degli ultimi pensieri Moretti annota: "La gioia è data dall'uscire da sé, nel riso, nella contemplazione, nell'amore (...). La gioia è un divincolarsi dal corpo; (...) una rottura dell'equilibrio continuo in un altro, strano, fuori della nostra struttura".[49] Un'immagine che richiama alla memoria estasi barocche, estrusioni di forme, sconfinamenti spaziali, "incanta-

centrifugal momentum of the balconies of the Palazzina San Maurizio, projecting toward the interior and looming, with the dense mass of matter, over the heads of passers-by in the street below (Z); or, in the project for the *Chiesa del Concilio*, in the grouping of cones stretching upward like telescopes, diversely inclined to drain the best light, fractured as they rise toward infinity and transcendence, and the density of matter is lost in these photosensitive fissures, leaving a vivid sensation, through a differential approach, of the corporeal solidity of forms.

In one of his final ideas Moretti notes: "Joy comes from moving outside the self, in laughter, in contemplation, in love (...). Joy is a slipping free from the body; (...) a rupture in the continuous equilibrium into another, strange, outside our structure".[49] This image calls to mind Baroque ecstasies, extrusions of forms, spatial encroachments, "enchantments": like mathematics, during the century of the scientific revolution that precedes Illuminism, it is the field of "the purest contemplations" and applied "wonders",[50] so art, as Moretti theorised and practiced it, "means elevating the

↑ - Z
Palazzina San Maurizio
Roma, 1962-1965
AMM

Vista dal basso.

menti": come la matematica, al secolo della rivoluzione scientifica che precede i lumi, è campo di "contemplazioni purissime" e di "meraviglie" applicative[50], così l'arte, come Moretti l'ha teorizzata e praticata, "è far salire lo stato umano a contemplazione, a una sorta di smarrimento vivido"[51], è induzione di un movimento di uscita da sé, verso il superamento della dimensione temporale della vita, del vedere con gli occhi, nel trionfo della percezione "monaria" che induce uno stato affettivo.

A più riprese Moretti sottolinea la dimensione simbolica della realtà, il suo essere sempre un emblema a cui rimandare: un "uscire fuori di sé" semantico che le sue opere assumono come condizione esistenziale, dalla prua sul Corso Italia a Milano, che a sera "rivestita di vetro bianco a mosaico sfolgora di mille luci. È una nave in terra ferma che tutti vorrebbero abitare"[52]; all' "ala di farfalla"[53] della forma parametrica dello stadio del nuoto che tutto racconta della delicatezza sonora del suo battito, della fragilità della sua matematica bellezza.

Questo è l'affresco che il *Taccuino* ci offre delle articolazioni d'un pensiero teorico che speculando sul barocco si intreccia ad avvertimenti e affetti, resi mediante una molteplicità di meditazioni scientifiche e liriche, pre-logiche e mature, vivificati da uno spirito che "fa sì che le cose siano dette e rappresentate tutte insieme; che al tempo stesso l'intelletto le coglie, l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede e l'orecchio le intende (...) il discorso non è più soltanto una concatenazione in termini energetici che espongono il pensiero con forza e nobiltà, ma anche un tessuto di geroglifici ammucchiati gli uni sugli altri che lo dipingono".[54]

human state to contemplation, to a sort of vivid bewilderment",[51] is the induction of a drive toward a movement outside the self, toward the overcoming of the temporal dimension of life, to see with the eyes, in the triumph of "*monaria*" perception that induces an affective state.

On various occasions Moretti emphasised the symbolic dimension of reality, its being always an emblem to which to refer: a semantic "movement outside the self" assumed in his works as an existential conclusion, from the ship's bow projecting over Corso Italia in Milan, that in the evening "clad in white glass mosaic glows with a thousand lights – a ship on dryland that everyone wishes to live in",[52] to the "butterfly wings"[53] of the parametric form created for the stadium that fully speaks of the sonorous delicacy of its beating wings, and the fragility of its mathematical beauty.

Offers us in the articulations of a theoretical idea that, in its speculation on the Baroque, overlaps sensations and affections, rendered via a multiplicity of pre-logical and mature scientific and lyrical meditations, vivified by a spirit that "ensures things are said and represented together; that at the same time the intellect captures them, the soul is moved, the imagination sees them, and the eye understands them (...) the discourse is no longer only a concatenation in terms of energy that exposes an idea with strength and nobility, but also a fabric of hieroglyphics massed one atop the other that paint it".[54]

Desidero ringraziare Tommaso Magnifico per la rilettura attenta di questo testo e la generosità dei suoi suggerimenti.
1- Gli *Appunti raccolti da taccuini foglietti ecc. (Anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali* (d'ora in avanti *Taccuino*) è custodito presso l'archivio personale di Tommaso Magnifico. Si tratta di un volume rilegato costituito da 81 fogli numerati e 214 pensieri che si susseguono con lacune, come se Moretti avesse rimandato la compilazione di alcuni campi che sono purtroppo rimasti incompleti (73-80; 130-140, 166-167, 200, 214).
2- Ivi, pensiero n. 1.
3- Quasi fedelmente trascritto verso la fine a p. 70, nel pensiero n. 199, col medesimo titolo, preceduto dalla dizione *Logos meccanico*, anticipato da un approfondimento riportato a p. 67, forse prima che Moretti si risolvesse ad includere lo scritto originale a mò di prefazione al Taccuino.
4- Ivi, pensiero n. 196, dove Moretti annota rapidamente «rifrattore di Wilson».
5- La teoria del Barocco metastorico e la definizione delle qualità delle strutture barocche e non barocche, legate al tipo di apprendimento, immediato o mediato dalla memoria, è contenuta in L. Moretti, *Strutture di insiemi*, "Spazio", estratti, aprile 1963, s.p., ripubblicato come *Strutture d'insiemi*, in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, *Musée-Manifeste. Structures et Styles autres*, edizioni Fratelli Pozzo, Torino 1964. Rimando al mio saggio *Alcune opere fra suggestioni barocche e informali*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (dir.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 261-277.
6- L. Moretti, *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'urbanistica*, catalogo della XII Triennale di Milano (Milano, Palazzo dell'Arte, settembre-ottobre 1960), Tip. Arti Grafiche Crespi, Milano 1960, p. 8.
7- *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica* (1927), manoscritto conservato in Archivio Moretti Magnifico, pubblicato in "Casabella", giugno 2006, n. 745, pp. 70-80.
8- Moretti elenca diverse memorie, legandole alla qualità delle sensazioni (Taccuino, pensiero n. 2).
9- Rimando a B. Reichlin, *Figure della spazialità. "Struture e sequenze di spazi" versus "lettura integrale dell'opera"*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (dir.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, cit., in particolare al paragrafo "Saper vedere l'architettura secondo Moretti", pp. 27-32.
10- Cesare Cremonini, cit. in F. Abbri, E. Bellone, W. Bernardi, U. Bottazzini, P. Rossi (dir.), *Storia della scienza moderna e contemporanea. Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi* 1, Tea, Milano 2000, p. 120 (I ed. 1998).
11- Taccuino, pensiero n. 49.
12- L. Moretti, *Structure comme forme*, "United States Lines Paris Review", luglio 1954, ripubblicato col titolo di *Forma come struttura*, in *Spazio*, estratti, giugno-luglio 1957.
13- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio*, n. 7, a. IV, dicembre 1952-gennaio 1953, pp. 9-20, 107-108.
14- Taccuino, pensiero n. 11.
15- P. Portoghesi, *Roma barocca*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 8 (I ed. 1966).
16- L. Moretti, *Valori della modanatura*, in *Spazio*, n. 6, a. III, dicembre 1951-aprile 1952, p. 112, dove sono citati E. Saarinen, *The search for form*, Reinhold, New York 1948 e L.L. Whyte, *Aspects of form*, Lund Humphries Bradford, London 1951. Quest'ultimo testo raccoglie saggi di E. Gombrich, K. Lorenz, H. Reed e R. Arnheim il cui testo, *Art and Visual Perception*, è presente nella sua biblioteca privata (ora nell'archivio personale Tommaso Magnifico) insieme a D. Katz, *La psicologia della forma*, Einaudi, Torino 1950 e M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
17- Taccuino, pensiero n. 92.
18- Ivi, pensiero n. 87.
19- Ivi, pensiero n. 88.
20- Sulla nozione di "affetto" rimando a G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, il Saggiatore, Milano 2010 (I ed. 2005).

I would like to thank Tommaso Magnifico for taking the time to read this text and for the generosity of his suggestions.
1- Gli *Appunti raccolti da taccuini foglietti ecc. (Anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali* (hereinafter the "Taccuino") is conserved in the personal archive of Tommaso Magnifico. It is a bound volume of 81 numbered sheets and a succession of 214 ideas with some gaps, as if Moretti had postponed the compilation of some fields that, unfortunately, remained incomplete (73-80; 130-140, 166-167, 200, 214).
2- Ivi, idea n. 1.
3- Almost faithfully transcribed toward the end on p. 70, in idea n. 199, with the same title, preceded by the diction *Logos meccanico*, anticipated by an exploration presented on p. 67, perhaps before Moretti chose to include the original text as a sort of preface to the *Taccuino*.
4- Ivi, idea n. 196, in which Moretti rapidly annotates "*rifrattore di Wilson*" (Wilson refractor).
5- The theory of the metahistorical Baroque and the definition of the quality of baroque and non-baroque structures, linked to the type of learning, immediate or mediated by memory, is contained in L. Moretti, "Strutture di insiemi", *Spazio*, extracts, April 1963, s.p., reprinted as "Strutture d'insiemi", in L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, *Musée-Manifeste. Structures et Styles autres*, edizioni Fratelli Pozzo, Turin 1964. I reer readers to my essay "Alcune opere fra suggestioni barocche e informali", in B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale*, Electa, Milan 2010, pp. 261-277.
6- L. Moretti, *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'urbanistica*, catalogue of the XII Triennale di Milano (Milan, Palazzo dell'Arte, September-October 1960), Tip. Arti Grafiche Crespi, Milan 1960, p. 8.
7- *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica* (1927), manuscript conserved in the Archivio Moretti Magnifico, published in *Casabella*, June 2006, n. 745, pp. 70-80.
8- Moretti listed diverse memories, linking them to the quality of sensations (Taccuino, idea n. 2).
9- I refer readers to B. Reichlin, "Figure della spazialità. 'Struture e sequenze di spazi' versus 'lettura integrale dell'opera'", in B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, cit., in particular the paragraph "Saper vedere l'architettura secondo Moretti", pp. 27-32.
10- Cesare Cremonini, cit. in F. Abbri, E. Bellone, W. Bernardi, U. Bottazzini, P. Rossi (eds.), *Storia della scienza moderna e contemporanea. Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi* 1, Tea, Milan 2000, p. 120 (I ed. 1998).
11- Taccuino, idea n. 49.
12- L. Moretti, "Structure comme forme", *United States Lines Paris Review*, July 1954, republished with the title "Forma come struttura", in *Spazio*, extracts, June-July 1957.
13- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio*, n. 7, a. IV, December 1952-January 1953, pp. 9-20, 107-108.
14- Taccuino, idea n. 11.
15- P. Portoghesi, *Roma barocca*, Laterza, Rome-Bari 2001, p. 8 (I ed. 1966).
16- L. Moretti, "Valori della modanatura", in *Spazio*, n. 6, a. III, December 1951-April 1952, p. 112, which cite E. Saarinen, *The search for form*, Reinhold, New York 1948 and L.L. Whyte, *Aspects of form*, Lund Humphries Bradford, London 1951. The latter text is a collection of essays by E. Gombrich, K. Lorenz, H. Reed and R. Arnheim whose text, "Art and Visual Perception", is present in Moretti's private library (now in the personal archive of Tommaso Magnifico) together with D. Katz, *La psicologia della forma*, Einaudi, Turin 1950 and M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
17- *Taccuino*, idea n. 92.
18- Ivi, idea n. 87.
19- Ivi, idea n. 88.
20- On the notion of "*affetto*" I refer readers to G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, il Saggiatore, Milan 2010 (I ed. 2005).

21- Tale è il titolo del pensiero 81.
22- Ivi, pensiero n. 12.
23- È un avvertire attraverso il corpo che sovente Moretti esprime nei suoi appunti, come quando parla del "senso metallico" del "Convitto del Carimini in San Pietro in Vincoli" (forse il convento delle piccole suore dei poveri di Luca Carimini risalente al 1881-1882), a causa delle "modanature sottili e taglienti" delle superfici, e degli "spigoli taglienti lunghissimi" (pensiero n. 206).
24- R. Barthes, *Le visage de Garbo* in id., *Mythologies*, Edition du Seuil, Parigi 1970, p. 75 (I ed. 1957).
25- M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit.
26- *Taccuino*, pensiero n. 46. In *Ultime testimonianze di Giuseppe Vaccaro: chiesa di San Gregorio Barbarigo a Roma* (*L'Architettura. Cronache e storia*, luglio 1972, n. 201, p. 148), Moretti scriverà della "contemplazione delle palpebre o delle labbra dei visi di Antonello da Messina come aperti da una lama tagliente in un tessuto originario chiuso". Il riferimento ad Antonello da Messina ci sembra in effetti più pertinente di quello ai volti dipinti da Andrea Mantegna che ritroviamo nel *Taccuino*.
27- H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1988, p. 145 (I ed. 1888; I ed. it. 1928).
28- L. Moretti, *Genesi di forme dalla figura umana*, in *Spazio*, n. 2, a. I, agosto 1950, p. 5.
29- H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*... cit., p. 180.
30- *Taccuino*, pensieri n. 179 en. 180.
31- Thomas Browne, *Religio medici*, 1646, I, 20. L'accenno alle "immagini da microscopio (...)" e agli "incalcolabili movimenti di un Mr Brown [sic]" di cui Moretti scrive nel pensiero n. 143, rimanda alle riflessioni di Thomas Browne le cui teorie dovettero essergli note.
32- Ivi, pensiero n. 47.
33- Ivi, pensiero n. 130.
34- Ibidem.
35- *Architetto Luigi Moretti – Casa al mare in Santa Marinella (Roma)*, in Archivio Centrale dello Stato, Roma, Fondo Luigi Moretti, b. 8, dattiloscritto, p. 2.
36- *Taccuino*, pensiero n. 100.
37- Ivi, pensiero n. 212.
38- Ivi, pensiero n. 208.
39- Ivi, pensiero n. 69 dedicato all'analisi della percezione nel paesaggio dei templi di Paestum.
40- Ibidem.
41- Ivi, pensiero n. 9.
42- Tema accennato nel pensiero n. 85 poi sviluppato in *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio", a. I, ottobre 1950, n. 3, pp. 9-20 e in *Valori della modanatura*, cit.
43- D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751, cit in M. Praz, *Il giardino dei sensi*, Mondadori, Milano 1975, p. 229.
44- *Taccuino*, pensiero n. 147.
45- P. Portoghesi, *Roma barocca*, cit., p. 14 (I ed. 1966).
46- Ivi, p. 20. La definizione di spazio come "corpo incorporeo" è di Francesco Patrizi nella *Pancosmia* e citata da Paolo Portoghesi.
47- *Taccuino*, pensiero n. 97.
48- Ivi, pensiero n. 26.
49- Ivi, pensiero n. 203.
50- B. Baldi, *Le vite de' matematici*, 1587-1595, cit. in F. Abbri, E. Bellone, W. Bernardi, U. Bottazzini, P. Rossi (dir.), *Storia della scienza moderna e contemporanea. Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi* 1, cit., p. 136.
51- L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, cit., p. 20.
52- G. Neri, *Ardimenti architettonici milanesi. Il "palazzo volante" preoccupa i meneghini*, in *Il Giornale*, domenica 4 marzo 1956, p. 8.
53- D. Buzzati, *Che cos'è l'architettura parametrica. Grideremo "Gol" da un'ala di farfalla*, in *Il Corriere della sera*, 19 ottobre 1960.
54- D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, cit.

21- The title of idea n. 81.
22- Ivi, idea n. 12.
23- This is a sensation via the body that Moretti often expressed in his notes, as when he speaks of the "metallic sensation" of the "Convitto del Carimini at San Pietro in Vincoli" (perhaps the convent of the small sisters of the poor by Luca Carimini from 1881-1882), owing to the "thin and cutting mouldings" of the surfaces, and the "very long cutting corners" (idea n. 206).
24- R. Barthes, *Le visage de Garbo* in id., *Mythologies*, Edition du Seuil, Paris 1970, p. 75 (I ed. 1957).
25- M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit.
26- *Taccuino*, idea n. 46. In "Ultime testimonianze di Giuseppe Vaccaro: chiesa di San Gregorio Barbarigo a Roma" (*L'Architettura. Cronache e storia*, July 1972, n. 201, p. 148), Moretti would write about the "contemplation of the eyelids or lips on the faces of Antonello da Messina as being cut by a sharp blade into an originally closed fabric". The refence to Antonello da Messina appears in truth more pertinent than that to the faced painted by Andrea Mantegna that we find in the *Taccuino*.
27- H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Florence 1988, p. 145 (I ed. 1888; I ed. it. 1928).
28- L. Moretti, "Genesi di forme dalla figura umana", in *Spazio*, n. 2, a. I, August 1950, p. 5.
29- H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*... cit., p. 180.
30- *Taccuino*, ideas n. 179 and n. 180.
31- Thomas Browne, *Religio medici*, 1646, I, 20. The mention of "images under the microscope (...)" and the "incalculable movements of a Mr Brown [sic]" about which Moretti writes in idea n. 143, is a reference to the reflections of Thomas Browne whose theories must have been known to him.
32- Ivi, idea n. 47.
33- Ivi, idea n. 130.
34- Ibidem.
35- *Architetto Luigi Moretti – Casa al mare in Santa Marinella (Roma)*, in Archivio Centrale dello Stato, Rome, Fondo Luigi Moretti, b. 8, typescript, p. 2.
36- *Taccuino*, idea n. 100.
37- Ivi, idea n. 212.
38- Ivi, idea n. 208.
39- Ivi, idea n. 69 dedicated to the analysis of perception in the landscape of temples at Paestum.
40- Ibid.
41- Ivi, idea n. 9.
42- A theme mentioned in idea n. 85 and later developed in "Forme astratte nella scultura barocca", *Spazio*, a. I, October 1950, n. 3, pp. 9-20 and in "Valori della modanatura", cit.
43- D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751, cit in M. Praz, *Il giardino dei sensi*, Mondadori, Milan 1975, p. 229.
44- *Taccuino*, idea n. 147.
45- P. Portoghesi, *Roma barocca*, cit., p. 14 (I ed. 1966).
46- Ivi, p. 20. The definition of space as an "incorporeal body" is by Francesco Patrizi in *Pancosmia* and cited by Paolo Portoghesi.
47- *Taccuino*, idea n. 97.
48- Ivi, idea n. 26.
49- Ivi, idea n. 203.
50- B. Baldi, *Le vite de' matematici*, 1587-1595, cit. in F. Abbri, E. Bellone, W. Bernardi, U. Bottazzini, P. Rossi (eds.), *Storia della scienza moderna e contemporanea. Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi* 1, cit., p. 136.
51- L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, cit., p. 20.
52- G. Neri, "Ardimenti architettonici milanesi. Il "palazzo volante" preoccupa i meneghini", in *Il Giornale*, Sunday 4 March 1956, p. 8.
53- D. Buzzati, "Che cos'è l'architettura parametrica. Grideremo 'Gol' da un'ala di farfalle", in *Il Corriere della sera*, 19 October 1960.
54- D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, cit.

Annalisa Viati Navone
Professore Ordinario
Histoire et cultures architecturales (HCA)
Ecole nationale supérieure d'architecture
de Versailles

Full Professor, Histoire et cultures
architecturales, Ecole nationale supérieure
d'architecture de Versailles

Andrea Bentivegna

MICHELANGELO
Regia di Luigi Moretti

Tra i premi della venticinquesima edizione del Festival di Venezia del 1964, oltre al Leone d'Oro per *Deserto Rosso* di Antonioni, uno particolarmente significativo – nella rassegna Film d'Arte che vantava una giuria presieduta da Giulio Carlo Argan e di cui faceva parte anche Gio Ponti – andò ad un medio-metraggio di cinquanta minuti dal titolo *Michelangelo* diretto da Charles Conrad e Luigi Moretti che fu preferito, tra gli altri, anche al "critofilm" (così lo definiva l'autore stesso) che Carlo Ludovico Ragghianti aveva dedicato sempre al genio fiorentino.

Quell'anno, del resto, ricorreva il quarto centenario dalla morte di Buonarroti e l'occasione fu celebrata con una considerevole mole di studi critici, testi e mostre che videro impegnati i più brillanti intellettuali del tempo. Basti ricordare che, oltre alle due pellicole già citate, sempre nel 1964 si tenne anche l'ormai leggendaria mostra al Palazzo delle Esposizioni curata da un giovanissimo Paolo Portoghesi e da Bruno Zevi, da cui scaturì il voluminoso testo di mille pagine che segnerà il definitivo scisma tra i due autori.

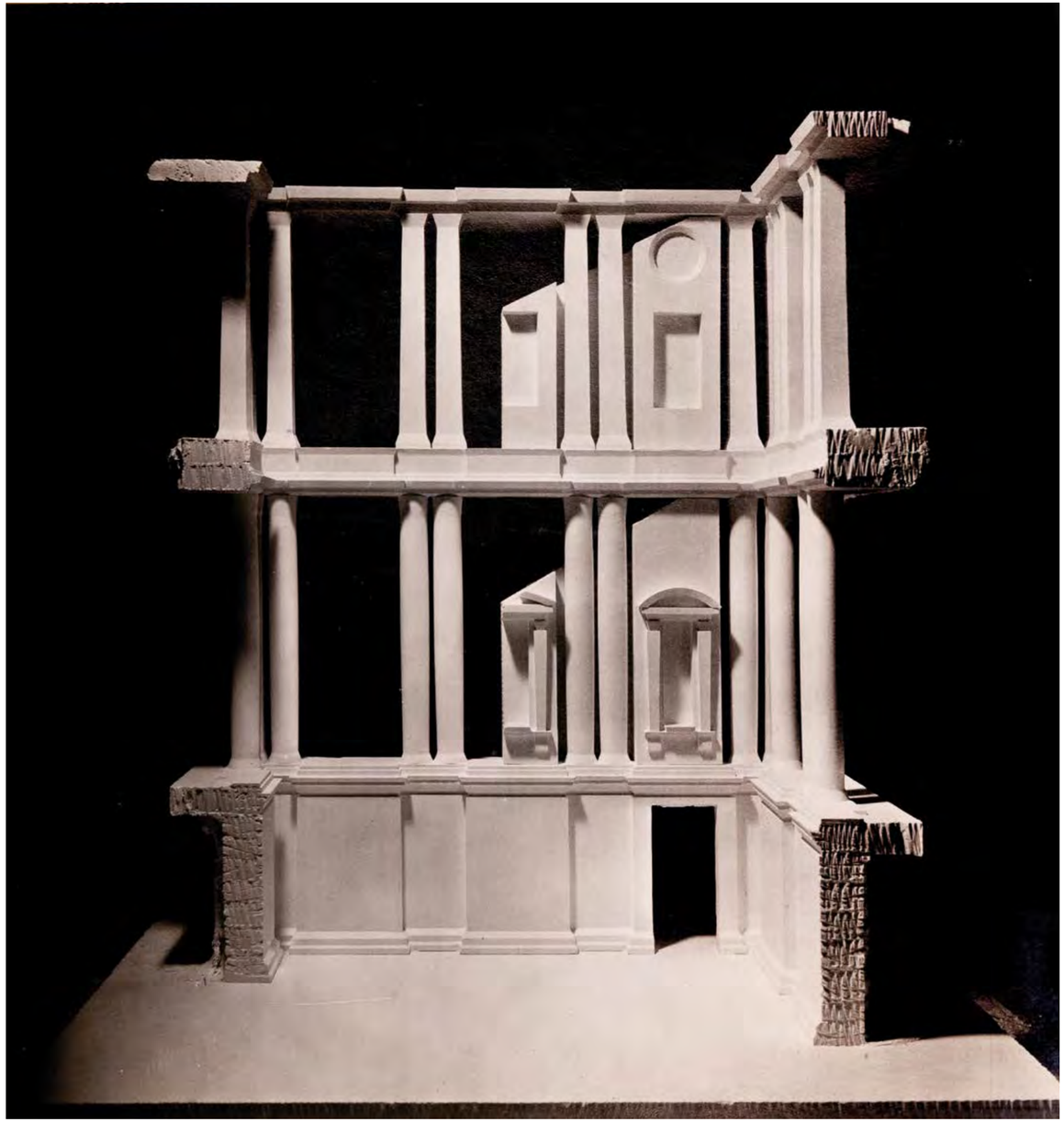
Luigi Moretti, in quegli stessi anni impegnato nella realizzazione del celebre Watergate di Washington, si cimentò dunque per la prima volta con la regia confezionando un'opera fondamentale in cui Michelangelo viene analizzato attraverso le immagini dei suoi edifici, restituendoci un punto di vista inedito sulla sua arte. Fu Moretti a spiegarci i suoi intenti in un documento redatto in occasione di una proiezione della pellicola al Circolo del "P Greco" in cui affermava che "il primo scopo è la giusta lettura figurativa dell'opera soprattutto per scuotere dagli occhi quelle magre, astratte e ormai usurate immagini dei capolavori di Michelangelo; immagini già di per sé false poiché le fotografie con i grandi angolari hanno malamente fissato le opere secondo immagini che al vero è quasi sempre impossibile vedere. Il secondo fine – continua Moretti – è quello della lettura

MICHELANGELO
Directed by Luigi Moretti

Among the prizes awarded at the twenty-fifth edition from the Venice Film Festival (1964), alongside the Golden Lion assigned to Antonioni's *Red Desert*, a particularly significant recognition – part of the Art Film section boasting a jury presided over by Giulio Carlo Argan and also including Gio Ponti – was assigned to the 50-minute medium-length *Michelangelo* directed by Charles Conrad and Luigi Moretti. It was preferred, among others, also to the "critofilm" (as it was defined by its author) dedicated by Carlo Ludovico Ragghianti to the Florentine genius.

It should be noted that the year marked the four hundredth anniversary of Michelangelo's death, and the occasion was celebrated with a considerable body of critical studies, texts and exhibitions involving the era's most brilliant intellectuals. We need only recall that, other than the two aforementioned films, 1964 was also the year of the now legendary exhibition at the Palazzo delle Esposizioni curated by a very young Paolo Portoghesi and by Bruno Zevi, which gave us the voluminous one-thousand page text that would mark the definitive schism between the two authors.

Luigi Moretti, at the time in the midst of realising the famous Watergate Complex in Washington D.C., approached film direction for the first time, and produced a fundamental work that analyses Michelangelo through images of his buildings, and offers an unprecedented look at his art. It was Moretti himself who explained his intents in a document prepared for a screening of the film at the Circolo del "P Greco". In it he affirmed "the first objective is a just figurative reading of the work above all to shake from the eyes those lean, abstract and now worn images of the masterpieces of Michelangelo; inherently false images as photographs taken with wide angle lenses have poorly fixed these works into images

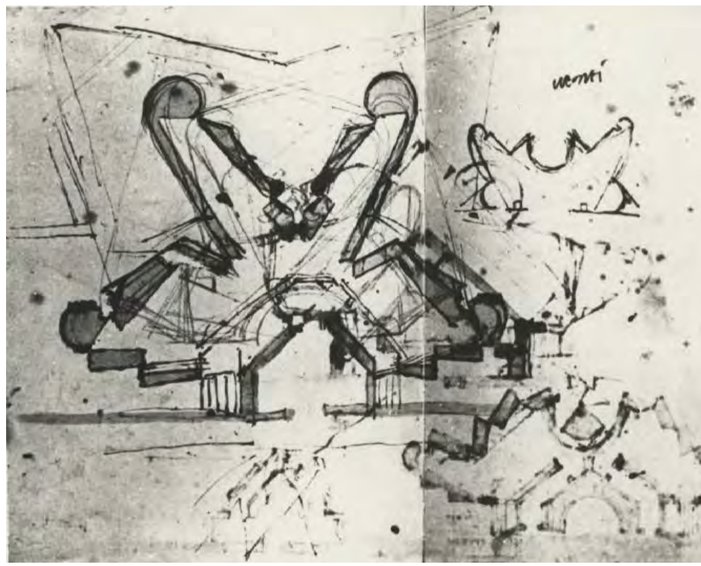


→- A
Michelangelo. Biblioteca Laurenziana
Roma, 1927-1931
Archivio Moretti Magnifico (AMM), foto Cartoni
Modello per la identificazione della struttura compositiva ideale del Vestibolo









secondo un vero ordine che illumini lo spirito compositivo delle opere ed è naturalmente il più arduo ed il commento del film cerca di agevolarlo”.[1]

Le immagini iniziali sono dedicate ad archi ogivali e contrafforti ed hanno ovviamente la funzione di un *flashback* nella storia dell’architettura; seguite dal misuratissimo ordine rinascimentale offrono infatti una premessa necessaria a far comprendere la straordinarietà dell’opera michelangiolesca. Del resto l’assunto teorico da cui muove la critica morettiana individua nel fiorentino colui che “si distaccò dal Rinascimento e aprì il mondo figurativo del Barocco e quindi del moderno”.[2]

A riprova di ciò Moretti introduce l’opera di Michelangelo, dapprima mostrandoci il *Crocefisso* ritrovato allora solo da un paio d’anni (1962) da Margrit Lisner – la cui attribuzione è tuttavia oggi molto controversa – quindi la *Pietà* in San Pietro e, mostrandola, la telecamera sembra indugiare soprattutto sui voluminosi panneggi. Lo stesso Moretti analizzando anche le forme nella cultura barocca notava, con una geniale intuizione, come “rivelano alcune zone della loro stesura plastica risolte in termini puramente formali, lontani da ogni preminente riferimento ad una realtà oggettiva così che non sembra arbitrario conoscerle di appartenenza al mondo formale astratto”.[3]

Ora la cinepresa passa ad analizzare Michelangelo architetto dalla Cappella di Giulio II in San Pietro in Vincoli – una scultura architettonica, per così dire – alla Laurenziana, laddove il genio michelangiolesco sembra toccare uno dei suoi vertici.

L’indagine di Moretti si snoda attraverso lo spazio architettonico con una grande emotività accentuata dal commento musicale e descritta dalla perentoria voce fuori campo dell’attore e doppiatore Carlo d’Angelo. La costruzione visiva si affida invece ad un rifiuto pressoché totale della simmetria evitando programmaticamente ogni immagine statica o frontale nell’intento di accentuarne la teatralità. Per lo stesso scopo viene preferita un’illuminazione radente, capace di creare ombre drammatiche, quasi caravaggesche o – come le ha definite Rolando Bellini – *espressioniste*[4], esaltando così il plastico turbamento impresso dall’artista alla materia. La Laurenziana viene dunque raccontata come un’architettura dirompente, capace di rifiutare il classicismo rinascimentale e di introdurre il concetto di tempo, trattando l’episodio architettonico non come singolo evento ma come una stratificazione di interventi che si

almost impossible to observe in realty. The second aim – Moretti continued – is a reading based on a true order that illuminates the compositional spirit of the works and is naturally the most daring and the commentary to the film seeks to facilitate it”.[1]
The opening images are dedicated to ogival arches and buttresses and obviously serve as a flashback in the history of architecture; followed by the incredibly measured order of the Renaissance they offer a necessary premise for comprehending the extraordinary nature Michelangelo’s work. Moreover, the theoretical assumption that marks the beginning of Moretti’s critique identifies Michelangelo as the figure who “broke away from the Renaissance and opened up the figurative world of the Baroque and thus of the modern”.[2]
As proof of this, Moretti introduces Michelangelo’s work with an initial presentation of the *Crucifix*, at the time discovered only two years prior (1962) by Margrit Lisner – whose attribution remains highly controversial – followed by the *Pietà* at St. Peter’s Basilica, where the camera appears to linger above all on the voluminous drapery. In his own analysis of these forms, Moretti noted, with brilliant intuition, how “their plastic formulation is far from any reference to an objective reality such that it would not seem arbitrary to learn they belong to the abstract formal world”.[3]
The camera then moves on to an analysis of Michelangelo the architect of the Chapel of Pope Julius II at San Pietro in Vincoli – an architectural sculpture one could say – to the Laurentian Library, where Michelangelo’s genius appears to reach one of its maximum heights.
Moretti’s investigation winds through architectural space with great emotion, accentuated by a musical commentary and described by the peremptory off-camera voice of the actor and voice over actor Carlo d’Angelo. The visual construction is entrusted instead to an almost total refusal of any symmetry, programmatically avoiding any static or frontal image with the intent of accentuating theatricality. For the same purpose there is a preference for oblique lighting, capable of creating dramatic, almost Caravaggio-esque or – as they were defined by Rolando Bellini – *expressionist*[4] shadows that exalt the plastic disturbance impressed by Michelangelo into matter. The Laurentian Library is thus presented as a disruptive work of architecture, capable of refuting Renaissance classicism and introducing the concept of time. A work that treats an architectural episode not as a single event but as a successive and overlapping stratification of interventions. It is once again Moretti,

↑ - B
Michelangelo. Biblioteca Laurenziana
Roma
AMM, foto Cartoni, 1964
Porta della Sala di lettura.
Dettaglio

↑ - C
Michelangelo. Cappella Sforza
Roma
AMM, foto Cartoni, 1964
Sistema della copertura

↑ -D
Michelangelo. Palazzo dei Conservatori
Roma
AMM, foto Cartoni, 1964
Particolare del sistema di innesto delle diverse strutture

↑ - E
Michelangelo. Fortificazioni fiorentine
Firenze, 1529-1530
AMM
Schizzi di studio delle piante





sono susseguiti e sovrapposti. Fu sempre Moretti, ancora dalle pagine di *Spazio*, a spiegarle descrivendole come "costruzioni alzate in tempi diversi, che narrano di storie mitiche di templi e di quotidiane, umane, vicende (...) per il ricetto e l'uso degli uomini e della loro misera vita quotidiana. (...) Strutture che diventavano così duplici con una temporalità palese che riassume storie memorabili e (...) umili storie di uomini".[5] Parole pubblicate nel 1965.

Non può sorprendere perciò che appena l'anno successivo un giovane architetto americano, Robert Venturi, che aveva studiato alla American Academy di Roma e che di Moretti ammirava il lavoro, pubblicherà uno dei più importanti saggi del Novecento dal titolo *Complessità e Contraddizioni nell'Architettura* che non a caso in copertina recava un'immagine della michelangiolesca Porta Pia.

Un'intuizione ancor più convincente e persuasiva quella della stratificazione allorché il racconto visivo giunge ad indagare il Campidoglio romano, dove quest'aspetto pervade tutto il meccanismo urbano, il "vero spazio sacro di Roma, (...) in cui egli immagina per i suoi edifici le strutture principali come strutture templari, pilastrone e grande architrave".[6]

A tale proposito risulta interessante confrontare questo passaggio con i plastici che lo stesso Moretti aveva preparato per la Borsa Triennale di Studi Romani in cui fu impegnato nei primi anni Trenta, indagando alcune opere tra le quali appunto proprio il Campidoglio e la Laurenziana. Ne scaturirono alcuni interessanti modelli ai quali l'architetto sembra

in the pages of *Spazio*, who explained them, describing them as "constructions erected at different times, that narrate mythical stories of temples and day to day, human, events (...) for the shelter and use of men and their miserable daily lives. (...) Structures that thus become twofold with an evident temporality that reassumes memorable stories and (...) humble stories of men".[5] Words published in 1965.

It should thus come as no surprise that only one year later a young American architect, Robert Venturi, a former student at the American Academy in Rome and admirer of Moretti's work, woudo publish one of the most important essays of the twentieth century entitled *Complexity and Contradiction in Architecture*. A book whose cover, not by chance, featured an image of Michelangelo's Porta Pia.

The intuition of stratification becomes even more convincing and persuasive when the visual story arrives at the investigation of the Roman Campidoglio. Here this aspect pervades the entire urban mechanism, "the true sacred space of Rome, (...) in which he imagined for his buildings the principle structures as temples, with giant pilasters and large architraves".[6]

For this purpose it is interesting to compare this passage with the models prepared by Moretti himself for the Three-Year Grant in Roman Studies that occupied him during the early 1930s with the investigation of a selection of works including precisely the Campidoglio and the Laurentian Library. The interesting models produced by these studies appeared to have inspired Moretti also while designing a villa in Ostia realised during these years

↑ - F / G
Basilica di S. Pietro in Roma
Roma
AMM, foto Cartoni, 1964
Viste di dettaglio della facciata maderniana

↗ - H / I
Basilica di S. Pietro in Roma
Roma
AMM, foto Cartoni, 1964
Viste di scorcio della facciata maderniana





ispirarsi anche per il progetto di un villino ad Ostia realizzato in quegli stessi anni in collaborazione con l'ingegner Vallini. Infine si deve far riferimento al contributo di Cecilia Rostagni su Casabella nel quale, per la prima volta, viene pubblicato un testo autografo dello stesso Moretti, il *Canovaccio per un Saggio sull'Architettura di Michelangelo e del Borromino*[7], redatto addirittura nel 1927 e rinvenuto presso l'archivio Moretti Magnifico, che consente di gettare ulteriore luce sulla formazione e il precoce interesse del giovane architetto per l'opera del maestro fiorentino.

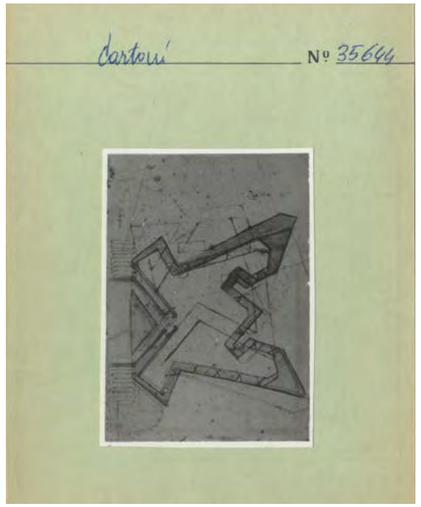
Non meno interessante la lettura della Cappella Medicea di Firenze per la quale la macchina da presa è collocata in un'insolita posizione, in alto, quasi alla sommità dello spazio, riprendendo l'ambiente laddove *non osò occhio mortale* e riuscendo così a cogliere l'intera valenza plastica del vuoto compresso tra le murature. Per una simile rivoluzione visiva il regista sembra attingere direttamente alla sua formazione universitaria giovannoniana e in particolare ai disegni che Vincenzo Fasolo – di cui sarà prima studente e poi assistente – utilizzava nel suo corso alla Scuola Superiore di Architettura, tra cui emergono gli insoliti "spaccati assonometrici, spesso con vista dal basso (...) che evidenziavano l'impianto distributivo e tettonico dell'edificio (...) che focalizzano l'attenzione non sull'apparato decorativo e stilistico ma sull'organizzazione planimetrica, sulla sequenza degli spazi interni e sulla loro logica tettonica".[8] Del resto sarà lo stesso corso che, pochi anni dopo, frequenterà anche il suo *miglior nemico* Bruno Zevi e che quest'ultimo rievocherà nei famosi plastici critici degli spazi michelangioleschi per la coeva mostra di Palazzo delle Esposizioni a cui abbiamo già accennato in precedenza. Due personalità agli antipodi, almeno ideologicamente, che tuttavia condividevano la stessa formazione, che individuava proprio nell'approccio *spazialista* all'architettura il comune riferimento culturale e storico.

Certo sarebbe opportuno domandarsi quanto que-

in collaboration with the engineer Vallini. Finally, it is necessary to refer to the text by Cecilia Rostagni in *Casabella*. Containing the first ever publication of a text written by Luigi Moretti, the *Canovaccio per un Saggio sull'Architettura di Michelangelo e del Borromino*[7], written back in 1927 and discovered in the Archivio Moretti Magnifico, it sheds additional light on the education and precocious interest of the then-young architect in the work of the Florentine master.

No less interesting is the reading of the Medici Chapel in Florence, where the camera is placed in an unusual position, up high, almost at the very summit of this space, filming it from where *no mortal eye dared* and capturing the entire plastic value of the void between the walls. For a similar visual revolution the director appears to draw directly on his university education with Giovannoni, in particular the drawings that Vincenzo Fasolo – of whom Moretti was initially a student and later an assistant – utilised in his course at the Scuola Superiore di Architettura, which included unusual "axonometric cutaways, often viewed from below (...) that emphasise the *parti* and tectonic of the building (..) that focus attention not on the decorative and stylistic apparatus but on the organisation in plan, on the sequence of internal spaces and their tectonic logic".[8] Moreover, a few years later this same course would be attended by Moretti's *best enemy*, Bruno Zevi, who would reevoke them in the famous critical models of Michelangelo's spaces for the coeval exhibition at the Palazzo delle Esposizioni, already mentioned. Two personalities at the antipodes, at least ideologically, who nonetheless shared the same education, which identified a common cultural and historical reference precisely in the *spatialist* approach to architecture.

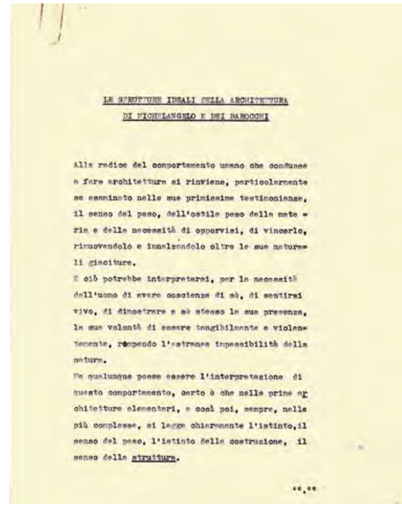
Certainly, it would be opportune to question to what degree this vision, applied to the study of the architecture of Michelangelo, can offer an objective analysis of Moretti's work. At the same time it would not be amiss to presume these were not the intentions. Moretti's gaze, like Zevi's moreover, was critical and declaredly not



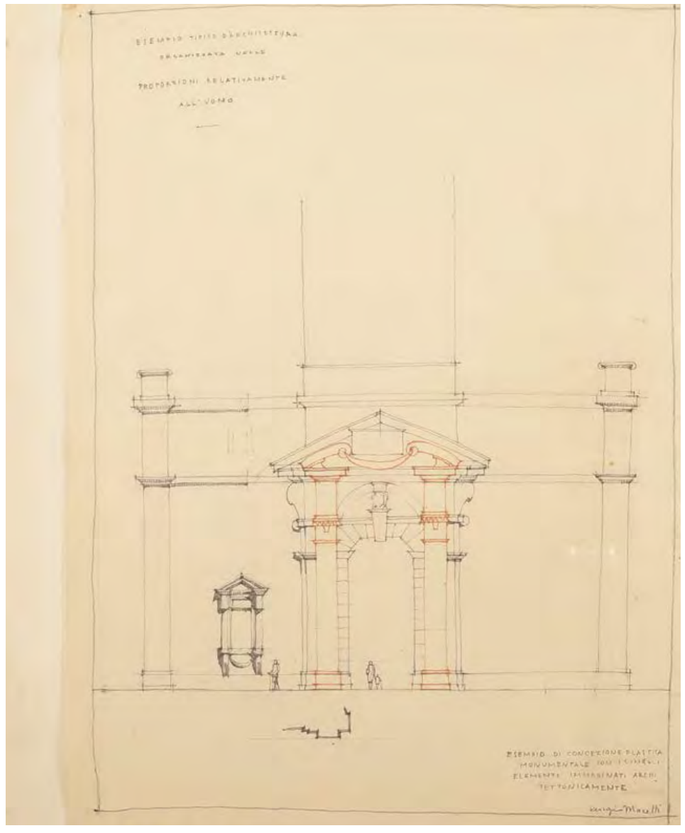












↑ - J
Michelangelo. Fortificazioni fiorentine
Firenze, 1529-1530
AMM, foto Cartoni

Disegno di una pianta

↗ - K
Michelangelo. Biblioteca Laurenziana
Roma
AMM, foto Cartoni, 1964

Vista di scorcio del Vestibolo

→ - L
Michelangelo
Roma, 1964
AMM

Locandina dell'edizione italiana del film *Michelangelo*

↖ - M
Michelangelo. Basilica di S. Pietro in Roma
Roma, s.d.

Vista prospettica del progetto michelangiolesco

↑ ↗ - N / O
Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi
Roma, 1964
AMM

Dattiloscritto

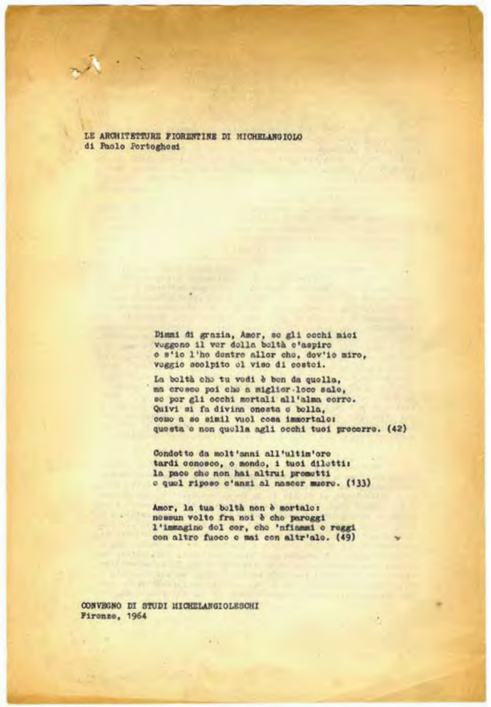
← - P
Michelangelo. Porta Pia
Roma, 1927
AMM

Prospetto della facciata verso la città. Studio tettonico del portale. Da "Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromini [...]", tav. VIII.



↑ - Q
Luigi Moretti nel suo studio di Piazza SS. Apostoli
Roma 1965 c.a.
AMM

In primo piano il modello del Palazzo dei Conservatori di Michelangelo (a sinistra) e il pilastro delle Terme di Bonifacio VIII a Fiuggi (a destra); stringe tra le mani una scultura di Claire Falkenstein



LE ARCHITETTURE FIORENTINE DI MICHELANGIOLO
di Paolo Portoghesi

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi miei
vuogono il ver della beltà c'aspiro
o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,
vuggio scolpito ol viso di costei.

La beltà che tu vedi è ben da quella,
ma cresce poi che a miglior loco sale,
se per gli occhi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina onesta e bella,
come a se simil vuol cosa immortale:
questa o non quella agli occhi tuoi precorre. (42)

Condotto da molt'anni all'ultim'ore
tardi conosco, o mondo, i tuoi diluttì;
la pace che non hai altrui promutti
e quel riposo c'anzi al nascer muore. (133)

Amor, la tua beltà non è mortale:
nessun volto fra noi è che paraggi
l'immagine del cor, che 'nfiammi e raggi
con altro fuoco e mai con altr'ale. (49)

CONVEGNO DI STUDI MICHELANGIOLESCHI
Firenze, 1964

←- R
Paolo Portoghesi
Le architetture fiorentine di Michelangiolo
Firenze, 1964
AMM

Dattiloscritto dell'intervento presso il Convegno di Studi Michelangioleschi

Michelangelo
Regia di Luigi Moretti

sta visione, applicata allo studio dell'architettura di Michelangelo, possa consegnarci un'analisi oggettiva della sua opera ma allo stesso tempo è verosimile presumere che non fossero questi gli intenti. Lo sguardo di Moretti, come quello di Zevi del resto, è uno sguardo critico, dichiaratamente non da storico bensì da progettista.

Eppure, forse proprio per questo, la luce metaforica che il documentario proietta sull'opera del Buonarroti è dirompente e molto lontana da quella abituale, diffusa ed eterea; una luce che genera con i panneggi e le modanature ombre profonde, che forse deformano, ma senza dubbio emozionano lo spettatore letteralmente assorbito nell'architettura.

Torna alla mente una frase attribuita a Paul Valéry secondo cui ciascuno di noi vede ciò che sa ed indubbiamente Moretti, architetto e regista, individua in Michelangelo il modello più alto e, oltre che riscoprirlo, vuole prima di tutto celebrarlo per la sua contemporaneità. L'autore affermerà infatti, sempre in occasione della già citata anteprima: "questo film è un atto di riconoscenza, mi permetterei di dire personale, verso quest'Uomo a cui è un dono raccogliere con umiltà, una punta, un pennello, come si potrebbe fare a un grande re o ad un santo, per chi l'ha potuto fare è stato un dono del cielo".[9]

Insomma più ancora che di Michelangelo questa pellicola sembra raccontarci di Moretti del quale emerge, proprio attraverso queste sofisticate analisi visive, tutta la sensibilità architettonica figlia della storia che produsse l'anomala e personalissima modernità di edifici come la Casa della Scherma o il Girasole, esempi insuperati di un Novecento con radici antichissime narrate perfettamente da questa pellicola.

1- Luigi Moretti e Charles Conrad, presentazione in anteprima del film *Michelangelo* a cura del *Circolo del P Greco*, Roma, Hotel Hilton, 14 Luglio 1964 (Archivio Moretti Magnifico).
2- Ibid.
3- Luigi Moretti, *Forme Astratte nella Scultura Barocca*, in *Spazio* n. 3, ottobre 1950, pag. 9.
4- Rolando Bellini, *1964: Moretti e Ragghianti per Michelangelo: Una Sfida Filmica*, in *Luigi Moretti. Razionalismo e Trasgressività tra Barocco e Informale*, Electa, Milano 2010.
5- Luigi Moretti, *Le Strutture Ideali dell'Architettura di Michelangelo e dei Barocchi*, in *Spazio*, Estratti, febbraio 1965.
6- Ibid.
7- Luigi Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, 1927 in *Casabella* n. 745, del giugno 2006, pp. 70-80, accompagnato dal saggio di Cecilia Rostagni, *Moretti, Michelangelo e il barocco*, ivi, pp. 81-85
8- Roberto Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, pp. 101-102, Editori Laterza, Bari 2008.
9- Luigi Moretti e Charles Conrad, presentazione in anteprima del film *Michelangelo* a cura del *Circolo del P Greco*, Roma, Hotel Hilton, 14 Luglio 1964 (Archivio Moretti Magnifico)

Michelangelo
Directed by Luigi Moretti

that of a historian, but of an architect. Yet, perhaps precisely for this reason, the metaphoric light shed by the documentary on the work of Michelangelo is disruptive and very far from the habitual, diffuse and ethereal; it is a light that generates deep shadows in drapery and mouldings, that perhaps deform, but doubtless move the spectator who is literally absorbed in architecture.

This calls to mind the phrase attributed to Paul Valéry, according to whom each of us sees what he wishes. There is little doubt that Moretti, architect and film director, identified Michelangelo with the highest model and, more than rediscovering him, wished above all to celebrate him for his contemporaneity. In fact, again in occasion of the preview screening, Moretti affirmed: "this film is an act, I dare say personal, of recognition, toward this Man from whom it is a blessing to humbly gather up a chisel, a paintbrush, as it would be with a great king or a saint; anyone who has had the chance to do so knows this to be a gift from the heavens"[9]

In short, more than the story of Michelangelo, this film appears to tell the story of Moretti. A story that reveals, precisely through these sophisticated visual analyses, all of the architectural sensitivity born of history that produced the anomalous and highly personal modernity of buildings such as the *Casa della Scherma* or the *Girasole*, unsurpassed examples of a twentieth century whose deeply ancient roots are perfectly narrated in this film.

1- Luigi Moretti and Charles Conrad, preview screening of the *Michelangelo*, curated by the *Circolo del P Greco*, Rome, Hilton Hotel, 14 July 1964 (Archivio Moretti-Magnifico).
2- Ibid.
3- Luigi Moretti, "Forme Astratte della Scultura Barocca", in *Spazio* n. 3, October 1950, p. 9.
4- Rolando Bellini, "1964: Moretti e Ragghianti per Michelangelo: Una Sfida Filmica", in *Luigi Moretti. Razionalismo e Trasgressività tra Barocco e Informale*, Electa, Milan 2010.
5- Luigi Moretti, "Le Strutture Ideali dell'Architettura di Michelangelo e dei Barocchi", in *Spazio*, Estratti, February 1965.
6- Ibid.
7- Luigi Moretti, *Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, 1927, in *Casabella* n. 745, June 2006, pp. 70-80, accompanied by an essay by Cecilia Rostagni, "Moretti, Michelangelo e il barocco", ivi, pp. 81-85.
8- Roberto Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, pp. 101-102, Editori Laterza, Bari 2008.
9- Luigi Moretti and Charles Conrad, preview screening of the *Michelangelo*, curated by the *Circolo del P Greco*, Rome, Hilton Hotel, 14 July 1964 (Archivio Moretti Magnifico).

Andrea Bentivegna
Comitato Scientifico Centro Studi Giorgio Muratore
Fondatore de *Il Contrafforte*

Scientific Committee, Giorgio Muratore Study Center
Founder of *Il Contrafforte*

Redazione AR MAGAZINE

LUIGI MORETTI E L'ESPRESSIONE MODERNA DEL BAROCCO ROMANO



La più eccelsa bellezza, la concinnitas, 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 creazioni.[1]

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 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 Rome* 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 tardo 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 stilistici.[3]

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 & Tumminelli.[4]

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

LUIGI MORETTI. THE MODERN EXPRESSION OF THE ROMAN BAROQUE

The most sublime beauty, concinnitas, is, according to the expression of Alberti "animi rationisque consors"; it is the state of perfection, the goal toward which nature tends in all of its creations.[1]

One of the possible keys to comprehending the architectural art of Luigi Moretti and his complex and highly particular relationship with Rome, is his own *baroque spirit*, of which he represented the most modern embodiment.

Moretti's intellectual and existential passion for the Baroque has deep roots. Their growth in the fertile Roman *humus* is due principally to the cultural climate perceived in the capital in the wake of the First World War, though it was also already a first result of multiple works of research linked to a broader European horizon, above all in its German-speaking area, intrinsic to the rediscovery and re-evaluation of Baroque architecture in Rome.

Literary works on the history of architecture, such as *Der Cicerone* by Jacob Burckhardt (1855), *Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts* by Robert Dohme (1878), *Renaissance und Barock* by Heinrich Wölfflin (1888), and *Barock und Rococo* by Auguste Schmarsow (1897), laid the groundwork; they were followed in the early twentieth century by *Michelangelo als Architekt* by Heinrich von Geymüller (1904) and *Die Entstehung der Barokkunst in Rome* by Alois Riegl (1908), reviewed volume by Antonio Muñoz that same year in *L'Arte*,[2] and an essay on the Piazza del Campidoglio by Albert Erich Brinckmann – a student of Wölfflin – in *Platz und Monument*; only three years later Konrad Escher would release *Barock und klassizismus* (1911). Successively, in the wake of the Great War, we find *Michelangelo-Studien* by Dagobert Frey (1920) and the volume on Borromini by Eberhard Hempel (1924). According to Hans Sedlmayr, himself the author of *Die Architektur Borrominis* (1930), these books belong to early Viennese historiography, in other words, that based on more historical and stylistic studies.[3]

In Italy we owe one of the first modern studies of the Baroque to Giulio Magni: his volumes released by the Turinese publisher Crudo, *Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa* (1911-13), marked the debut of Italian publishing on this theme; practically coeval is *Architettura barocca in Italia* by Corrado Ricci, published in Stuttgart in 1912; while instead, respectively in 1919 and 1920 we find two books by Muñoz: *Roma barocca* and *Francesco Borromini*, published by Bestetti & Tumminelli.[4]

←- A
Accademia di danza
Roma, 1954
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Veduta frontale del modello

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 Fasolo.[5]

L'indagine di Moretti sul barocco è più affine agli studi dell'anteguerra in ambito viennese piuttosto che alle prime ricerche italiane sopracitate.[6] 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 Vichi[10] – 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'eclettismo 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 barocchi[13]. 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 – la palazzina in viale della Pineta al Lido 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 percezione del moto apparente dell'opera. (B)

A nostro avviso Moretti sembra suggerirci come

Moretti enrolled at the new-born *Regia Scuola Superiore di architettura di Roma* in 1925. Among the professors with the most profound impact on his architectural ideas during his education we find Vincenzo Fasolo and Gustavo Giovannoni, both culturally committed to explorations of the Roman Baroque. The review *Architettura e arti decorative*, founded in 1921, offered them the necessary space for their articles, among which I recall: *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo* (1922) by Giovannoni; *La cappella Sforza di Michelangelo* (1924), *Disegni architettonici di Michelangelo* (1927), *Sistemi ellittici nell'architettura* (1931) by Vincenzo Fasolo.[5]

Moretti's investigation of the Baroque is more akin to pre-war studies in the Viennese environment than the aforementioned Italian research.[6] Moreover, he developed his own personal vision thanks to more coeval publications by Giovannoni and Fasolo. Precisely for the course in History and Styles, taught by the latter, he developed the *Canovaccio*:[7] an investigation of Baroque architecture grafted onto his professional career as the first *summa* of interests in this topic. As early as the second half of the 1930s Moretti imagined producing an additional monographic work on his "lengthy and patient research into Michelangelo the architect".[8]

Finally, numerous affinities emerge with the line of thinking of Wölfflin: in 1888 the Swiss art historian had already hypothesised – and later renounced – the preparation of a history of the "ancient baroque"[9] – a term also employed by Roberto Vichi[10] – which would certainly have included architectural works in Imperial Rome built under Trajan and Hadrian, above all Hadrian's Villa: "an exceptionally silver mirror of all of the inflections of Imperial eclecticism".[11]

What evidently rises to the surface is a *metahistorical*[12] vision of the Baroque, synthesised by Moretti in a theory on the history of architecture founded on the dichotomy of Baroque and non-Baroque systems (or structures).[13] A *fil rouge* as lengthy as it is complex, ideally linking Moretti with Apollodorus of Damascus, via Borromini and, *ça va sans dire*, Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti erupted into the life of the young Luigi in the role of a *spiritual father*. This rapport began with one of his lesser known though more emblematic works: the Sforza Chapel that, according to Moretti, is "the fullest expression of [his] architectural genius", a "living archetype of architecture [in which] the constructive sentiment is one with the construction [and where] material is in every aspect like something of his own blood".[14] When writing about Michelangelo, it is as if Moretti spoke of himself and his idea of the essence of architecture. These fertile premises would become a cultural substrate and critical guide at the dawn of his architectural career.

An attempt to describe one of Moretti's first projects – the *palazzina* in Viale della Pineta in Lido di Ostia – could begin with an apparently insignificant object: vases, which here function as a parapet. More than decorative elements, in this case they are specifically architectural; not only are they a part of the entire composition, but also the most perceived object in the apparent movement of the building. (B)

In my opinion, Moretti appears to suggest how the final composition



↗ - B

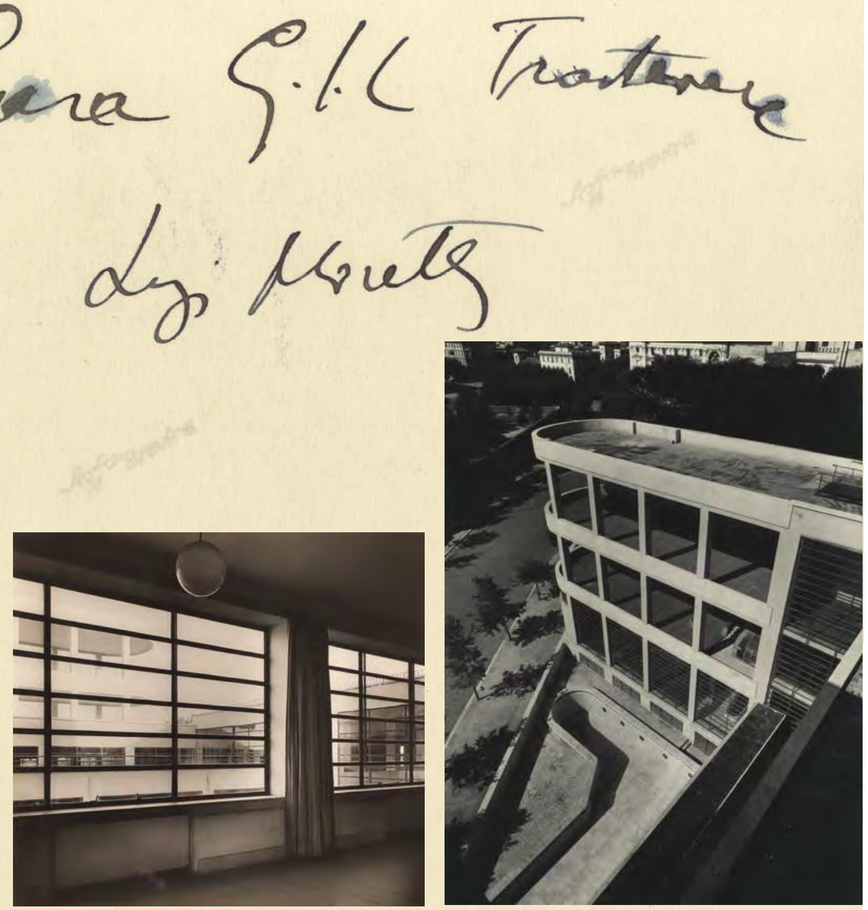
Villino in viale della Pineta di Ostia
Lido di Ostia (Roma), s.d.
AMM

Schizzo prospettico del fronte principale









←-C
Casa G.I.L. Trastevere
Roma, 1933-1937
AMM
Serie di vedute

Luigi Moretti. L'espressione moderna del barocco romano

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'aggetto 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 chi 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.

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. (C)

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 chiaroscurale.

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 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. (D, E, F, G, H, I)

Nella soluzione *B*, come del resto fanno altri progettisti, Moretti presenta un volume principale a emiciclo; tuttavia

Luigi Moretti. The modern expression of the roman baroque

of the elevation is the result of a slow though inexorable movement. In the attempt to formulate a hypothesis, it is possible to imagine the large cornice at the second floor, the most projecting and massive, weighing on the volumes below. This would produce a forward advancement of the stairwell and the translation of the columns of the loggia toward the sides of the front elevation, crushing the vases in a diverse manner. They appear soft, modellable and modelled, almost calling to mind clay. Even the pairs of binate pilasters on the third floor, resting on the projection below, almost unsupported, appear imprisoned in the wall in the vain attempt to break free of it, heightening the impression of weight, of mass, of dynamism.

The result is a design of the main elevation that appears *in fieri*, incomplete, though the fruit of an already clear and sophisticated approach to its composition. The *baroque spirit* that upon initial observation appears silent, to a more attentive observer is accentuated, extolling a rhythmic and dynamic series of elements. Intentional asymmetry, an equilibrium between masses of diverse elements, apparent movement: all of these aspects emerge also in the Casa della GIL in Trastevere. Beginning with an irregular lot, after a series of attempts imagined on paper, Moretti arrived at the definitive solution of a completely asymmetrical and offset elevation, whose entrance, and relative *arengario* (balcony for public address) are decentred with respect to the axis of the tower. The overall composition produces a powerful iconicity that flows into an active characterisation of urban space. (C)

The side elevation facing Via Ascianghi presents even more of the plastic expression of Moretti's *baroque spirit*. The curve connecting the other two elevations, with its progressive arching, appears to draw the structure along with it; the latter seems to be freed of the rigidity of its original Cartesian grid. Also influenced by this ideal movement is the axis connecting the side entrance in Via Ascianghi with the heliocoidal stair. This element literally flexes under the tension generated by the elevation that, in turn, is further accentuated by a series of horizontal cuts framed by subtle projections, exalting the curvilinearity of the volume and exciting the view with their dense effect of chiaroscuro.

In the two solutions presented in 1934 for the first stage of the competition to design the *Palazzo del Littorio*, Moretti attempted to expand on the compositional motifs introduced in Trastevere, at a larger scale. The baroque dictates – with suggest magnificence, grandeur, the sublime – lend themselves to the theme of the competition. The two solutions presented by Moretti are as similar as they are conceptually opposed. (D, E, F, G, H, I)

In the solution *B*, what is more like the other competitors, Moretti presents a main hemicycle building; all the same, the formal composition is much more sophisticated with respect to a more

la composizione formale risulta ben più ricercata rispetto a una più canonica semicirconferenza: anche qui l'elemento non ci appare concluso, 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. (vedi pp. 54, 55) 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 celebrativa.[15] Moretti ripropone dei volumi a "C", simili a quelli della precedente soluzione *B*. Da quello maggiore, 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 Capogrossi.[16] L'effetto volumetrico finale immaginato dall'autore riassumeva uno dei suoi pensieri, ovvero quello della "solidità dei volumi prismatici" in cui la materia si rivela.[17]

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 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.

canonical semi-circumference: here the element does not appear to be concluded, but still in the process of advancing with its two side wings. Its concavity, which could also be read as a less than subtle reference to the hemicycle at Trajan's Market, is related to the convexity of the portico along Via dell'Impero: the two concave-convex elements thus appear to warp the central volumes of the *sacrarium* and the *arengario*.

The symmetrical solution of proposal *B* is totally upset in proposal *A*. The volume for the *Mostra della Rivoluzione* and that for meetings are set parallel to Via dell'Impero before curving and crossing over Via Cavour along a perfectly orthogonal path.

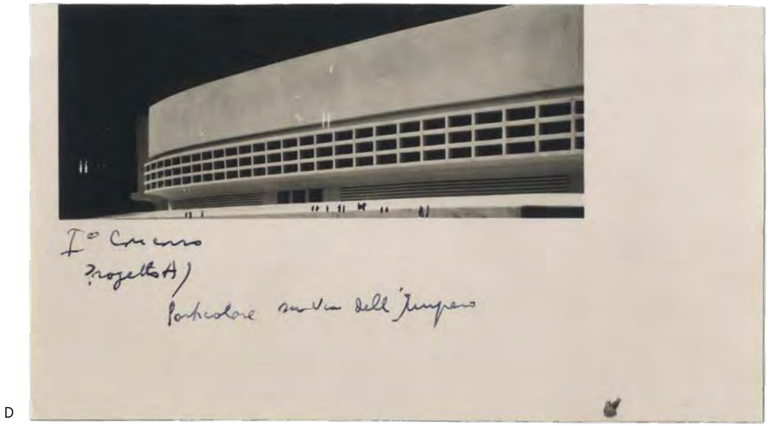
The oval plan turret shaped office building – rising offset atop a dark base – is one of the most successful plastic episodes of this proposal; it functions as a hinge within this dynamic composition. (see pp. 54, 55) In fact, it appears that the volume of the *Mostra della Rivoluzione* and that destined for the *Duce* spread out in a fan-shape to make room for the *Ara Pacis* and the successive entry block.

Both solutions are the fruit of a dense composition of actions which reveals the modelling of material deriving from an understanding of construction, in which the marked use of horizontal elements accentuates the expression of architecture. All of the volumes appear to originate from the firm desire to rise from the ground, to overcome the force of gravity, to accentuate *gravitas*.

Moretti's innovative ideas were slightly softened during the second stage of the competition, whose brief imposed more constricting limits: restrictions on symmetry, prescribed axial views, celebrative monumentality.[15] Moretti re-proposed a number of "C" shaped volumes, similar to those of the solution *B*. From the largest the others emerge in a radial pattern: the result in plan of the various solutions imagined is of extreme interest as it refers to the prevalently figurative level of some of the future abstract patterns of Giuseppe Capogrossi.[16] The final volumetric effect imagined by Moretti summarised one of his ideas, in other words, the "solidity of prismatic volumes" that reveal matter.[17]

All the same, during these years his nomination as director of the technical office of the O.N.B. (August 1933) offered him almost infinite occasions for new projects, in which he could test his highly personal Idea of architecture. Doubtless the Accademia di Scherma at the Foro Mussolini is one of the most emblematic. An architecture probably realised by contrast, legible as a response to a more dogmatic rationalism, though without renouncing a rational functionality.

This aforementioned solidity is the most evident principle perceived from the elevations facing the *via sacra* of the Foro. Their material is tightened toward the exterior, "until the arrival of the right amount of eternal liquid that wets space as we desire":[18] this is perhaps the



D



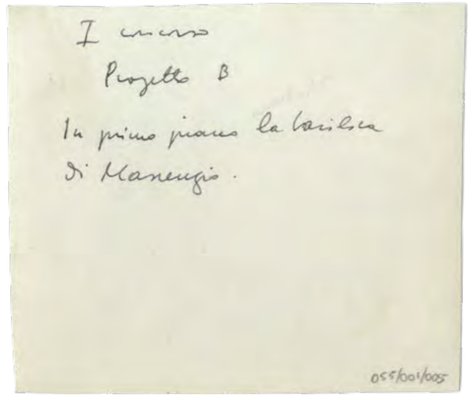
E



F



G



H



I

↗-D

Palazzo del Littorio.
Primo grado del Concorso, soluzione A
Roma, 1934
AMM

Particolare su via dell'Impero

→- E / F / G / H / I

Palazzo del Littorio.
Primo grado del Concorso, soluzione B
Roma, 1934
AMM

Particolare del fronte principale su via dell'Impero.
Prospettiva

Varie viste del modello

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 indiretta e diffusa si amplifica ulteriormente nella "sala d'armi" grazie anche alle due semivele sfalsate della copertura. (N, O, P, Q, R, S, T)

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 com-

key to reading the concept behind the horizontal slots cut into the veined surface of Carrara marble, a figurative and functional emblem that characterises this project. The Berninian Magism of indirect and diffuse light is further amplified in the "hall of arms" thanks also to the two offset half shells of the roof. (N, O, P, Q, R, S, T)

On the south side, the iconic linearity of the volume designed to host gatherings of members of the Academy and offices is grafted onto the elliptical form of the meeting rooms. The result is a tenuous effect of chiaroscuro that, however, visually refers to the model of the sequence of internal spaces at Hadrian's Villa, published in *Spazio* in the article "Strutture e sequenze di spazi",[19] where the curvilinear termination of the double portico of the Pecile is grafted onto the *Sala Quadra*, knowns as the Hall of the Philosopher's.

This is merely a prelude to the true plastic episode in this project, concealed behind the rear elevation: the elliptical plan of the building hosting the meeting rooms emerges in all of its dynamicity to destroy the acuteness of the corner; its connection with the rectilinear surface of the back of the building is equally emblematic: a true *modelling of matter* – in the Borrominian sense of the term – which resembles precisely modelled clay. The horizontal cuts, here with an elliptical base, accentuate the expression of this composition. A figurative completeness is intelligently achieved.

A similar modelling is implemented by Moretti in his design of the pavilion for the O.N.B.[20] He imagined a main volume raised above and projecting out from another, functioning as a base. It is a clear

positiva. La compiutezza figurativa è sapientemente raggiunta.

Una simile modellazione viene attuata da Moretti nell'ideazione del padiglione dell'ONB[20]. 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 viene 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 '60.[22]

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

demonstration of what Wölfflin calls "the Baroque accentuation of mass",[21] once again modelled by an interior creative force: linearity and acuteness are rounded and softened, the corner is smoothed and subject to an additional swelling before being realigned at the side. Historical black and white photographs exalt this work in all of its expressive purity: travertine excited by the light of Rome becomes silvery, the base remains white, clean; these is a sudden separation between them, a horizontal cut in which extra deep shadow exalts this unknown space, to which the view is drawn.

The Morettian investigation of form – in an expressly anti-formalist key – was enriched during the late 1930s by the first results of his research into parametric architecture and studies of vision. These ideas were already innervating Moretti's mind like interwoven threads, which he gradually managed to unravel and present in the excellent exhibition at the XII Triennale di Milano in 1960.[22]

The design of architecture for large numbers, determined by the development of *curves of visual equiappetibilità*, produced a series of new forms, framing a modern and unique idea of *space*.

In his sketches and models for the various proposals for the Olympic Stadium lines grow denser and rapidly dilate; masses extend and suddenly densify; light simultaneously exalts and conceals dynamic surfaces. There is an original creative expression that, however, contains *in nuce* the pondered logic of mathematical and operative research, still in its embryonic state.

The same theories underly the project for the Ferratella metropolitan rail line and the *Arengo della Nazione*. In this latter



↑ -J
Concorso per il Ministero degli Esteri
Roma, 1939
AMM
Prospettiva



↑ →-K / L
Palazzo del Littorio.
Secondo grado del Concorso
Roma, 1937
AMM
Prospettiva del fronte principale
Corte interna





↑ -M
Concorso per il Ministero degli Esteri
Roma, 1939
AMM
Cartoncino, retro di una foto Vasari al progetto















←N / O / P / Q / R / S / T

Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM

Vedute varie

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 arringatore. (vedi p. 192)

Nella sua ultima versione, il disegno del 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 Teatro[25], 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]

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. (vedi pp. 99-102)

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 ealle distruzioni totali, materiali e spirituali.

Già prima della guerra assistiamo 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

project, Moretti studied and verified all of the possible plastic conformations of this particular architecture, in the end choosing the optimal solution, responsive to flows and views – which he himself referred to as "analyses of the spontaneous forms assumed by the masses (...)"[23] – and aspects relative to the fascist mystique in the particular relationship between the masses and the *arringatore* (speaker). (see p. 192)

Moretti's final design of the Foro is exalted at a now urban, or better yet territorial scale, in its delicate equilibrium and dialogue with the orography of the terrain, bourgeoning into an almost Hellenic atmosphere (see *Il progetto di Luigi Moretti per il Foro*). What emerges clearly is one of Moretti's ideas: that of "Architecture as the ordered modification of nature", as "evidence of an opposition",[24] but also a close dialogue, as evidenced in some of his projects for the Olympic Stadium and the *cavea* of the Grand Theatre,[25] where parts of the bleachers are excavated into the ground, conceptually referring to Greek theatres, and obtaining what Moretti called not "architecture in the traditional sense", but "strange nature created".[26]

The references to Greek architecture, to the inimitable example of the Parthenon, spontaneously surface in the project for the *Teatro Imperiale* at the E42 where, with an uncommon sensibility, Moretti designed the façade with sophisticated optical corrections, to heighten the purity of its atemporal classicism. (see pp. 99-102)

During the post-war period the relationship with the Baroque returned powerfully, "in its metaphysical and religious aspect", which dramatically contains the "sentiment of precariousness"[27] of the human condition.

Everything, from the 1600s, is meta-historically transfigured and experienced in the 1900s: the century of excesses, of the greatest possible inventions and total destructions, both material and spiritual.

Already prior to the war the world experienced a "condition of irrevocable solitude and subjectivity"; according to Reichlin, Moretti "tested this condition on himself and (his) inextinguishable thirst for philosophical, historical and scientific culture" was erected as the "final outpost against drifts into subjectivity and the arbitrary".[28]

After the war, this sentiment was sharpened: Moretti poured a new spirit into his latest architectural creations. Impetuous, it was born of the dreams shattered by the war, of interrupted works, of broken ideas. The restlessness of modern man during these year has only grown, and was exteriorised in his architectural creations. It was Moretti himself who spoke to us about his architecture: incomprehensible if not by successive visions, like a "drama of weights and supports, of forces and forms, of planes and lines, that gradually develop toward a culminating epilogue".[29] He appears to

ti 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, esteriorizzata nelle proprie creazioni architettoniche. È Moretti stesso a parlarci della sua 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 uniche, 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 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

compare himself to Michelangelo, to his "perennial restlessness", whose work "accentuates the order of time and renders it preponderant, and consequentially that nervous, restless, prophetic reading of the biological temper of modern man".[30]

Thus the two Roman projects from the immediate post-war period, the *palazzine* Astrea and Girasole, express the sentiment of the dramatic nature of the contemporary condition, amplified by the recent events of the war, but at the same time veined by the optimism of the reconstruction.

The cut of the Girasole wishes perhaps to represent a recently consumed temporal rupture. A fracture marking a before and an after, not without suffering. The same is true of the agitated perimeter of the Astrea, of its plastically enlivened façade animated by an intense chiaroscuro.

These two buildings – with a strong visual charge and iconic urban presence, viewed frontally and from the side – are to be read essentially as the manifestation of an idea and an action of composition, conceptually unique, though inserted within a system both with the projects completed in Milan, more or less coeval, and the editorial and cultural project linked to the review *Spazio*.

The editorials in *Spazio* were grafted onto European architectural – and artistic – culture similar to a series of manifestos of Moretti's idea of architecture. The study of these fundamental writings – from "Eclettismo e unità di linguaggio" to "Strutture e sequenze di spazi" – permit us to read these works through his eyes and his ideas, what is more shedding new light also on those from the pre-war era.

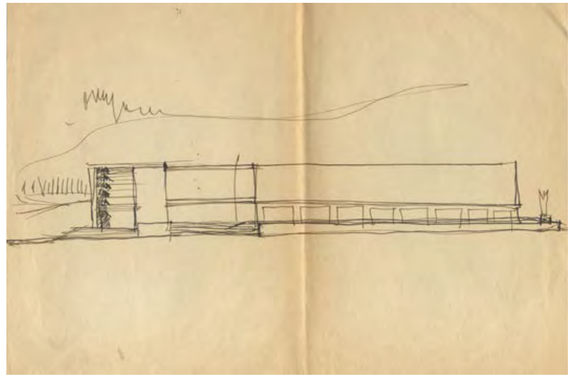
Moretti speaks of "restless spirits" that attempt "to rise up and sing in a new language"[31], of the "weight born above and loaded onto suffering supports"[32]; of the "plastic temporality of the Baroque" – born with Michelangelo – and of "compositional focal points";[33] of architecture as the "ideal abstract construction atop elementary concrete materials",[34] of the "fracturing and discontinuity of space" and at the same time of the "stellar palpitation of the flashes of form";[35] of the "changing chiaroscuro of mouldings, (with) the eruption of glowing strips and the darkening of bands in shade";[36] of internal volumes "formed by a rarefied substance devoid of energies but highly sensitive toward receiving them".[37]

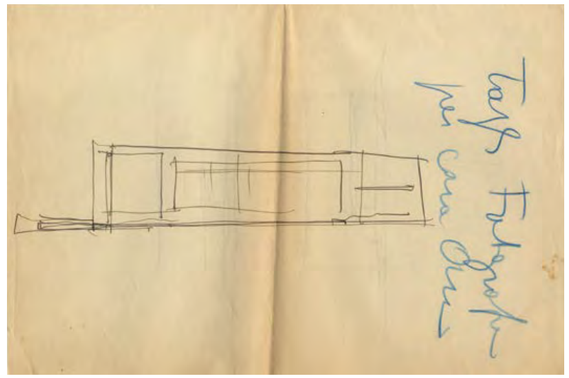
These are the ideal premises underlying the design of Villa La Saracena. A fortress: closed toward the land and open toward the sea. A few particular views of this project suggest references to the fortifications of Michelangelo. The rough plaster instead makes it resemble a strange object lost for decades in the abyss; its skin "one could say corrugated" appears to have been corroded by time and "has the function of capturing light and materially changing as one with it";[38] wind and sand appear to have carved its surfaces, leaving their traces that, in the circular element, transform into abstract cuts.

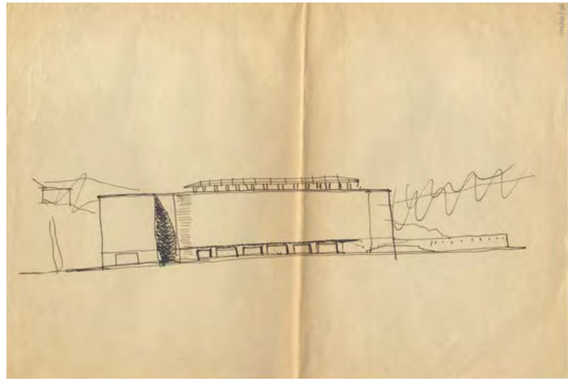


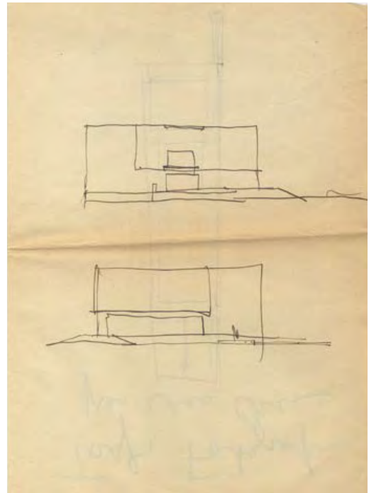












↗-U / V / W
Palestra del Duce al Foro Mussolini
Roma, 1936
AMM
Vedute dell'interno

→- X / Y / Z / AA
Casa delle Armi
Roma, 1933-1936
AMM
Schizzi di studio della soluzione definitiva

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 michelangiolesche. L'intonaco grezzo invece la rende al pari di uno strano oggetto disperso per 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 da 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 misteriosa.[43]

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

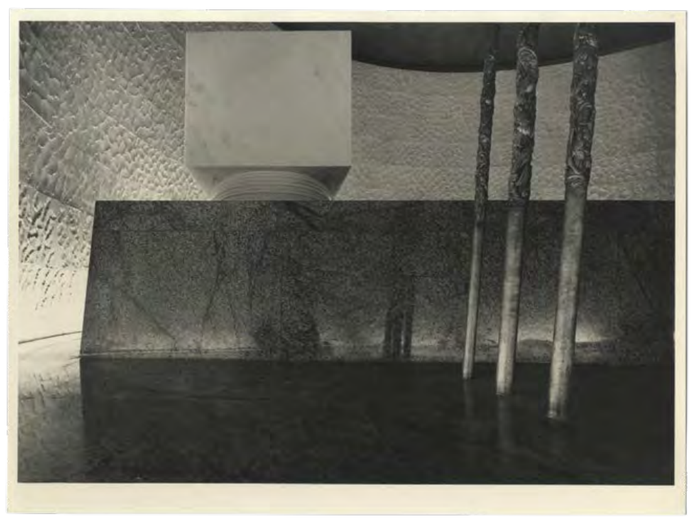
Il "messaggio di essenzialità strutturale"[44] del ponte Nenni, in cui le due pile a "Y" dall'aspetto fitomorfo sembrano in procinto di divaricare i propri bracci a causa del senso di schiacciamento della piastra superiore appena arcuata.

I pilastri tronco-conici del parcheggio sotterraneo a Villa Borghese, morbidamente svasati anche qui per far sentire la gravezza 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 precompresse – ma considerati formalmente come enormi zampilli d'acqua, fedele consorte di ogni architetto barocco, che si assottigliano nell'ascendere per poi allargarsi e lasciarsi cadere.[45]

The same can be said of La Califfa, where Moretti expressed himself in the following words: "this rooted, secret heartbeat, for the other refuses people. I search without any contempt , perhaps with grieving humility, to close myself toward it and leave only a narrow opening, hope, that for me filters an 'other to be welcomed'. And I cut for myself, not out of pride but for the need to live, my own piece of the sky and a space in the sea also without Anyone".[39]
Other founding principles of the Roman Baroque, such as its "massive character and movement"[40] – apparently oxymoronic concepts – are clearly evidenced in the plastic nature of the *palazzina* San Maurizio. The dynamic action of this work is not entrusted to its single parts, but is conferred upon each element involved in its *impetuous movement*. This reveals a series of forms that do not appear satisfied, but still in the throes of a sentiment of expansion; the plastic expression of a state of mind.
Moretti once again presents the sense of weight, "the hostile weight of matter and the necessity of opposing it, of defeating it", ideally transfiguring this sensation "given the necessity for self-awareness, of feeling alive (...)".[41] These are attitudes that he associates with the roots of human behaviour, but which also transpire in his very being.
Concepts that inevitably reverberate in the works with the greatest engineering character, designed in the 1960s using prestressed concrete, many together with the engineer Silvano Zorzi.
Moretti speaks of a "sentiment of construction" as the "base of the emotion a work of architecture produces", conceptually refuting "that constructive abstraction that robs works of the meaning of the effective presence of weight and the force of matter that what is more underlies architectural emotion".[42]
In Moretti there remains the constant desire to emphasise the visible expression of the structure and the fine tuning of its final form, beyond any coldly technological solution.
The architectural image dominates the engineered structure, which alone can never create a style. The conception of form overcomes its purely logical apparatus to flow toward spiritual necessities, deriving from the compositional expression inherent to the architect-artist, described by Paul Klee as a mysterious creative force.[43]
We can employ these terms to read the characterising elements of the following projects.
The "message of structural essentialism"[44] of the Ponte Nenni bridge, whose two phytomorphic "Y" shaped pylons appear ready to open their arms under the sense of crushing weight of the subtly arched deck.
The truncated conical columns of the Villa Borghese underground parking structure, softly tapered once again to transmit that sense of weight; evidence of a creative desire: expressive form that is one with the logical structure. Disseminated among sudden successions of shadow and dynamic light, in an atmosphere that tends toward the mysterious.
The four tapered and shaped columns of the ENPDEP headquarters, thickened at the top for structural reasons – to host the large, prestressed beams – but considered formally as enormous jets of water, a faithful companion to any baroque architect, that grow more slender as they rise only to expand and drop back down.[45]
The suffering supports, that is, the tenuously tapered columns, charged with the weight of the large volumes of the Esso and Società Generale Immobiliare buildings in the EUR, with their horizontal rhythm of recesses and projections, and marked by the succession of brise-soleil: they construct shifting and vibrating surfaces.
The ambiguous elements set precariously on the roof of the two twin volumes of the BPM headquarters (the Master's final work), almost as if frozen prior to some final and fatal swelling, which could have ruptured the subtle structural and visual equilibrium of the whole.
Sculptural objects that irremediably attract our gaze, generating a state of restlessness, as in a composition by Caravaggio, and establishing an ideal dialogue, a conceptual visual relationship with the mouldings of the nearby Chigi Chapel by Raphael.





→- AB / AC
Cella commemorativa al Foro Mussolini
Roma, 1940
AMM
Vedute dell'interno





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: costruiscono 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 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 Luigi 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 carattere.

Vivere pensando metastoricamente, aspettando nell'animo il sorgere dell'ispirazione "(...) legge innata della struttura umana".[47]

What emerges in final analysis is Luigi Moretti's desire to pursue for his entire life an ideal that "no longer consists in a satisfied existence, but in state of excitement",[46] a continuous and dramatic search for new expressions and representations; architecture as invention, passionate creation, logical and spiritual, onto which to impress one's personal character.

Living by thinking meta-historically, waiting for the rise of inspiration in the soul "(...) the innate law of the human structure".[47]

1- Wölfflin H., Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien, Ackermann, München 1888 (I 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- C. Rostagni, *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. T. Magnifico, *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, p. 67.
6- La ricerca che Moretti compie sul barocco è maggiormente incentrata sull'analisi della logica strutturale e formale; cfr. C. Rostagni, *Op. cit.*
7- L. Moretti, *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- L. Diemoz, *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*, in *Quadrivio*, n. 3, 12 dicembre 1936, p. 7; ora in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 158-159.
9- H. Wölfflin, *Op. cit.*, p. 11.
10- R. Vichi, *Architettura curvilinea romana. La Villa ad esedra dell'Acqua Claudia*, Casa Editrice Carlo Colombo, Roma MCMXLI-XIX, p. 153.
11- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio*, a. IV, n. 7, dicembre 1952 – aprile 1953, pp. 9-20 e 107-108; vedi anche: L. Moretti, *Appunti e schizzi su Villa Adriana*, taccuino inedito senza data, in Archivio Moretti Magnifico.
12- Cfr. T. Magnifico, *Op. cit.*, p. 67.
13- Cfr. L. Moretti, *Strutture d'insieme*, in *Spazio*, estratti, aprile 1963; vedi anche, A. Viati Navone, *Alcune opere fra suggestioni barocche e informali*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Op. cit.*, pp. 261-277.
14- L. Moretti, op. cit.; ora in *Casabella*, a. LXX, n. 6, giugno 2006, pp. 78-79.
15- P. Ostilio Rossi, *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- L. Moretti, *Architettura a parametri limitati*, dattiloscritto inedito s.d., in Archivio Moretti Magnifico, pensiero n. 73.
18- L. Moretti, *Op. cit.*, pensiero n. 97.
19- L. Moretti, *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.

1- Wölfflin H., Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien, Ackermann, München 1888 (I ed. it. 1928); now in Wölfflin H., Rinascimento e Barocco, Abscondita, Milano 2010, pp. 98-99.
2- Review of the history of medieval and modern art, founded by Adolfo Venturi.
3- C. Rostagni, *Moretti, Michelangelo e il barocco*, in *Casabella*, a. LXX, n. 6, June 2006, p. 83.
4- The books of Magni, like those of Frey, Hempel and Sedlmayr, could be found in Moretti's personal library; now in Archivio Moretti Magnifico.
5- From 1930 Moretti served as an assistant to both Fasolo and Giovannoni. These experiences would prove fundamental to his successive collaboration with Corrado Ricci at the Istituto di Studi Romani: cf. T. Magnifico, *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milan 2010, p. 67.
6- Moretti studies of the Baroque focused primarily on the analysis of its structural and formal logic; cf. C. Rostagni, *op. cit.*
7- L. Moretti, *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* [Rome 1927], Archivio Moretti Magnifico; now in *Casabella*, a. LXX, n. 6, June 2006, pp. 70-80.
8- L. Diemoz, *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*, in *Quadrivio*, n. 3, 12 December 1936, p. 7; now in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 158-159.
9- H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 11.
10- R. Vichi, *Architettura curvilinea romana. La Villa ad esedra dell'Acqua Claudia*, Casa Editrice Carlo Colombo, Rome MCMXLI-XIX, p. 153.
11- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio*, a. IV, n. 7, December 1952 – April 1953, pp. 9-20 e 107-108; vedi anche: L. Moretti, *Appunti e schizzi su Villa Adriana*, unpublished notebook n.d., in Archivio Moretti Magnifico.
12- Cf. T. Magnifico, *op. cit.*, p. 67.
13- Cf. L. Moretti, *Strutture d'insieme*, in *Spazio*, extracts, April 1963; see also, A. Viati Navone, *Alcune opere fra suggestioni barocche e informali*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *op. cit.*, pp. 261-277.
14- L. Moretti, op. cit.; now in *Casabella*, y. LXX, n. 6, June 2006, pp. 78-79.
15- P. Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909 2011*, Laterza, Rome-Bari 2012, p. 123.
16- After the war Capogrossi was among those artists who exhibited at the Galleria Spazio.
17- L. Moretti, *Architettura a parametri limitati*, unpublished typescript n.d., in Archivio Moretti Magnifico, idea n. 73.
18- L. Moretti, *op. cit.*, idea n. 97.
19- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio*, a. IV, n. 7, December 1952 – April 1953.
20- Pavilion for the *Mostra delle Colonie estive e dell'Assistenza all'Infanzia*, presented inside the Circus Maximus in 1937.
21- H. Wölfflin, *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- L. Moretti, *Op. cit.*, pensiero n. 3.
25- A. Pica (a cura di), *Il Foro Mussolini*, Edizione a cura della Presidenza Centrale dell'Opera Balilla, Valentino Bompiani Editore, 1939-XV, p. 99.
26- L. Moretti, *Op. cit.*, pensiero n. 153.
27- G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Sentimento del tempo*.
28- B. Reichlin, *Figure della spazialità*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Op. cit.*, p. 32.
29- L. Moretti, *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'arch. Luigi Moretti*. Dattiloscritto inedito senza data. Archivio Moretti Magnifico.
30- L. Moretti, *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.
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- H. Wölfflin, *Op. cit.*, p. 67.
41- L. Moretti, *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- P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Edizioni Feltrinelli, 1959, pp. 459, 461.
44- AA.VV., *Intervista a Silvano Zorzi*, in *Parametro* n. 154, marzo 1987, n. 2, pp. 30-31.
45- F. Graf, *Le strutture in tensione come sentimento della costruzione*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Op. cit.*, p. 388.
46- H. Wölfflin, *Op. cit.*, p. 90.
47- L. Moretti, *Op. cit.*, pensiero n. 57.

22- I.R.M.O.U. (ed.), ordinamento dell'architetto Luigi Moretti, *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'urbanistica*, XII Triennale, Milan September-October 1960, in Archivio Moretti Magnifico.
23- Cf. project for the Piazzale delle Adunate al Foro Mussolini, Rome, 1934-36, study of the Morphology of the void of the square, in Archivio Centrale di Stato, *Fondo Luigi Moretti*.
24- L. Moretti, *op. cit.*, idea n. 3.
25- A. Pica (ed.), *Il Foro Mussolini*, Edition curated by the *Presidenza Centrale dell'Opera Balilla*, Valentino Bompiani Editore, 1939-XV, p. 99.
26- L. Moretti, *op. cit.*, idea n. 153.
27- G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Sentimento del tempo*.
28- B. Reichlin, "Figure della spazialità", in B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *op. cit.*, p. 32.
29- L. Moretti, *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'arch. Luigi Moretti*. Unpublished typescript n.d. Archivio Moretti Magnifico.
30- L. Moretti, "Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi", in *Spazio*, extracts, February 1965.
31- Id., "Eclettismo e unità di linguaggio", in *Spazio*, a. I, n. 1, July 1950.
32- Id., "Genesi di forme della figura umana", in *Spazio*, a. I, n. 2, August 1950.
33- Id., "Forme astratte della scultura barocca", in *Spazio*, a. I, n. 3, October 1950.
34- Id., "Trasfigurazioni di strutture murarie", in *Spazio*, a. II, n. 4, January-February 1951.
35- Id., "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", in *Spazio*, a. II, n. 5, July-August 1951.
36- Id., "Valori della modanatura", in *Spazio*, a. III, n. 6, December 1951 – April 1952.
37- Id., "Strutture e sequenze di spazi", in *Spazio*, a. IV, n. 7, December 1952 – April 1953.
38- Oral recounting by Tommaso Magnifico.
39- Id., "La villa 'La Califfa' a Santa Marinella"ooo, in *Domus* n. 482, January 1970, pp. 8-12.
40- H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 67.
41- L. Moretti, *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- P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Edizioni Feltrinelli, 1959, pp. 459, 461.
44- AA.VV., *Intervista a Silvano Zorzi*, in *Parametro* n. 154, March 1987, n. 2, pp. 30-31.
45- F. Graf, *Le strutture in tensione come sentimento della costruzione*, in B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *op. cit.*, p. 388.
46- H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 90.
47- L. Moretti, *op. cit.*, idea n. 57.

↑ - AD

Mario Paniconi, Giulio Pediconi
Fontana della Sfera al Foro Mussolini
Roma, 1933-35
AMM

Veduta della fontana verso il Monolite

↑ - AE

Villa La Califfa
Santa Marinella, 1966-1967
AMM

Disegno di studio

Redazione / Editor's Office AR Magazine
Antonio Schiavo
Si ringrazia Tommaso Magnifico per l'attenta verifica di questo contributo

Antonio Schiavo

ASTRAZIONE E CONCRETEZZA NELL'IMMAGINE ARCHITETTONICA

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, "la sua sostanza serena"[2] o drammatica. Un linguaggio grafico personale come sintesi tra stile disegnativo e stile pittorico.

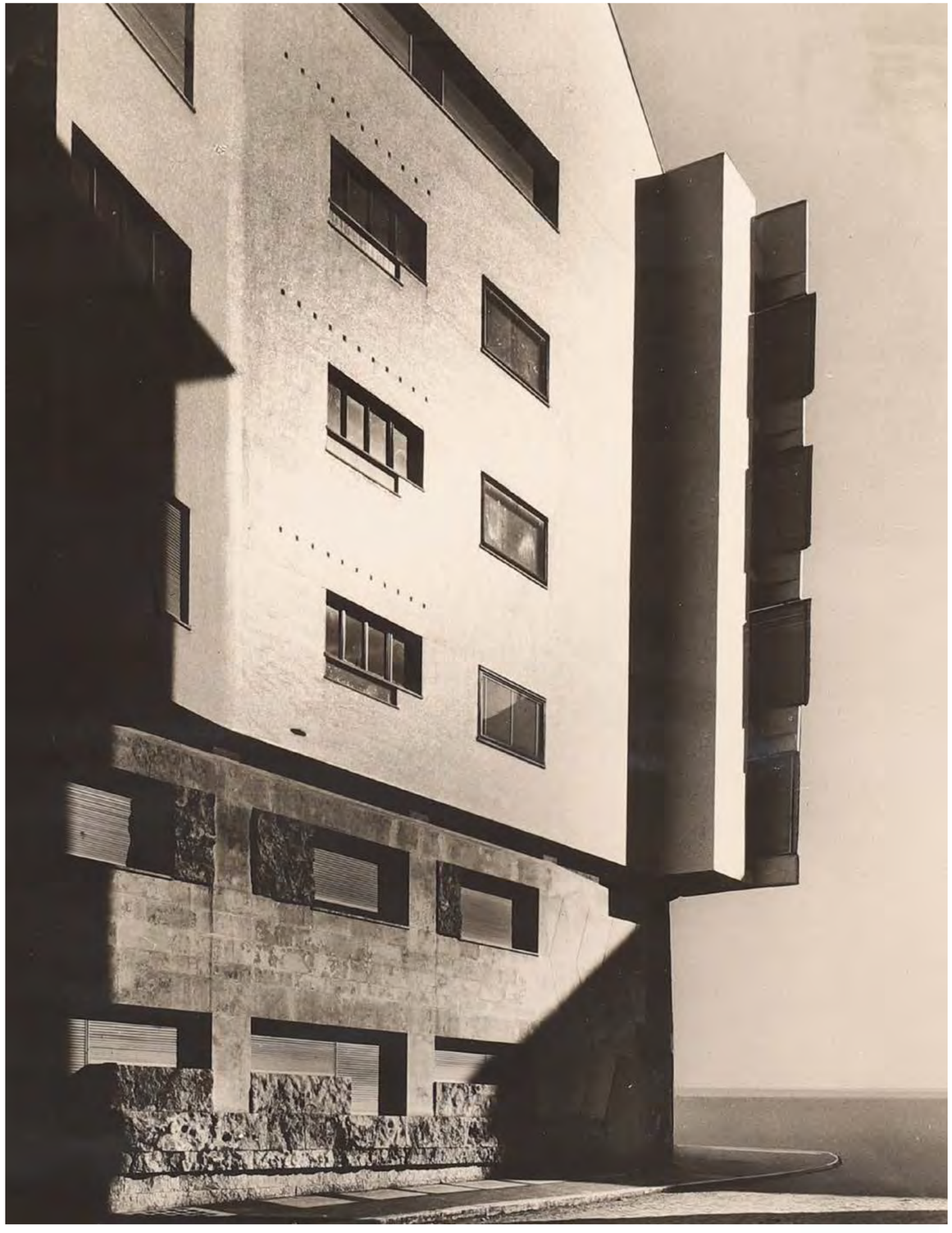
Un'esternazione graduale del pensiero attraverso il disegno che avviene prima per sottili linee di base, per poi esplodere in segni più forti riguardanti le aree. Dalla linea che definisce il contorno, a sua volta dinamico, alle superfici che acquisiscono presenza massiva e tridimensionalità, grazie alle sfumature, al tratteggio, al chiaroscuro; spesso con un tratto

ABSTRACTION AND CONCRETENESS IN THE IMAGE OF ARCHITECTURE

In the ideal process of constructing the image of architecture, Luigi Moretti wished that his meta-design language be understood through the expression of his personal creative sign. The intention was to educate us to visually read his work by communicating the moment of its composition, born of a notion of graphics considered the most natural and expressive means, deriving strictly from inspiration intended "as the expression of some innate law",[1] which leads to the identification between practical and ideal structure.

From drawing to photography, pursuing an interior image, seeking to materialise an idea; to realise an object suspended between the harmony of construction and art, tending toward the inimitable example of the Parthenon.

The irrational essentiality of the creator first materialises in the sketch; the maximum expression of spontaneity, in which it is also possible to read the author's humour, the "emotional content" of his idea, "its serene", or dramatic, "substance".[2] A personal graphic language as a synthesis between a drawing style and a pictorial style. A gradual externalisation of an idea through drawing, initially in the form of thin basic lines, before exploding into more powerful signs that begin to speak of areas. From the line that defines the boundary, in its own turn dynamic, to



→- A
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Veduta di taglio del fronte laterale

veloce, cercando di inseguire la rapidità delle idee, la caducità dell'effimero motivo ispiratore.

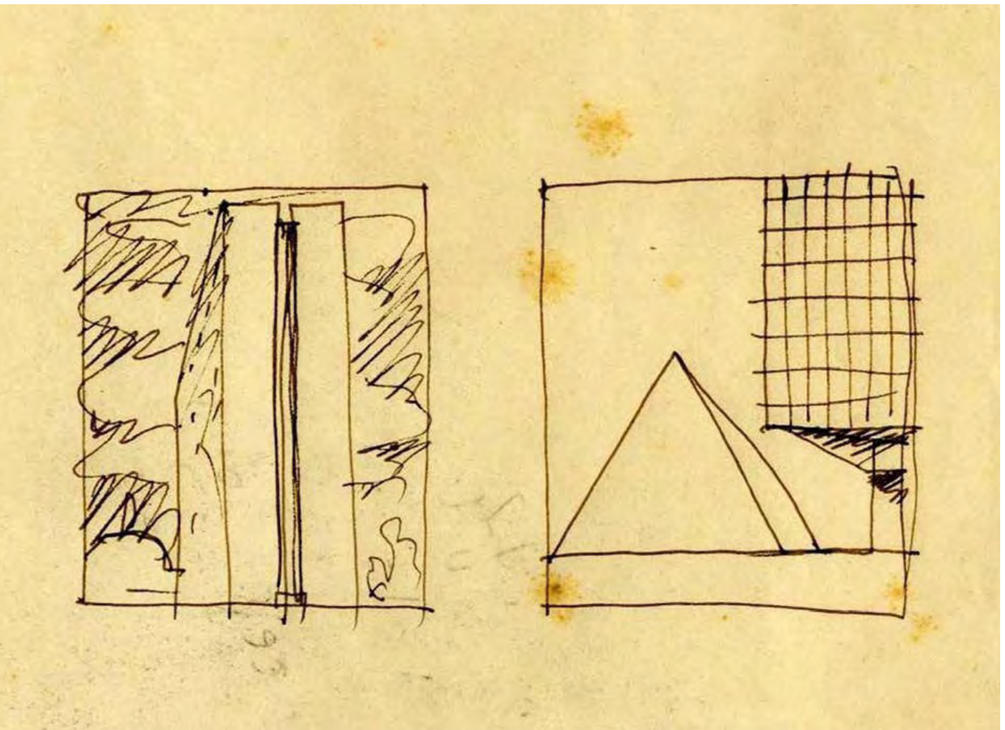
Un'architettura nata sulla carta ma non lì vissuta e morta, bensì giunta sino alla più viva vibrazione chiaroscurale del reale; approdata all'identificazione totale tra disegno meta-progettuale e immagine stereometrica edificata, sull'esempio di Michelangelo e dei grandi architetti del periodo argenteo 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, inerpicandosi verso un'ulteriore fase progettuale, quella dell'immagine fotografica, con inquadrature, riquadrature dei

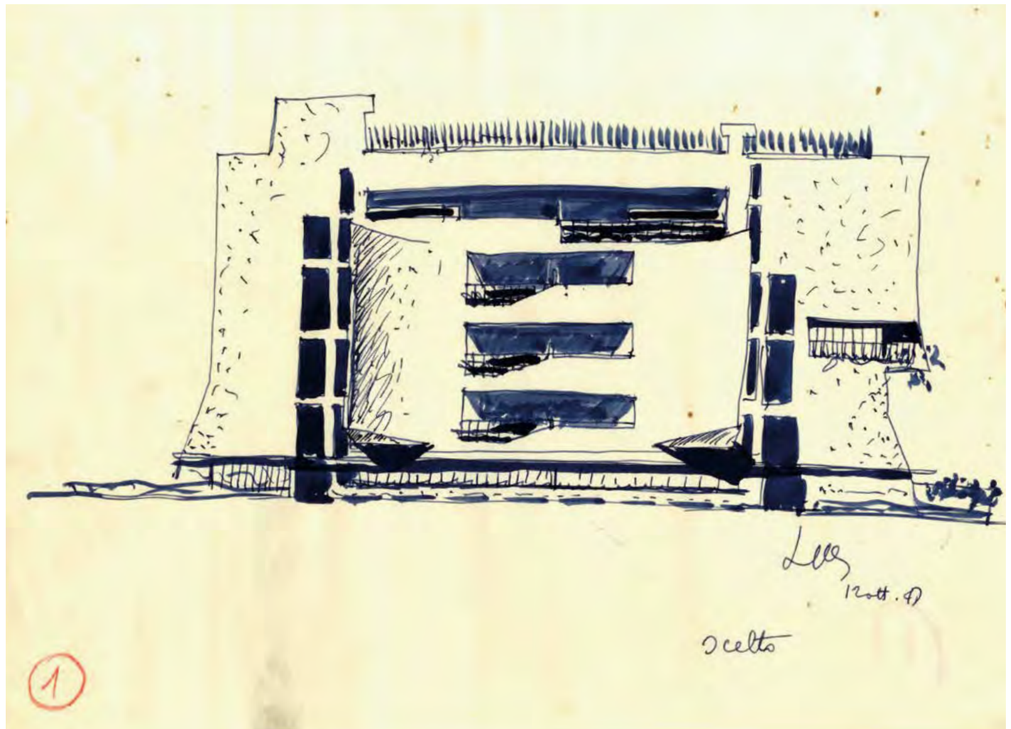
surfaces that acquire massive presence and three-dimensionality thanks to fades, hatches and chiaroscuro; often rapidly laid down, seeing to chase after that rapidity of ides, the caducity of the ephemeral motif that inspired them.

An architecture born on paper, though which does not live and die there, but instead reaches the liveliest chiaroscuro vibration of reality; with arrives at the total identification between the drawing of meta-design and the built stereometric image, in the wake of Michelangelo and the great architects of the silvery period of Imperial Rome, who through their "ideal process were already building".[3]

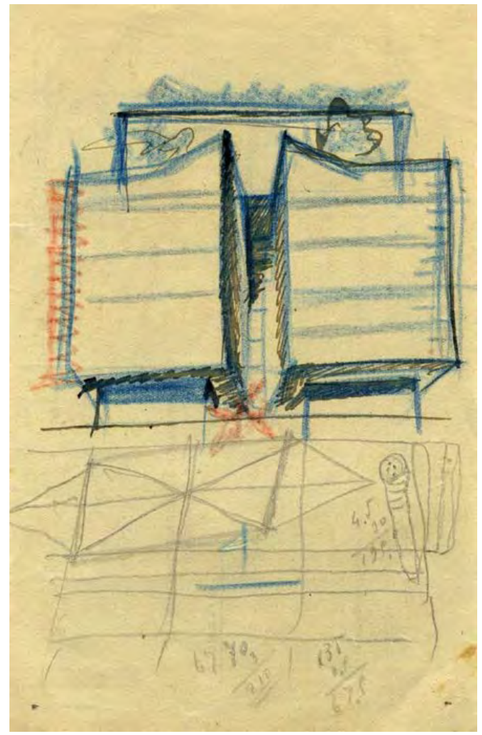
Architecture frozen in a conceptual image through the artistic and technical use of photography. Not only a means of communication, but more exactly a "testimonial to a personal vision of space", which accentuates an "appreciable sense of three-dimensional depth"[4] and exalts the richness of formal values. Everything is filtered through an aesthetic sense, mediated by a personal visual culture. Photography as a critical compromise between the rereading of an architectural image by the photographer – who attributes new and often original meanings – and the desires of the architect, clear evidence of multiple, and apparently concealed significances. From a simple vision to *vision-beyond*. Moretti's creative phase did not therefore end with the construction of a building, but continued, climbing



↑ - B
Studi per i testi della rivista Spazio
Roma, s.d.
AMM
Dettaglio degli schizzi raffiguranti la casa-albergo in via Corridoni a Milano e una piramide



↑ - C
Casa della Cooperativa Astrea
Roma, 1947
AMM
Schizzo della soluzione scelta



↑ - D
Casa Il Girasole
Roma, 1947
AMM
Schizzo di studio del fronte principale

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.

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 metastorica[12]. 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 dramma[14].

Dramma che si attua già nell'attacco a terra dell'edificio, nei basamenti, che ci appaiono come schiacciati, deforma-

up toward a further phase of design, toward the photographic image, with its framing of views, marking of negatives and croppings. A pictorial creation entrusted to the seeing eye of the architect – and photographer – "becoming the metaphysical space that reveals the abstraction of the architectural scene with respect to the reality documented".[5]

In Moretti's way of making architecture, the act of abstracting forms is the result of a "violent assault" on the more objective and fixed forms of modernist realism, a process typical of a "restless spirit", ideally retracting the rupture between the Renaissance and the Baroque. Abstract forms in Morettian architecture, interpretable as ideal figures, though at the same time legible as "functional devices [serving] the comprehension of the construction of buildings",[6] an emblematic manifesto of the maximum equilibrium between abstraction and concreteness.

As in Palladio, in the work of Moretti, "space is abstracted from any reference to nature";[7] the impulse toward abstraction finds its beauty in a world that is "inorganic, a negator of life, in the crystalline".[8] An impetuous stimulus perceived as the first irrational action of any artistic creation, from which blossoms "the intensity of the impulse toward self-alienation" as an act of redemption "from the apparent arbitrariness of organic life".[9]

Morettian forms as artistic desire, intentionally tending toward the abstract. Considering the value of the Egyptian pyramid, "both plastic creation and architectural structure, [where] abstract tendencies find their purest expression"[10] within their own structural concreteness, though overcoming that of the Doric temple, in which the internal construction of an abstract type confers that massive and inanimate appearance, refuting "any human empathy with its own exclusivity".[11]

Moretti, therefore, in manifesting with absolute vigour his own sentiment about construction, caries out a highly personal and sophisticated process of expressive abstraction in his architectural compositions.

Abstract forms are not calmed, but acquire life, in other words, expression; reflected by the creative act, which is unconscious, instinctive. In Morettian images we thus find a return of the Roman Baroque, according to the vision of L. von Sybel; baroque intended as artistic sentiment, close to the Crocian artistic-ideal definition of the category of meta-history.[12] We are thus witness to the inevitable dissolution of rationalism to the advantage of the pictorial and informal, toward a series of plastic contrasts produced by *gravitas* and exalted by the "potent cooperation between light and shadow"[13]. A precarious equilibrium of masses resulting from concealed tensions. We enter into the dimension of movement, heavy and massive, that reverberates throughout each work, becoming a total plastic phenomenon; the



→- E
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
AMM
Veduta del fronte principale



↑ - F
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
AMM
Dettaglio del basamento e dell'accesso



↗ - G
Antoni Gaudí
Casa Milà, detta La Pedrera
Barcellona
AMM
Fotografia di Luigi Moretti



→ - H
Casa della Cooperativa Astrea
Roma, 1947-1951
AMM

ti 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 *Pedrera* di Gaudì, rimandando all'argilla, con 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 eccellenza[15], 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'esterno 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.

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 scandirne una visione distinta e successiva, ben più densa di quella 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 pieni. Rottura dell'unità assoluta. Serie non regolari ma ritmiche, musicali. Composizione per corpi monolitici.

intention is to give form to an event, to a drama.[14]

Drama already activated where the building touches the ground, in podiums, which appear as if they have been squashed, deformed by some frantic battle between forms; weight is borne and bears downward.

Matter shows itself as soft and modellable, recalling Gaudì's *Pedrera*, referring to clay, with which Moretti, like Michelangelo, was accustomed to modelling his architecture.

Spongy travertine is intended to obtain the effect of the unique body of a natural stratification.

The joints between stone elements emphasise a building that rises; lines-forces are like a lymph that flows upward. We can thus feel the building rise in its totality, from its roots to its tallest leaves.

Praise to the podium and honour to the frame as the abstract architectural form *par excellence*,[15] but at the same time expressive, interpreted by Moretti in his most emblematic works as a tool that excites the sense of construction, the growing rhythm of the composition. The node where lines of force densify is rendered shifting by chiaroscuro tensions, with the consequent carving out of other surfaces. This rule is responsible for the horizonal rhythm of the building, which permits a reading of its temporal succession. Often reinterpreted as a volume in the negative, as an act of excavation toward the interior constitution of architecture, toward its soul, restoring to light the mysterious forces inherent to its very nature.

This ideal principle is also true for the *cut*. Architecture itself becomes the frame around a void: the sacred and untouchable void of architecture; not the space resulting from the juxtaposition between two distinct volumes, but a gap, a fissure in a single volume; the desire to offer the perception from the exterior of something more secret and intimate occurring inside.

Cuts into matter exalted by the use of chiaroscuro. Like the Roman Baroque, Moretti fractures "architectural space structurally and coincidentally for light and shadow".[16]

He composes architecture for masses dynamically exalted by the chiaroscuro values of reality, transcending the static nature of a drawing of fixed planes and perimeters, limited and limiting.

White sails unfold to rupture the sky, opposed by violent edges of shadow.

All elements that make it possible to differentiate the perception of the architectural image on diverse planes and to scan a distinct and successive vision, much denser than one that is merely and superficially unitary.

Thus, we gain access to the Magism of a temporal perspective, of successive visions, as in the Baroque architecture he references. As in Michelangelo, whose "single structures allude to diverse times of construction", there is a limpid delineation of a perception of this *perspectival temporality*, the work of Moretti "accentuates the order of time, and as a consequence of the nervous, impatient, prophetic reading of the biological temper of modern man, of his restlessness".[17]

A constant presence of two compositional focal points, which the restless eye attempts to chase to recompose them in the mind,

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 personale *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 ascriversi.

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 Santa 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.

of material surfaces freed from static frames. An accentuation of solids. A rupture of absolute unity. Irregular yet rhythmic, musical series. Composition by monolithic bodies. Abstract symbols of asymmetry, or better, negated symmetry, toward a more sophisticated equilibrium of masses.

Nothing is casual in Luigi Moretti. Everything is causal.

We find ourselves before a personal *unity of language*, opposed to a rampant rational and post-rational eclecticism, to a unity that eludes any mannerist organicisms.

We cannot fully comprehend Moretti's images if we are unable to comprehend Rome and its metaphysics, if we are unable to comprehend the Rome of Luigi Moretti; of a *man-artist*, himself a *modern expression of the Roman Baroque*, a son of the climate that derives from adopted Romans such as Apollodorus of Damascus, Michelangelo, Borromini, among the leading shapers of the Eternal City, among whom he wished to sit.

Rome reveals its most intimate secrets to Moretti: as when, returning from his studio in Via Panisperna, he observed "often during times of excessive heat, the lower part of the Basilica of Santa Maria Maggiore twist and mutate into exalted Baroque architecture",[18], caused by the blazing heat rising from the paved streets, upsetting its figure. Secrets intensely sought out and pursued by Moretti, consciously lost among the disappearance of forms into "the deepest shadows" and "sudden flashes [of] a splendour of light"[19] found nowhere else but in Rome, when the sun is at its highest, on the days closest to the summer solstice.

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.
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.
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.

1- Diemoz L., "Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto", *Quadrivio*, a. IV, n. 3, 12 December 1936, p. 7; now in Bucci F., Mulazzani M, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milan, 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; now in *Casabella*, a. LXX, n. 6, June 2006, pp. 70-80.
4- Maggi A., "Moretti, i fotografi e la visione dell'architettura", in Reichlin B., Tedeschi L. (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milan, 2010, pp. 229-230.
5- *Ibidem*.
6- Viati Navone A., *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*, Silvana Editoriale, Milan, 2012, p. 190.
7- Moretti L., "Eclettismo e unità di linguaggio", in *Spazio*, a. I, n. 1, July 1950, pp. 5-7.
8- Worringer W., *Astrazione e empatia*, Einaudi, Turin, 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, Milan, 2010, p. 23.
14- *Ibidem*, p. 67.
15- Moretti L., "Valori della modanatura", in *Spazio*, a. III, n. 6, December 1951-April 1952, pp. 5-12.
16- Moretti L., "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", in *Spazio*, a. II, n. 5, July-August 1951, pp. 1-8.
17- Ungaretti G., *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca Editore, Rome, 1968.
18- Moretti L., *Architettura a parametri limitati*, unpublished typescript, Archivio Moretti Magnifico, [n.d.].
19- Moretti L., "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", op. cit.

Antonio Schiavo
Dottorando di ricerca, Dipartimento di storia, disegno e restauro dell'architettura, Sapienza Università di Roma

PhD Student, Department of History, Representation and Restoration of Architecture, Sapienza University of Rome

Rosalia Vittorini

MORETTI, OVVERO LA RICERCA DELLA "PERENNITÀ DI UNA FORMA"

Nel 1927 Luigi Moretti, ancora studente, elabora un originale studio dal lunghissimo titolo *"Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica"* per il suo professore di disegno, Vincenzo Fasolo, il cui metodo analitico di studio degli edifici antichi rappresentava un caposaldo della scuola romana di architettura.

Attraverso l'analisi anatomica degli edifici michelangioleschi condotta utilizzando disegni e modelli, Moretti sviluppa una eccezionale capacità di osservare e misurare, riaffermando una tradizione insita nella cultura architettonica italiana, ma è sorprendente rilevare come alcune delle sue considerazioni di allora si attaglino a opere costruite anche molti anni dopo.

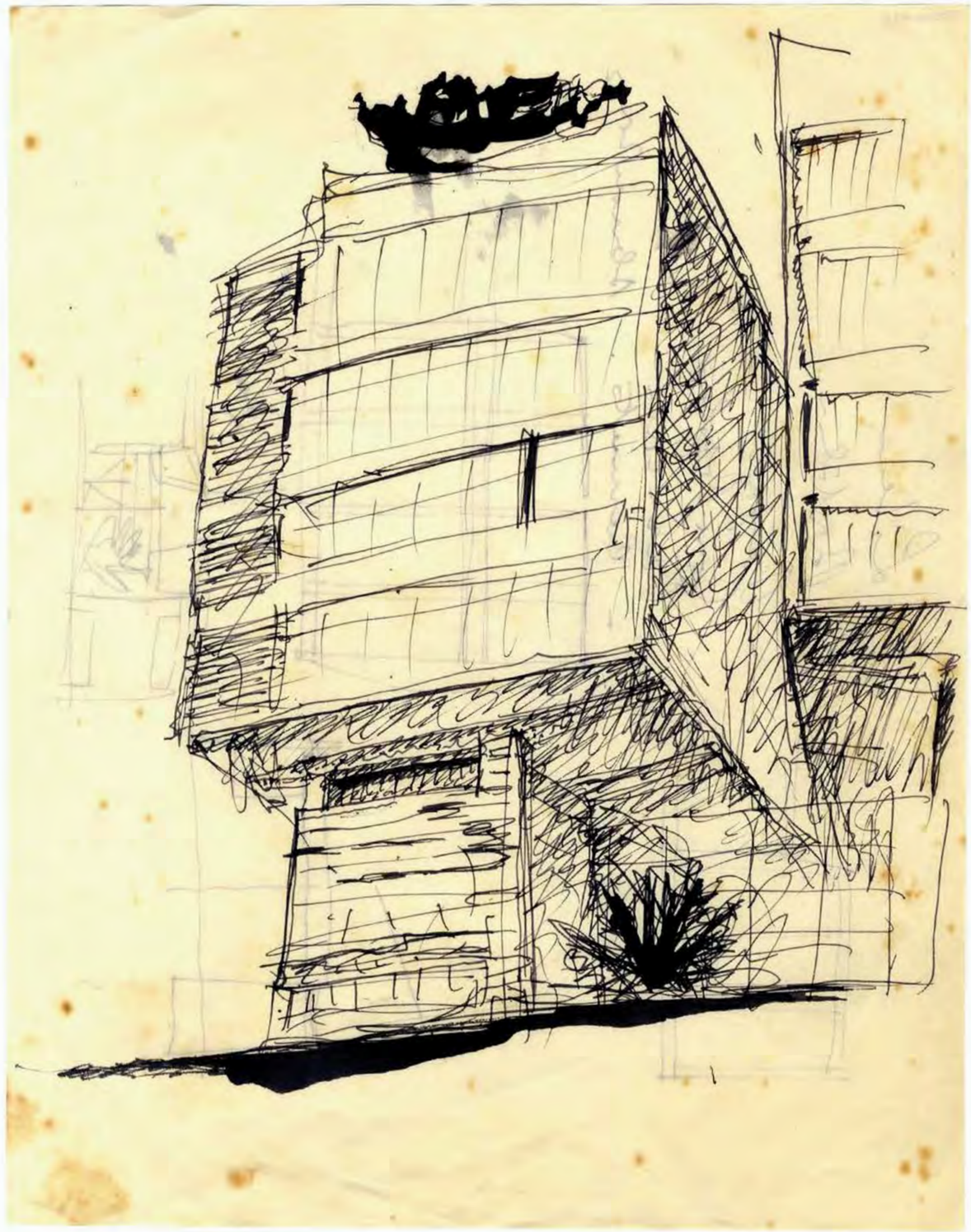
Moretti considera ogni progetto un esercizio compositivo e costruttivo, ogni edificio un'opera unica e non ripetibile, in cui la tecnica svolge un ruolo subordinato, ma indispensabile per mettere in scena l'architettura. Compie costantemente, in tutti i suoi progetti, lo stesso sforzo che nello studio giovanile aveva attribuito a Michelangelo. È guidato dalla necessità di seguire Michelangelo nel "disporre così della materia e signoreggiarla compiutamente, tanto da fare dei suoi limiti e vincoli stessi principio e causa della concezione architettonica, di penetrare e vivere così intimamente le possibilità, le leggi e la

MORETTI, OR THE SEARCH FOR THE "PERPETUITY OF A FORM"

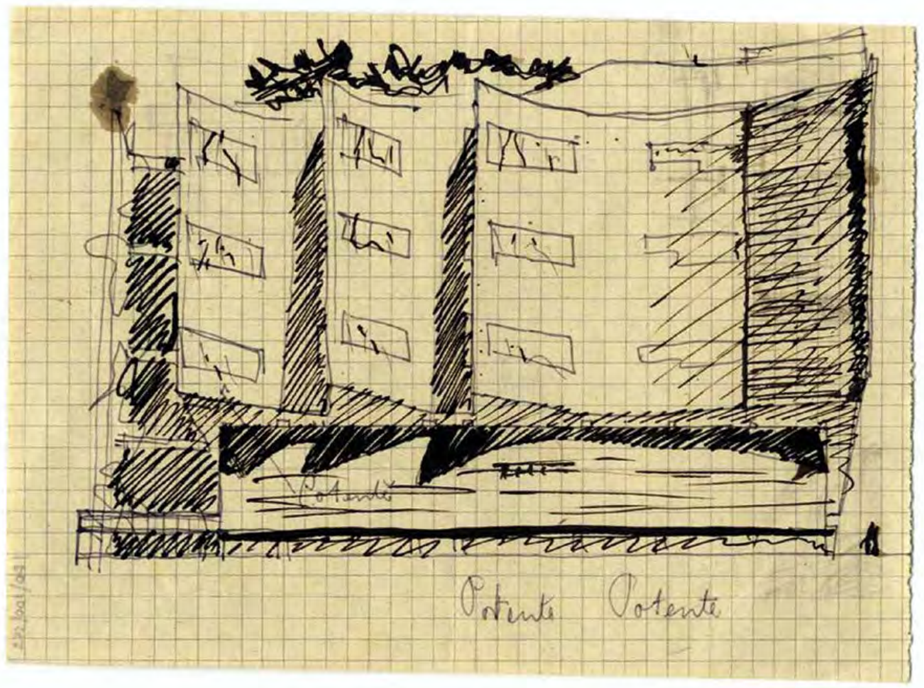
In 1927, while still a student, Luigi Moretti, developed an original study with the very long title "*Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell'architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*" for his professor of drawing, Vincenzo Fasolo, whose analytical method of studying ancient buildings was a cornerstone of the Roman school of architecture.

Through the anatomical analysis of Michelangelo-esque buildings conducted using drawings and models, Moretti developed an exceptional capacity to observe and measure, reaffirming an inherent tradition of Italian architectural culture. However, it is surprising to note how some of his considerations from this period are also suited to works built even many years later.

Moretti considered every project an exercise in composition and construction, each building a unique and unrepeatable work, in which the role of technology was subordinate, though indispensable to the *mise-en-scène* of architecture. He consistently applied the same effort to all of his projects that he had attributed to Michelangelo in his early study. Moretti was guided by the necessity to follow Michelangelo in "arranging matter and fully govern it, to the point of making its limits and restrictions the very



→- A
Casa Il Girasole
Roma, fine anni '40
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Schizzo di studio per il fronte principale.
Soluzione intermedia



natura stessa del materiale sì che ogni concetto venisse fuori in mattone e in pietra e addirittura in questa o quella pietra".[1] La sua perseverante ricerca, che gli permetterà di inscrivere la sua opera nella scia tracciata da Michelangelo, prima, e dai Barocchi poi, risponde a una sola esigenza: come apparecchiare la materia (la "struttura reale") per allestire l'immagine dell'architettura (la "struttura ideale") la cui essenza è data dalla relazione tra valori plastici e valori costruttivi.

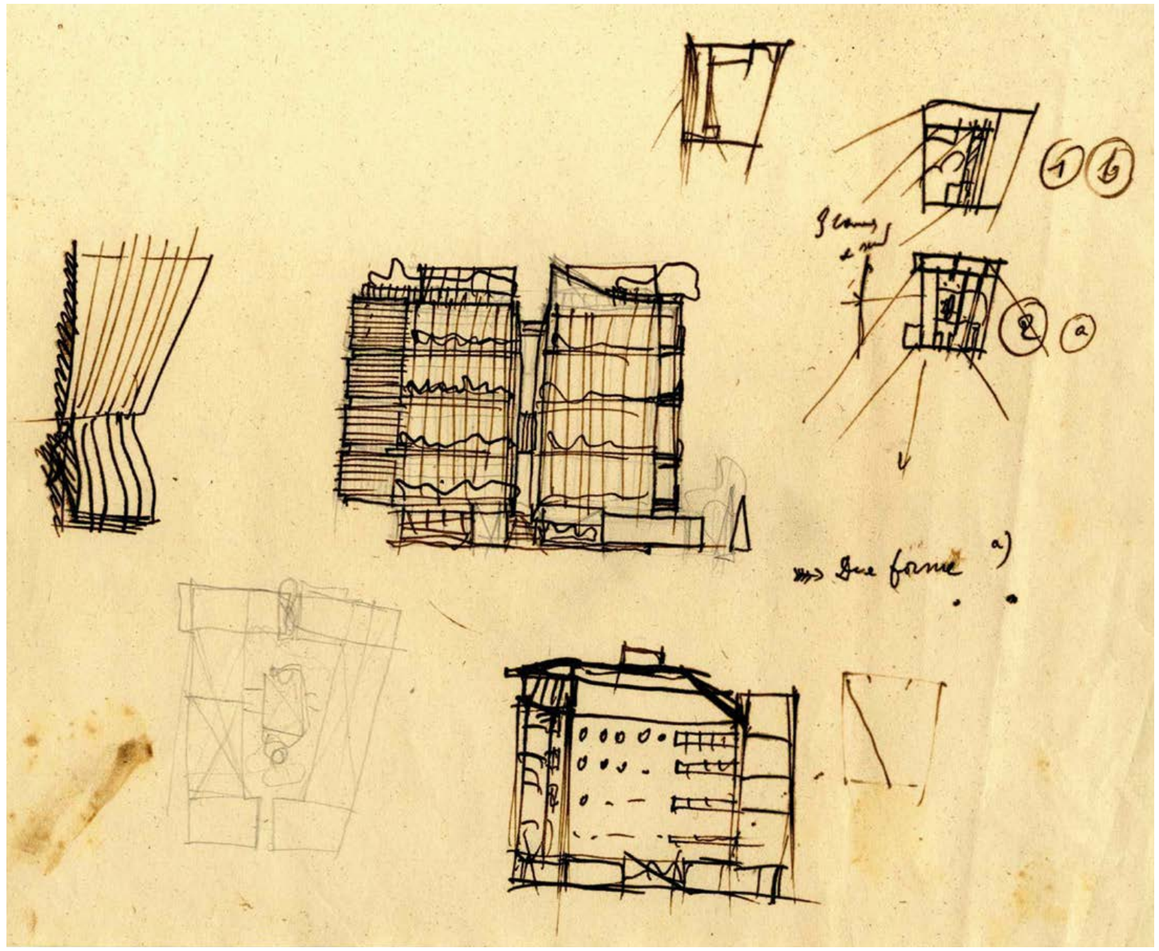
L'operazione di trasfigurazione è svolta attraverso la pratica del disegno, strumento primario dell'architetto e attività a cui Moretti è avviato da giovanissimo dal padre architetto e costruttore. I suoi disegni – dallo schizzo d'insieme o di dettaglio con assonometrie o spaccati prospettici (in cui sono inserite quote, commenti, domande), alle tavole del progetto esecutivo, delle varianti, degli aggiornamenti – ci svelano come dietro a quella che può sembrare una semplice soluzione tecnica si nasconda invece un preciso modo di dare significato alle parti e agli elementi dell'architettura. È attraverso la pratica del disegno, considerato un "naturale istinto", che Moretti lega il processo ideale della progettazione a quello costruttivo del cantiere: col disegno verifica e calibra i rapporti tra le parti, prefigura le tecniche esecutive, definisce i materiali: svolge cioè un'ope-

principle and cause of the conception of architecture, in order to so intimately penetrate and experience the possibilities, the laws and the very nature of matter such that each concept is evident in brick and in stone and even in this or that stone".[1] His persevering research, which permitted him to insert his work in the wake left by Michelangelo, first, and by the baroque architects later, responds to only one question: how to arrange matter (the "real structure") to present the image of architecture (the "ideal structure") whose essence is given by the relation between plastic values and constructive values.

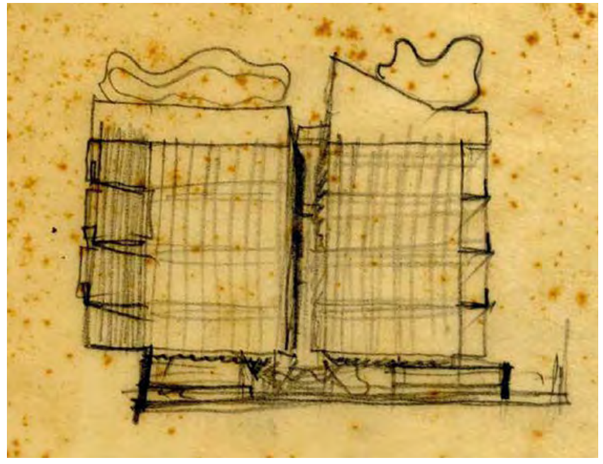
This operation of transfiguration unfolded through the practise of drawing, the architect's primary tool and the activity initiated by Moretti while still a very young man, under the guidance of his father, an architect and builder. Moretti's is drawings – from a general sketch or detail with axonometric or cutaway perspectives (in which he inserted dimensions, comments, questions), to his construction drawings, variations, revisions – reveal how what may appear a simple technical solution instead conceals a precise way of giving meaning to the parts and elements of architecture. Through the practise of drawing, considered a "natural instinct", Moretti links the ideal process of drawing with construction on site: through drawing he verified and calibrated relations between

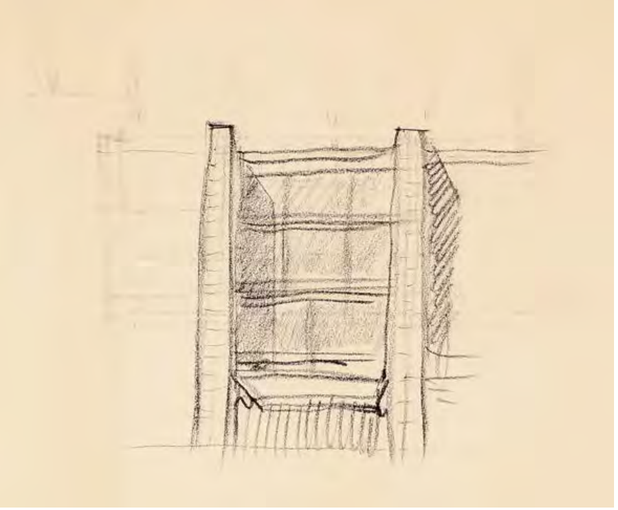
↑ - B
Casa Il Girasole
Roma, fine anni '40
AMM
Schizzo di studio per il fronte laterale. Soluzione intermedia

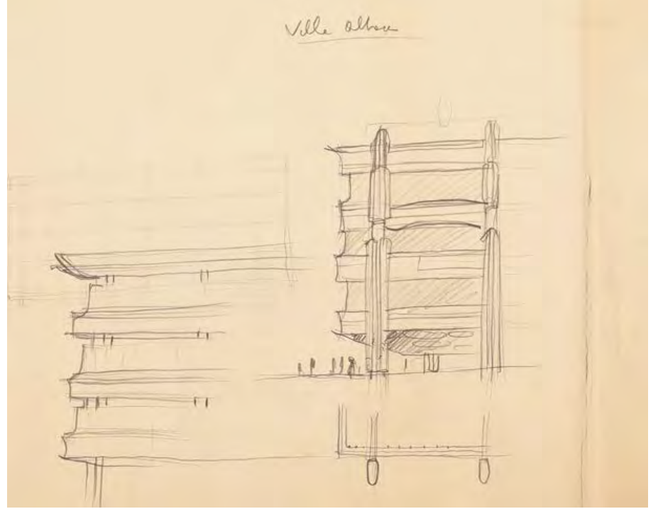
↗ - C
Casa Il Girasole
Roma, s.d.
AMM
Schizzi di studio

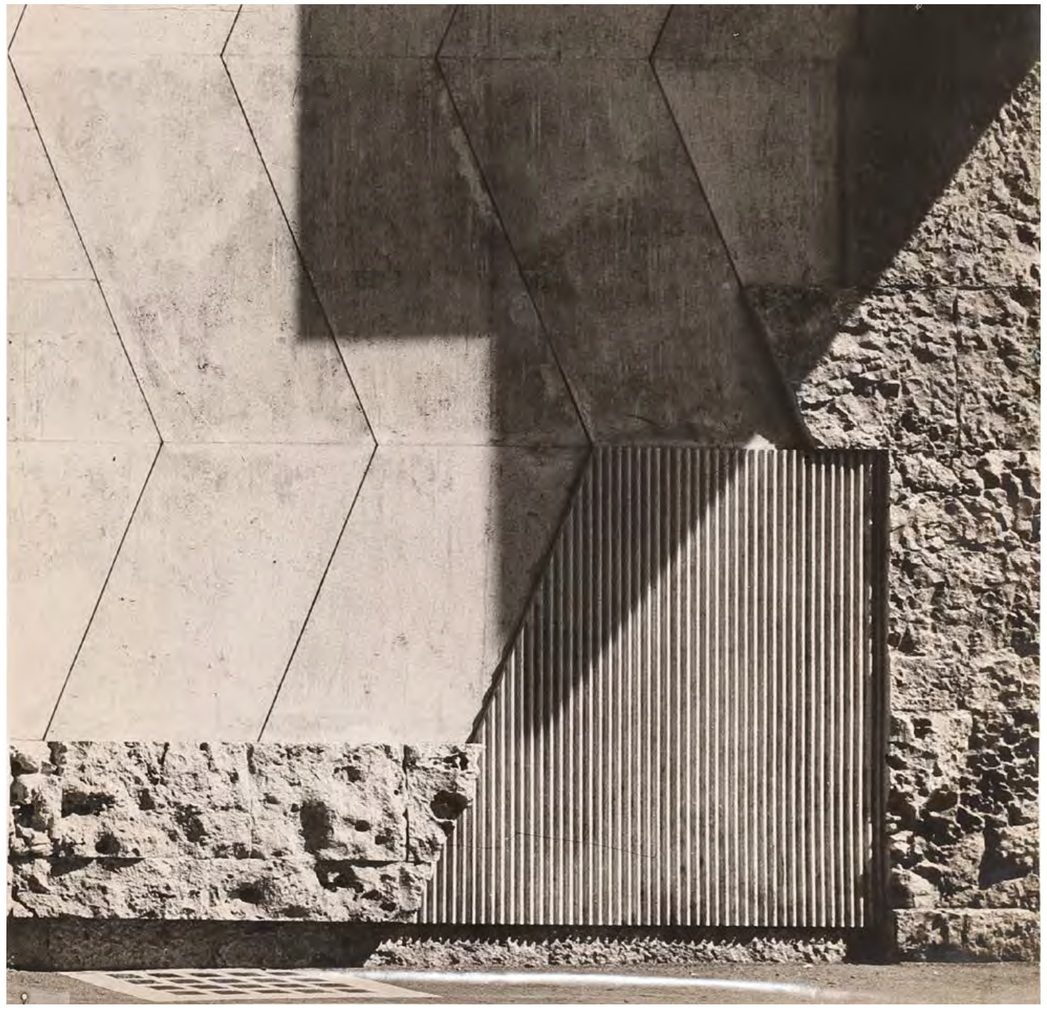


→ - D
Casa Il Girasole
Roma, s.d.
AMM
Schizzo di studio per il fronte principale.
Soluzione intermedia









razione sintetica che comprende, allo stesso momento, l'individuazione del dispositivo strutturale, la definizione dell'apparato murario e la definizione della qualità delle superfici fino al più minuto dettaglio di finitura. Il disegno, insieme a un puntiglioso controllo delle fasi esecutive, produce l'assoluta impeccabilità dell'opera, quella stessa impeccabilità che Moretti ricerca, come è noto, anche nella scelta di precisi tagli e inquadrature per i ritratti fotografici delle sue architetture.

"Bisogna vedere con quale enorme fantasia Michelangelo ha saputo nascondere la tecnica".

Nella sequenza dei disegni di ogni progetto si percepisce una sorta di entusiasmo, di ansia sperimentale nel dislocare le masse, disgiungerle, farle entrare in risonanza; nel disporre il luminoso e l'oscuro, il pesante e il leggero senza preoccuparsi della tettonica, né di mostrare il funzionamento reale della costruzione con il preciso obiettivo di lasciare autonomia alla dimensione artistica della progettazione.

Superata la divisione di ruolo tra architetto e ingegnere – il primo impegnato nella definizione formale dell'opera, il secondo nel progetto dell'ossatura in cemento armato – Moretti si affida al suo intuito e alla sua curiosità per sperimentare dispositivi strutturali originali, non mostrando alcun entusiasmo per la sincerità o per la correttezza costruttiva.

Già nella casa di Trastevere, praticamente la sua opera prima, il telaio presenta un certo grado di varietà (favorito anche dall'artigianalità del cantiere) dovuta al rifiuto della logica iterativa. I pilastri e le travi si adattano, invece, alla configurazione di uno spazio articolato in modo complesso e, anzi, in alcuni punti, inaspettatamente, mancano: per esempio nell'angolo vetrato del vano ascensore, a destra della torre: un'assenza ribadita dall'eliminazione del montante angolare nella originale vetrata composta da lastre piegate a caldo. Stessa logica è usata nel progetto della casa del Girasole dove il telaio non rispetta la modularità della campata e dove variano sia la posizione e la sezione dei pilastri che lo spessore di travi e solette adeguandosi alle necessità architettoniche.

Elemento strutturale sofisticato caro a Moretti è poi la scala elicoidale: una "scala libera, indipendente dalle masse murarie delle pareti ma sorgente e legata al solo terreno" che inserisce in molte opere: nella Casa delle Armi la scala si svolge interamente a sbalzo dalla soletta superiore, anch'essa aggettante, ed è privata, grazie a una variante in corso d'opera, anche dal pilastro posto sullo spigolo libero del pianerottolo di arrivo.

Superata la legge iterativa del telaio, Moretti passa a sperimentare il "libero e romantico principio della mensola".

parts, prefigured techniques of construction, defined materials: in other words he realised a synthetic operation that simultaneously includes the identification of the structural system, the definition of the perimeter walls and of the quality of the surfaces down to the most minute finishing detail. Drawing, together with a scrupulous control of the phases of construction, ensured the absolute impeccability of each project, that same impeccability that Moretti pursued, as we know, also in the precise cropping and framing of the photographic images of his architecture.

"We must observe with what enormous fantasy Michelangelo managed to conceal technique".

In the sequence of drawings for each project we can perceive a sort of enthusiasm, and anxiety, toward experiments with the dislocation of masses, their disjunction, and the attempt to make them resonate; in the arrangement of the luminous and the obscure, the heavy and the light, without worrying about tectonics, nor exposing the true functioning of construction with the precise intention of granting autonomy to the artistic dimension of design.

Having overcome the division between the role of the architect and the engineer – the former involved in the formal definition of the work, the latter in designing its reinforced concrete skeleton – Moretti entrusted himself to his intuition and his curiosity to experiment with original structural devices, without showing any enthusiasm for sincerity or the correctness of construction.

Already in the *casa in Trastevere*, practically his first project, the frame presents a certain degree of variety (favoured also by the artisanal nature of the construction site) resulting from the refusal of any iterative logic. Columns and beams instead adapt to the configuration of a complex articulation of space articulated and, furthermore, at some points, unexpectedly, they are missing: for example at the glazed corner of the lift shaft, to the right of the tower: an absence reinforced by the elimination of the corner mullion in the original glazing realised in heat formed glass. The same logic is employed in the project for the *casa del Girasole*, where the frame does not respect the modularity of the structural bay, and where both the section of the columns and thickness of the beams and floor slabs varies, adapting to architectural necessities.

A sophisticated structural element dear to Moretti is the heliocoidal stair: a "free stair, independent of the mass of the walls and which springs from and is tied only to the ground". He inserted it in many works: in the *Casa delle Armi* the stair unfolds entirely as a cantilever from the upper slab, also projecting, and is deprived, thanks to a change made on site, also of the column at the open corner of the arrival landing.

Having overcome the iterative laws of the frame, Moretti moved

↖ - E / F
Sede dell'ENPDEP
Roma, 1964
AMM
Schizzi di studio

←- G
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
AMM
Dettaglio del rivestimento in travertino del basamento

Nella palestra della scherma alla Casa delle Armi, dietro la forma astratta del volume puro si nasconde un'audace struttura in cemento armato (con Giorgio Baroni): due pensiline curve, sostenute da nervature estradossate e indipendenti anche in fondazione, si protendono, sfalsate, nel vuoto per intercettare una lunga asola di luce. Il risultato è un invaso spettacolare, avvolgente e ricolmo di luce: "tutto è legato, vivente, intorno alla nudissima volta". L'uso della mensola gli consente, alla Saracena, di mettere in scena stupefacenti soluzioni formali: la sequenza delle coperture, dall'atrio al mare, apparentemente sospese in aria ma tenute in piedi da un sistema complesso di mensole estradossate (con Silio Colombini), svincola completamente da ogni funzione portante le pareti che possono, così, svolgersi liberamente, quasi in una composizione plastica astratta, e rimanere staccate dal soffitto mediante una fascia ininterrotta di vetro.

Le possibilità del dispositivo strutturale sono portate al limite nella sede dell'Enpdep (con Augusto Muller e Silvano Zorzi): la sospensione alle mensole sommitali di tutto il corpo dell'edificio, che appare, invece, sostenuto da quattro piloni sagomati a pala di remo, consente di eliminare il basamento. In modo più sofisticato, nella casa del Girasole il ruolo portante del basamento, pur solido nella finitura rustica in travertino, è subito contestato nel momento in cui viene arretrato e lascia intravedere, nello stacco, le mensole che sostengono a sbalzo i piani superiori. Stesso accorgimento si osserva nella palazzina Astrea dove il basamento in lastre di travertino a scorza di cava appare, dopo sottili aggiustamenti di quote, come una sorta di fascia sospesa tra il suolo e il volume superiore, impostata su un basso zoccolo nel ruolo di "fondazione affiorante dal piano".

Nel caso in cui gli elementi strutturali emergono, devono risultare "palesemente sofferenti e caricati". Nel progetto del grattacielo di Montréal, attraverso una serie di minute correzioni studiate con Pier Luigi Nervi, Moretti enfatizza il compito statico dei quattro piloni angolari, la cui rastremazione, rafforzata dalla scocca di finitura, ha il compito di trascriverne letteralmente lo sforzo; i piloni sembrano poi imprimere sul corpo della torre una compressione espressa dal rigonfiamento delle facciate che serve anche a nascondere alla vista i pilastri intermedi.

E quando la struttura sembra identificarsi con l'architettura il progetto è tutto teso a elevarla a pura forma come nel caso delle terme di Fiuggi (con Silvano Zorzi) dove il calcestruzzo è spinto al massimo delle sue possibilità plastiche e il materiale è trattato per sembrare una materia flessibile, un tessuto. Oggetti come la rotonda, la tenda araba, le tende del porticato, pezzi unici che sembrano modellati a mano, reagiscono allo spazio che proteggono, modulando la penetrazione della luce che li plasma. Per contenere lo spazio i pilastri della rotonda, a sezione variabile, si incurvano e la copertura inflessa (una cupola rovescia) e ritagliata da un oculo al centro, nasconde con un risvolto che simula un panneggio (trave anulare) il nodo trave-pilastro, punto cruciale della composizione (come dimostra la foto in cui Moretti è al centro tra il modello di questo nodo e il modello di una campata della facciata del Palazzo dei Conservatori di Michelangelo quasi a volerne suggerire la genealogia). (vedi p. 246) Le sottilissime vele del porticato, poste in sequenza ma separate da una netta, quasi chirurgica cesura, sono convesse all'intradosso e appese mediante due travi a X al pilastrone che, in posizione eccentrica, supera in altezza la vela attraversando il foro ritagliato sulla vela stessa.

"Ogni cosa è visibile e con noi comunica per la sua superficie".

Pur liberato da compiti statici, il muro non si alleggerisce ma conserva la sua consistenza materica che "si plasma, si piega e si contrae non secondo canoni struttivi, ma in drammatico alterco, conquista, con le forze del modo esterno". Così nelle pareti laterali della palestra della Casa delle Armi che si incurvano impercettibilmente per rendere visibile la dilatazione dello spazio interno; nella parete d'ambito della scala della torre nella casa di Trastevere, che si flette per assecondare la spinta delle rampe; il muro si sfoglia, invece, nella Califfa o esprime forti qualità emotive nella Saracena: in un disegno di sezione sono puntigliosamente annotate le quote *al finito* dei muri rastremati, a testate arrotondate e rifiniti a intonaco, ma rigorosamente senza riprese, come fossero modellati da una materia omogenea.

Moretti trasfigura poi i rivestimenti con placcature integrali e astratte: nel progetto della Casa delle Armi prepara con cura gli ordinativi dei marmi e, per ottenere superfici assolutamente omogenee, applica tutte le risorse della tecnica, come l'alternanza di lastre sottili e masselli. E anche quando sceglie finiture più *naturali* l'obiettivo è maneggiare "materia senza discontinuità" come nella casa del Girasole dove le lastre del basa-

on to experimenting with the "free and romantic principle of the bracket". The abstract form of the pure volume of the fencing gym at the *Casa delle Armi* conceals an audacious reinforced concrete structure (with Giorgio Baroni): two curving half domes, supported by extrados and independent ribs also at the level of the foundations, extend out in an offset configuration into the void where they intercept a long sliver of light. The result is spectacular void, embracing and filled with light: "everything is connected, living, around this very naked vault". At Villa La Saracena, the use of the bracket permitted Moretti to implement stupefying formal solutions: the sequence of the roofs, from the atrium to the sea, apparently suspended in the air though in reality supported by a complex system of extrados brackets (with Silio Colombini), completely frees the walls of any load bearing function and allows them to be freely arranged, in an almost abstract plastic composition, and to remain detached from the ceiling by an uninterrupted strip of glass.

The possibilities of the structural device were taken to their limit in the ENPDEP Company headquarters (with Augusto Muller and Silvano Zorzi): the entire volume of the building is suspended from the uppermost brackets, and appears, instead, to be supported by four oar-shaped columns that made it possible to eliminate the base. In an even more sophisticated manner, in the *casa del Girasole*, the load bearing role of the plinth, despite the solid appearance of its rustic travertine finish, is immediately contested by a set back and the exposure, in the resulting separation, of the brackets supporting the cantilever of the upper floors. The same device can be observed in the *palazzina Astrea*, where the base course finished in large blocks of rough-hewn travertine appears, after subtle adjustments in levels, as a sort of band suspended between the ground and the upper volume, supported atop a low plinth with the role of a "foundation protruding from the plane".

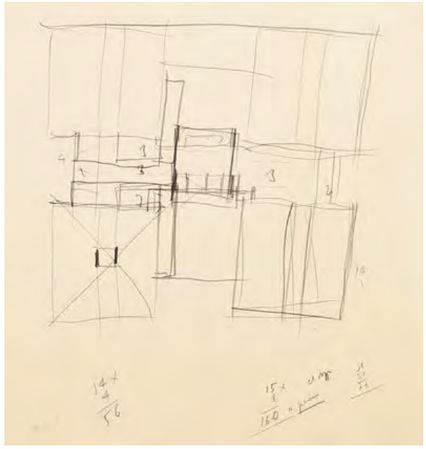
When structural elements do emerge, they must result as "evidently suffering and loaded". In the project for the skyscraper in Montreal, in a series of minute corrections studied with Pier Luigi Nervi, Moretti emphasises the structural role of the four corner columns, whose tapering, reinforced by their cladding, serves to literally transcribe the forces at work; the columns appear to compress the body of the tower, expressed in the convexity of the façades, a move that also serves to conceal the intermediate columns from view.

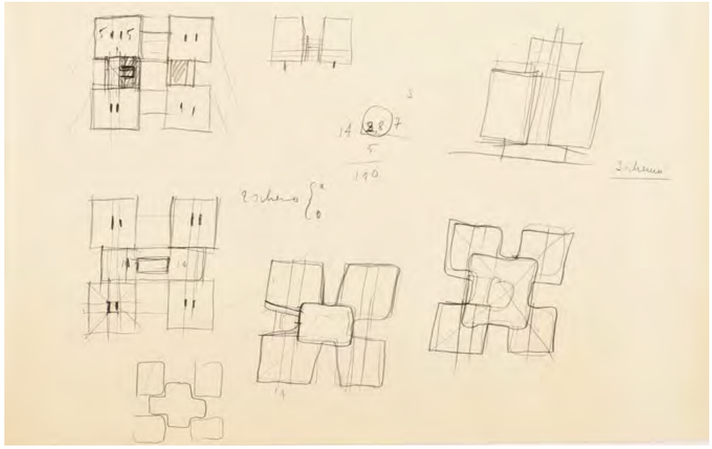
When the structure appears to identify with architecture, the sole y intention is to elevate it to pure form. This is the case of the baths at Fiuggi (with Silvano Zorzi) where concrete is pushed to the extremes of its plastic possibilities and treated to resemble flexible matter, a fabric. Objects like the rotunda, the Arab tent, the drapes of the portico, all unique pieces that appear to have been modelled by hand, react to the space they protect, modulating the penetration of light by which they are modelled. To contain the space of the variable section columns of the rotunda, they curve inward and the inflected roof (an inverted dome) perforated by a central oculus, thanks to an upturn that simulates drapery (ring beam), conceals the connection between beam and column, the crucial point of the composition (as demonstrated by the photograph in which Moretti stands at the centre between the model of this node and the model of a Bay of the facade of the Palazzo dei Conservatori by Michelangelo, almost wishing to suggest its genealogy). (see p. 246) The incredibly thin sails of the portico, sequentially arranged though separated by a sharp, almost surgical cut, are convex on the underside and hung from the main column by two 'X' shaped beams. The eccentrically positioned column then rises above the height of the sail through a cut practised in the sail itself.

"Everything is visible and communicates with us through its surface".

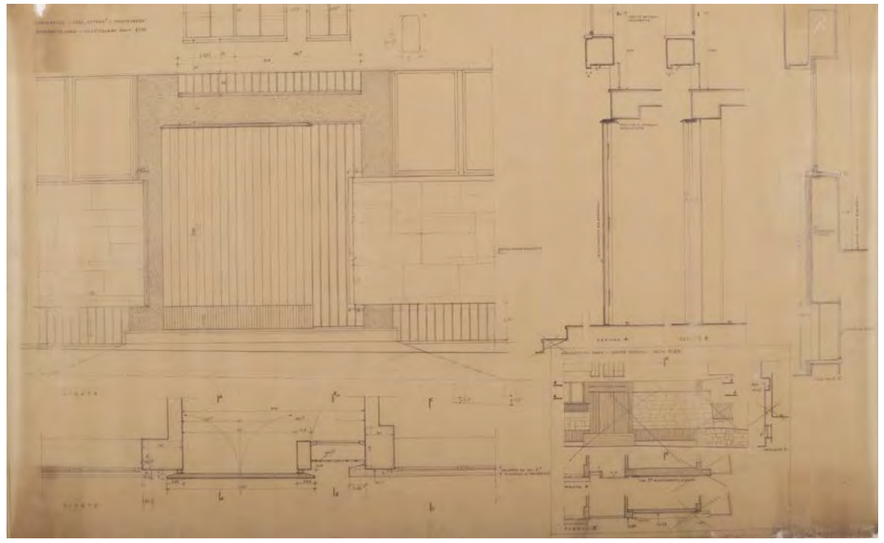
Even liberated from its structural responsibilities, the wall is never lightened but conserves its material consistency that "is modelled, folded and contracted not according to the canons of construction, but in dramatic altercation, conquers, with the forces of the external world". Thus it is with the sidewalls of the gym at the *Casa delle Armi*, which curve imperceptibly inward to expose the dilation of internal space; in the external wall of the stair tower at the *casa di Trastevere*, which flexes to confirm the force exerted by the ramps; instead, walls peel away in the Califfa or express powerful emotional qualities in the Villa La Saracena: a sectional drawing scrupulously annotates the *finished* levels of the tapered walls, with their rounded ends and rough plaster finish, rigorously without joints, as if all were moulded using some homogeneous material.

Moretti also transfigures cladding with integral and abstract applications: in the project for the *Casa delle Armi* he carefully prepares the pattern of the marble cladding and, to obtain absolutely homogeneous surfaces, applies all the resources of technique, such as the alternation of thin and thick slabs. Similarly, even when he chooses more *natural* finishes, the objective is to manage "material without discontinuity" as at the *casa del*





↑ - H / I
Progetto di un edificio
s.d.
AMM
Schizzi di studio



mento, diverse per lavorazione, sono accostate in giunti sottilissimi "tali comunque da non far cadere nell'errore di stimare le pietre come strutture reggenti".

Così come supera la serialità del telaio, Moretti rifiuta il curtain wall inteso come prodotto industriale e, ostinatamente, riprogetta le facciate vetrate come pezzi unici.

La vicenda dei due edifici dell'EUR è indicativa: lo svolgimento del progetto esecutivo vede Moretti impegnato per due anni ad assecondare le richieste della committenza ma senza menomare l'immagine architettonica; aggiorna ripetutamente il progetto ma non rinuncia a imprimere un inconfondibile carattere ai volumi e alle loro superfici vetrate disegnate nei più minuti dettagli. Qui la scelta di falsificare il sistema di fissaggio delle aste frangisole, per mostrare un assetto costruttivo diverso da quello effettivo, è l'impronta inequivocabile del modo di progettare di Moretti.

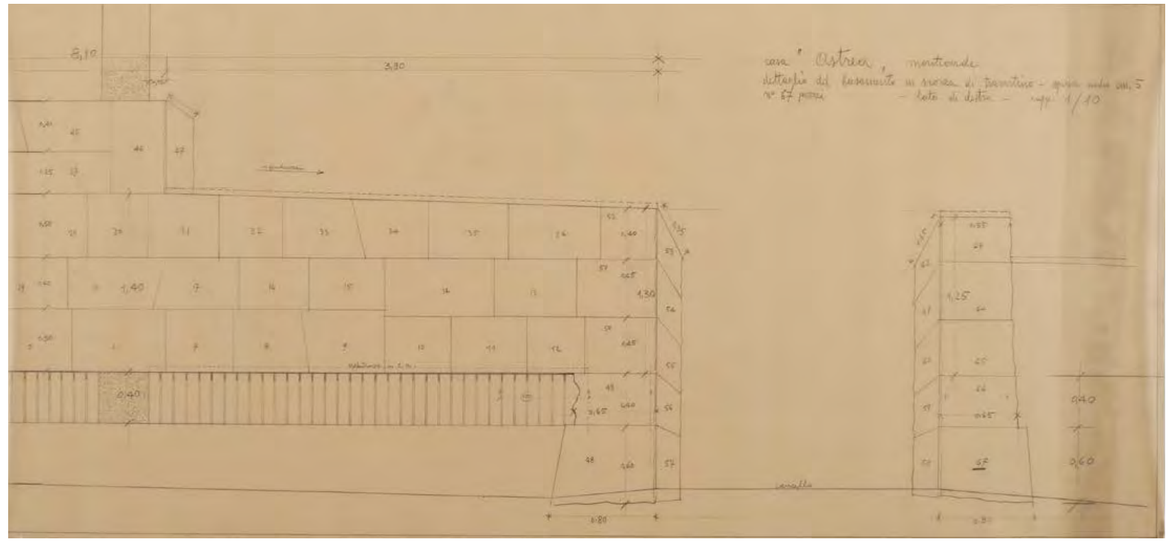
Al controllo attraverso i disegni, che scandagliano minutamente la costruzione, e i prototipi al vero, Moretti affianca la vigilanza costante delle fasi esecutive e una perentoria acribia costruttiva che lo portano a sperimentare lavorazioni e materiali nuovi e a verificare continuamente la corrispondenza della costruzione all'idea originaria, come dimostrano alcune scelte cruciali compiute in corso d'opera: una per tutte quella di chiudere gli oblò già aperti, secondo il progetto, sulla facciata della Casa delle Armi: evidentemente la parete così forata indeboliva, a suo (inequivocabile) giudizio, la forza che scaturisce, invece, dal confronto fra mosaico, piano vetrato, parete marmorea.

Girasole, where the slabs of the plinth, diverse in their finishing, are installed with the thinnest of joints "sufficient however to avoid the error of imagining these stones as a supporting structure".
As he overcame the serial nature of the frame, Moretti also refused the curtain wall intended as an industrial product and, stubbornly redesigned glazed façades as one off pieces.

The story of the two buildings in the EUR is indicative: the development of the construction drawings kept Moretti occupied for two years, responding to the requests of the client without ever affecting the architectural image; he repeatedly updated the project without ever renouncing the desire to impress an unmistakable character on the volumes and their glazed surfaces, designed down to the smallest details. Here the choice to falsify the fixing system for the brise soleil, to present a situation different from the real one, is the unmistakable hallmark of Moretti's approach to designing architecture.

Moretti accompanied control through drawing, used to minutely describe each construction, and full scale prototypes, with constant vigilance during construction and peremptory meticulousness that led him to test and experiment with new processes and materials and continually verify the correspondence between the built work and the original idea. This is demonstrated in some of the crucial choices made on site: key among them is the choice to close the already completed round windows in the original design of the façade of the *Casa delle Armi*: evidently, in Moretti's (unquestionable) judgement, the wall perforated in this manner weakened the force unleashed, instead, by the encounter between mosaic, glass and marble.

↑ - J
Casa della Cooperativa Astrea
Roma, 1947-1951
AMM
Disegni esecutivi



L'operazione di trasfigurazione è infine completata da espedienti prospettici e da una serie di minute e spesso impercettibili deformazioni che ribadiscono l'unicità dell'opera: dalla rastremazione della torre della casa di Trastevere, alla progressiva riduzione di altezza delle cesure e alla inclinazione impercettibile del prisma vetrato a Montréal, allo scatto del volume superiore negli edifici dell'EUR.

Nel corso della sua carriera Moretti affronta con la stessa determinazione e con lo stesso *procedimento* il progetto di un qualsiasi *oggetto architettonico*, qualunque sia la sua dimensione – un quartiere, una casa, un tavolo, una bacheca – o il materiale di cui è costituito. A differenza dei razionalisti dei quali scrive: "L'aspirazione a un'implacabile nettezza formale che è vanto dello spirito moderno si confuse, nell'esprimersi con la nettezza effettiva del materiale, con il lucido o traslucido delle superfici, ignorando il rigore di una legge formale per la quale il nitido può essere nel più scortecciato dei muri palladiani".

Opere come testi di architettura.

Moretti, attraverso il progetto, controprovato dettagliatamente dalla costruzione, tende costantemente, e con successo, a "quella specie di punto magico capace di fermare una struttura nella perennità di una forma".

La conoscenza puntuale di questo agire progettuale è indispensabile per approntare un corretto progetto di conservazione delle sue opere. Fortunatamente è disponibile una documentazione (scritti, disegni, fotografie, testimonianze) di ecce-

Finally, the operation of transfiguration is completed by perspectival expedients and by a series of minute and often imperceptible deformations that emphasise the uniqueness of each work: from the tapering of the tower of the *casa di Trastevere*, to the progressive reduction in height of the cuts and imperceptible inclination of the glazed prism in Montreal, to the shift of the upper volume atop the buildings in the EUR.

During the course of his career Moretti applied the same determination and the same *procedure* to the design of any *architectural object*, regardless of its scale – a neighbourhood, a house, a table, a bulletin board – or the material of which it was made. Unlike the rationalists, about which he wrote: "The aspiration toward an implacable formal clarity that is the pride of the modern spirit was confused, in its expression, with the effective clarity of material, with lucid or translucent surfaces, ignoring the rigour of a formal law by which clarity can also exist in the roughest of Palladian walls".

Buildings as Tests of Architecture.

Moretti, through the design of architecture, confirmed in detail by construction, tended constantly, and successfully, toward "that sort of magical point capable of freezing a structure in the perpetuity of a form".
The specific understanding of this way of designing is indispensable to the preparation of a correct project for the conservation of his work. Fortunately we have access to documentation (text, drawings, photographs, testimonials) of exceptional quality

↑ - K
Casa della Cooperativa Astrea
Roma, 1947-1951
AMM
Disegni esecutivi del basamento

zionale qualità relativa ai singoli progetti, ma sfortunatamente ciò non è sufficiente a indirizzare (sostenere) interventi rispettosi dell'opera, nell'immagine e nella materia. Perché la documentazione può chiarire il percorso progettuale che parte dagli schizzi e arriva fino all'opera realizzata, solo dopo un complicato lavoro di riordino (che prevede spesso di incrociare documenti e disegni prodotti da soggetti diversi, committenti, imprese, amministrazioni, e conservati in fondi archivistici diversi) e della sua interpretazione nel confronto diretto con l'opera costruita.

Ma se non si comprende il modo di progettare di Moretti si rischia di scambiare un piano di vetro con una vetrata o un pannello di legno sovrapposto alla parete con una porta. Conservare le opere di Moretti comporta perciò un grande impegno progettuale che deve confrontarsi serratamente con l'opera attraverso la complessità del modo di progettare del suo autore. È necessario ribadire la centralità del progetto anche nell'azione di conservazione che queste opere richiedono per mantenere il loro status di testi di architettura.

La casa di Trastevere, frazionata impropriamente in parti (gestite da Regione Lazio e Comune di Roma), ha subito alterazioni e modifiche che ne hanno in parte snaturato gli spazi interni e l'immagine architettonica; è sottoposta da anni a interventi occasionali, incongrui e di carattere frammentario, affidati di volta in volta a progettisti diversi, che non si inquadrano in una visione complessiva dell'opera che dovrebbe, correttamente, per prima cosa, restituirgli l'originale articolazione e l'originale sistema dei percorsi. Gli esiti di tali interventi non appaiono soddisfacenti se si considera, riferendosi agli esterni, il trattamento adottato per il rivestimento della torre o il mancato ripristino della vetrata angolare che originariamente arrivava fino a terra ed era priva di montante, o, ancora, la scelta di improbabili effetti luminosi sulla facciata vetrata. Attualmente sono state demolite le tamponature delle palestre sovrapposte ma lo scarno cartello di cantiere non permette di capire quale sarà il loro destino.

Un'architettura iconica come la Casa delle Armi è ridotta a un edificio bifronte con la facciata sud da decenni abbandonata a un degrado che ormai presenta segni di irreversibilità, pietosamente nascosta dietro schermi bianchi. Negli anni è stata mortificata da interventi puntuali che contraddicono le idee di Moretti come l'aggiunta di un parapetto pieno alla scala elicoidale; la sostituzione, sul fronte verso il Foro, del piano vetrato aggettante con una serie di banali vetrate poste all'interno dei campi strutturali; la diffusa e casuale perforazione delle lastre (e dei finti masselli!) per *mettere in sicurezza* il rivestimento.

Eppure un progetto di conservazione che ascolti l'edificio (e, oltre l'edificio, Moretti) è possibile come dimostra il

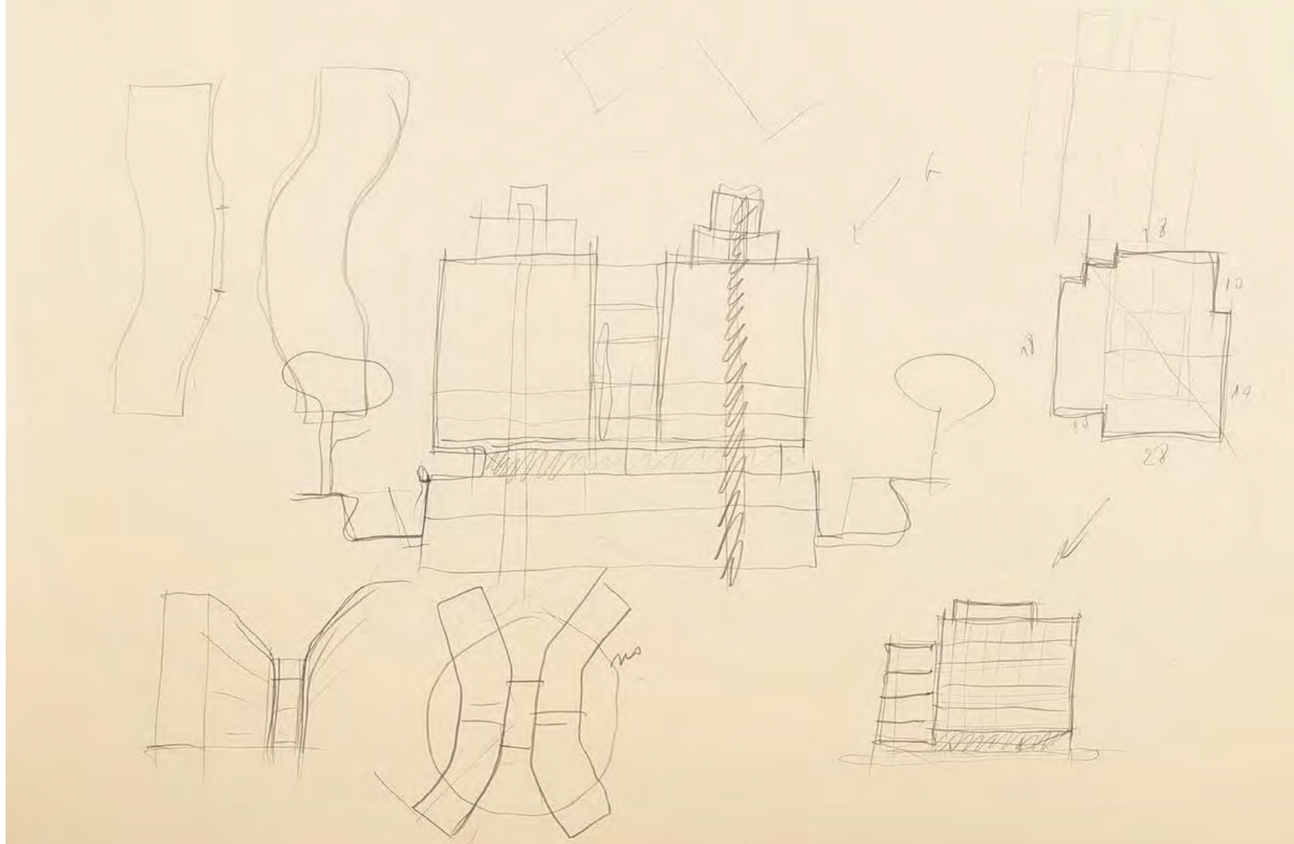
and regarding each single project. Unfortunately, however, this has proven in sufficient in directing (supporting) interventions respectful of the image and materials of the original projects. This is because this documentation can clarify an approach to design that began with sketches and ended with the built work, only by following a complicated process of reorganisation (which often requires cross checking documents and drawings produced by different subjects, clients, builders, administrations, and conserved in different archives) and its interpretation through direct study of Moretti's buildings.

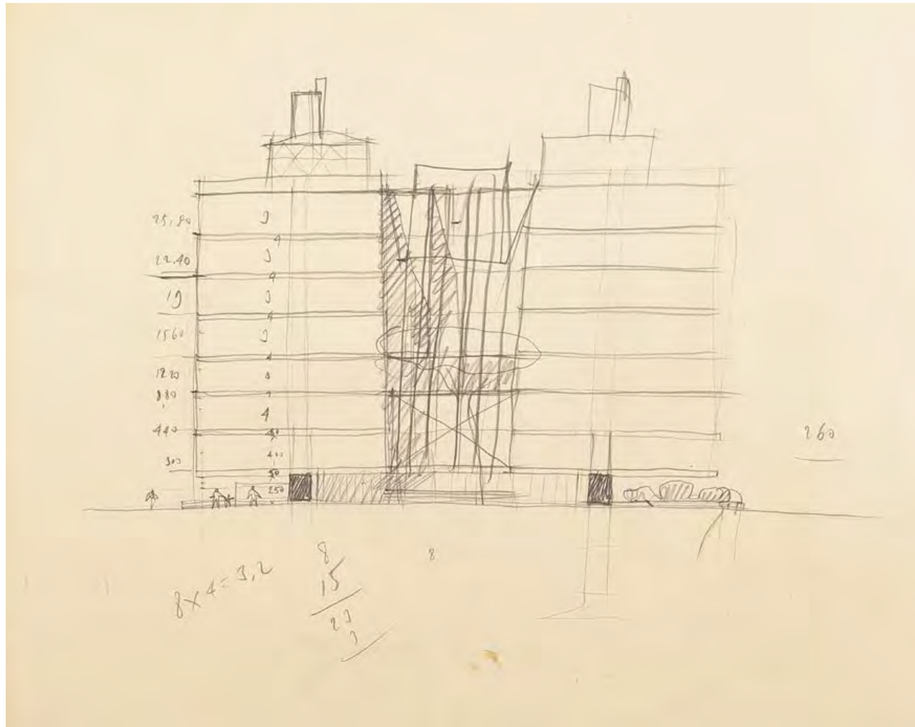
However, in failing to comprehend Moretti's way of designing, we risk exchanging a plane of glass for a window or a panel of wood applied to a wall for a door. Conserving Moretti's work therefore requires a great commitment that must move hand-in-hand with a building and adopt the same complexity employed by its author when designing it. We must reiterate the centrality of design also to the actions of conservation required by these works to maintain their status as architectural texts.

The *casa di Trastevere*, improperly fractioned into different parts (by the Lazio Regional Government and City of Rome), has suffered alterations and modifications that have partially denatured its interior spaces and architectural appearance; for years it has been subjected to occasional, incongruous and fragmentary interventions, entrusted case-by-case to different architects. They are now impossible to frame within a comprehensive vision that must, first and foremost, correctly restore its original articulation and original system of circulation. The results of these interventions appear unsatisfactory if we consider, speaking of the exteriors, the treatment adopted for the cladding of the tower or the failed restoration of the corner window that originally reached the ground and was without a corner million or, continuing, the improbable lighting of the glazed facade. At present the walls of the stacked gyms are missing, however, the scant construction site board offers no clues to their destiny.

Such an iconic work of architecture as the *Casa delle Armi* has been reduced to a bi-frontal building whose south façade has for decades been abandoned to a degradation that shows signs of irreversibility, pitifully concealed behind white screens. Over the years it has been mortified by specific interventions that contradict Moretti's ideas. Examples include the addition of a solid parapet to the heliocoidal stair; the substitution, on the facade facing the Foro, of the cantilevered glazed surface with a series of banal windows set inside the structural bays; the diffuse and casual perforation of the marble slabs (even the false solid ones!) to "secure" the cladding.

Yet a conservation project that listens to the building (and, beyond the building, to Moretti) is possible as demonstrated by the

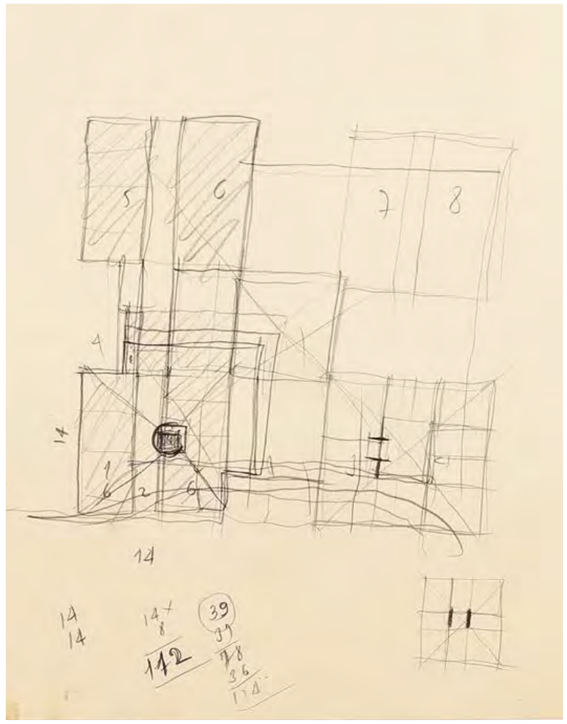


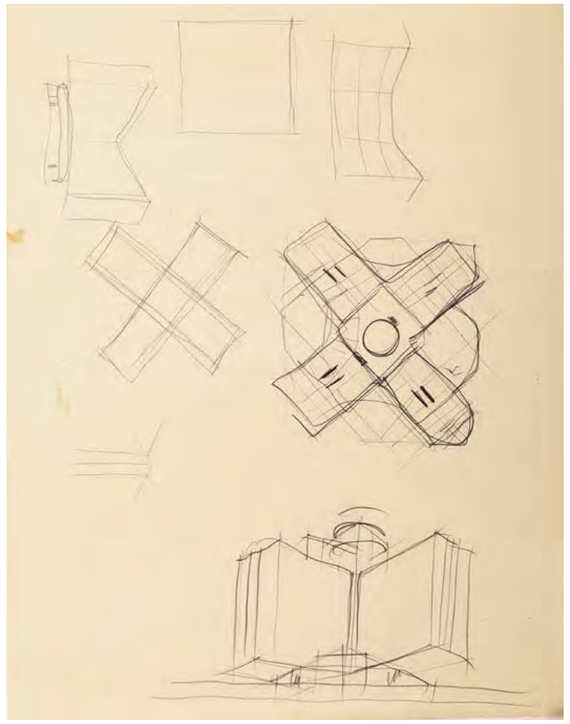


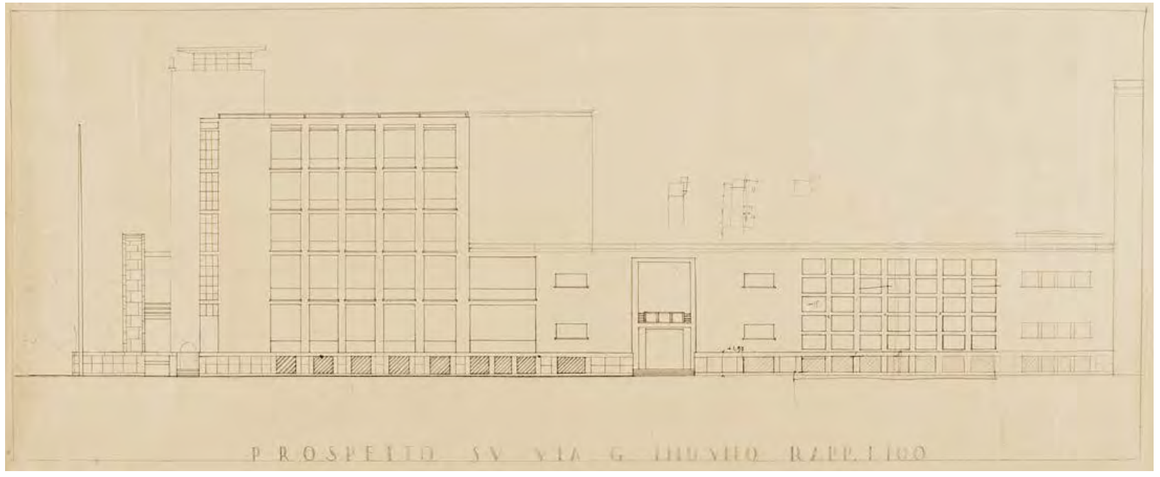
↗ →- L / M

Complesso per uffici a Piazzale Flaminio
Roma, s.d.
AMM

Schizzi di studio



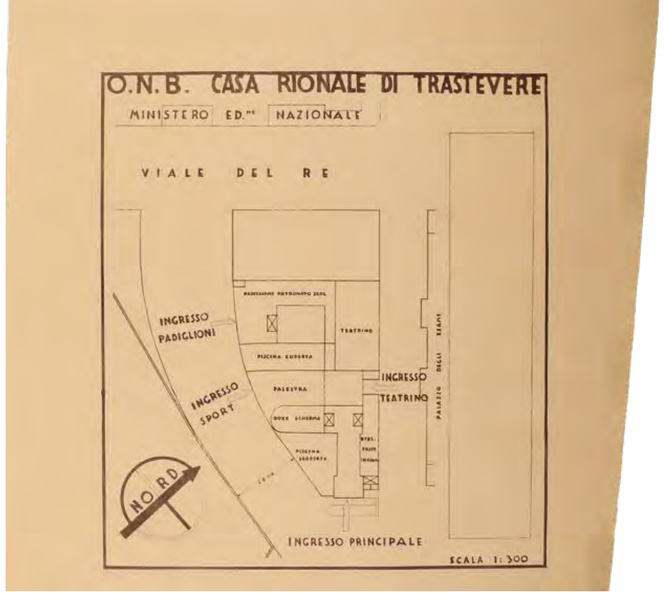


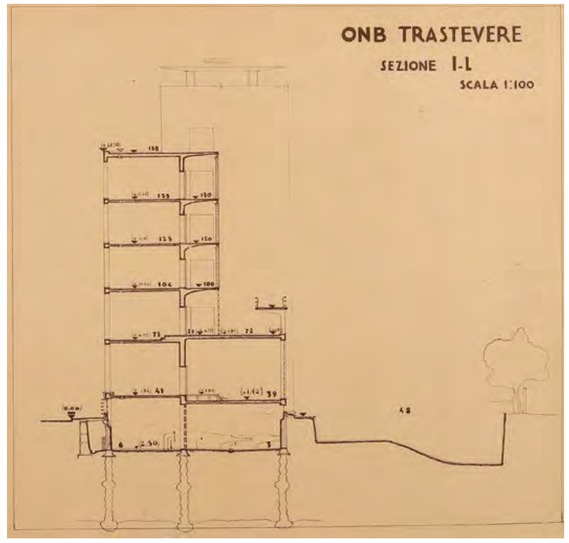


↑ - N / O
Progetto di un edificio
s.d.
AMM
Schizzi di studio

↑ - P
O.N.B. Casa rionale di Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933
AMM
Prospetto su via Induno

↗ - Q
O.N.B. Casa rionale di Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933
AMM
Schema distributivo delle unità ambientali





↗ - R
O.N.B. Casa rionale di Trastevere (G.I.L.)
Roma, 1933
AMM
Sezione trasversale

recente restauro della Saracena; qui un'operazione progettuale attenta, certosina e faticosa ha consentito di rimediare ai danni causati dal tempo e dall'incuria, ripercorrendo le fasi progettuali e costruttive, provando e sperimentando, con operazioni quasi chirurgiche, tecniche adeguate. Come anche nel caso del cinema della casa di Trastevere; a fronte di un ambiente pesantemente trasformato, il progetto ha provato a riportare in luce le tracce, seppure sporadiche, della costruzione originaria, e ha aggiunto, con discrezione, i necessari, nuovi elementi funzionali.

Entrambi i progetti (di iniziativa privata) e i successivi cantieri hanno ampliato, sia pure in diversa misura, la conoscenza del *procedimento* di Moretti e confermano, semmai ce ne fosse bisogno, il ruolo delle sue opere come capisaldi del Novecento: architetture senza tempo e, perciò, sempre contemporanee.

recent restoration of the Villa La Saracena; here an operation of design, attentive, meticulous and laborious, has made it possible to remediate the damages caused by time and neglect, retracing the phases of its design and construction, attempting and testing, through almost surgical operations, the most suitable techniques. The same can be said of the cinema beside the *casa di Trastevere*; faced with a heavily transformed environment, this project attempted to restore to light the traces, albeit sporadic, of the original construction and, with discretion, adding the necessary new functional elements.

Both projects (private initiatives) and their successive realisation have expanded, albeit in diverse measure, the understanding of Moretti's procedure and, as if there was any need, confirmed his works as cornerstones of the twentieth century: timeless architecture and, for this, forever contemporary.

1- Tutte le citazioni sono tratte da testi di Moretti, dattiloscritti o pubblicati. Il *Canovaccio* è pubblicato in *Casabella*, 745, 2006.

1- All of the citations are from texts by Moretti, typescripts or published. the *"Canovaccio"* was published in *Casabella*, 745, 2006.

Rosalia Vittorini
Professore Dipartimento di Ingegneria dell'Impresa, Università di Tor Vergata, Roma; Docomomo Italia

Professor, Dipartimento di Ingegneria dell'Impresa, Tor Vergata University, Rome; Docomomo Italy

Carmen Andriani

SPAZIALITÀ E STRUTTURA DI UNA ARCHITETTURA INQUIETA

Luigi Moretti è stato nel panorama italiano del Novecento una figura controversa. Nella *Storia dell'Architettura Italiana. 1944-1985* di Manfredo Tafuri[1], testo che ha segnato la critica storiografica del secondo Novecento, sono dedicate all'architetto romano alcune brevi notazioni, sparse in poche pagine. Nella rassegna tafuriana che parte dalla *difficile dialettica fra il conoscere e l'agire* degli anni della ricostruzione e che approda al 1985, alla *gaia erranza* del post moderno già propugnato da Paolo Portoghesi nella Via Novissima, il primo attacco è sferrato, per ragioni cronologiche, alla palazzina Girasole, uno dei capolavori di Moretti. Secondo Tafuri la tipologia della palazzina nasce con un peccato d'origine: quello di essere una isolata individualità e lo strumento attraverso cui, all'indomani della guerra, la borghesia in ascesa vorrebbe autorappresentarsi, con dispendio di mezzi e gusto esibito della variabilità espressiva.[2] La palazzina, tipologia tipicamente romana nata dalla degenerazione del *villino signorile*, non produce disegno urbano: si insedia in lotti assegnati di proprietà privata e affida ad altrettanti architetti il compito di esprimere al meglio lo status della committenza cui è destinata. C'è solo da sperare che si tratti di una prova d'autore e questo succede in molti dei progetti realizzati. Opere di grande pregio architettonico punteggiano alcune delle strade semicentrali della capitale: si tratta delle palazzine di Moretti, di Monaco e Luccichenti, di Ridolfi, Gio Ponti, De Renzi, Di Castro. La critica muove da ragioni ideolo-

SPATIALITIES AND STRUCTURES OF A RESTLESS ARCHITECTURE

In the panorama of twentieth century Italian architecture, Luigi Moretti has always represented a controversial figure. In *History of Italian Architecture 1944-1985*, a landmark text in late twentieth century critical historiography, Manfredo Tafuri[3] dedicated only a few brief annotations to the Roman architect, scattered across a few pages. Tafuri's review, which begins with the *difficult dialectic between knowledge and action* of the years of the reconstruction and arrives in 1985 at the *gay errancy* of the post-modern already championed by Paolo Portoghesi in the *Via Novissima*, launched its first attack, for chronological reasons, against the *palazzina Girasole*, one of Moretti's masterpieces. For Tafuri the typology of the *palazzina* (small apartment block) was born of an original sin: that of being an isolated individualism and tool through which the rising middle class wished to represent itself after the war, with a waste of means and taste exhibited in a variability of expression.[2] The *palazzina*, a typically Roman typology born of the degeneration of the *noble villa*, did not produce urban design: it occupied lots assigned to private land owners and entrusted an equally large number of architects with the responsibility of best expressing the status of their clients. One could only hope the outcome would be positive, which proved to be the case in many examples. Works of notable architectural prestige constellate some



→- A
Casa Il Girasole
Roma, 1947
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Schizzo prospettico del fronte principale.
Soluzione definitiva



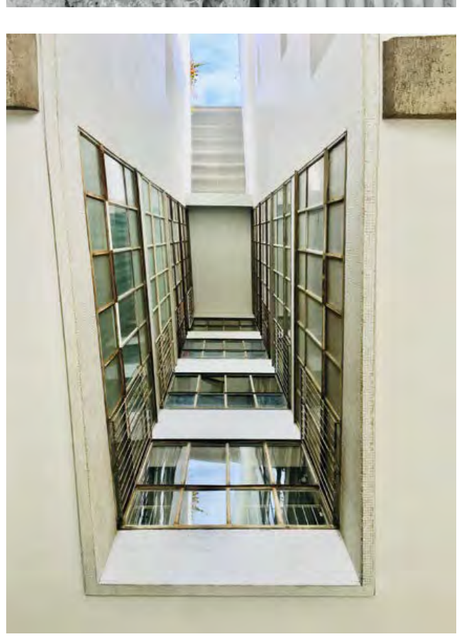
↑ - B
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
© Foto Carmen Andriani
Vista verso via Bruno Buozzi dalla chiostrina





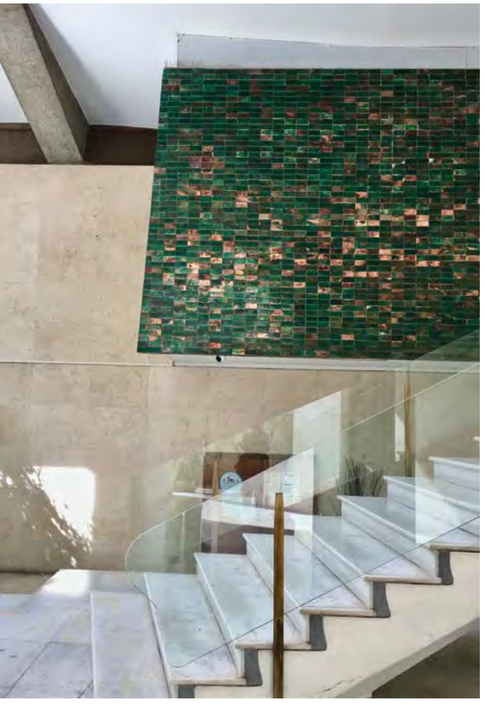








→ - C / D / E / F / G / H
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
© Foto Carmen Andriani
Varie viste di dettaglio





giche: l'*engagement* dell'architetto sarebbe relegato in una zona di retroguardia e il linguaggio usato, per quanto innestato nella tradizione del Moderno, non avrebbe più il valore dirompente e avanguardistico degli inizi. Quella che si intraprende è, secondo Tafuri, la via della seduzione linguistica a mezzo di astrazioni e formalismi privi di senso. Un giudizio grave, motivato dal periodo storico in cui è andato maturandosi, appesantito da pregiudizi che solo la postmodernità fluida di fine secolo ha contribuito a stemperare. Pur tuttavia i motivi di interesse all'opera e alla personalità di Luigi Moretti non si sono mai spenti. Merito della sua poliedrica personalità, dei suoi interessi interdisciplinari e del suo lascito ricco sia di speculazioni teoriche che di progetti costruiti. Attraverso le molteplici attività intraprese, la proiezione costante verso la sperimentazione e la complessità dei linguaggi e soprattutto attraverso la testimonianza dell'opera costruita, la figura di Moretti incarna quella di un architetto razionalista capace di cavalcare i profondi mutamenti del dopoguerra.

L'attitudine all'astrazione che aveva caratterizzato il primo razionalismo e che in più di una occasione lo aveva assimilato a Terragni, è lo strumento privilegiato per affrontare i materiali della storia passata e recente e per disarticolarne criticamente le parti.

Moretti traduce in linguaggio astratto le forme e gli elementi della tradizione classica: esemplare è il ruolo che svolge la rivista *Spazio*, da lui fondata nel 1950, e che in soli tre anni di vita costruisce nuclei tematici di una ricerca progettuale che travalica il suo tempo. A partire da *Eclettismo e unità di linguaggio*, che inaugura il primo numero, fino a *Strutture e sequenze di spazi* che chiude nel 1953 l'ultimo fascicolo, Moretti rivendica la sapienza del comporre e innesta sulla eredità linguistica delle avanguardie temi e motivi desunti dall'arte astratta come dalla scultura barocca, dai *Valori della modanatura* alle *Trasfigurazioni di strutture murarie*, dalla *Genesi di forme della figura umana* alla applicazione dei principi matematici all'architettura e all'urbanistica.[3]

Spazialità e *Struttura* sono le categorie concettuali che ricorrono spesso nelle argomentazioni dell'architetto romano. Assieme a quello del rivestimento architettonico e del suo rapporto con la struttura, rappresentano gli assi portanti sia della ricerca che delle realizzazioni. Moretti ha costruito molto, in varie parti d'Italia e del mondo. Nell'elenco da lui stesso redatto[4] contiamo circa 220 progetti, di ogni genere e scala, realizzati e non, sviluppati nell'arco di quaranta anni: dagli inizi precoci (nel 1931 aveva ventiquattro anni), alla data della sua improvvisa scomparsa avvenuta nell'estate del 1972. È un arco temporale che lo affianca ai grandi maestri del Novecento e lo vede al pari di quelli, operante e critico. Le tre Case-Albergo di Milano progettate con Ettore Rossi e realizzate da Confimprese tra il 1947 e il 1953, portano a un naturale confronto con la Unité d'Habitation di Marsiglia. Il parallelo è giocato sul rapporto fra struttura e rivestimento oltre che sulla tipologia residenziale intensiva ottenuta con la sovrapposizione di cellule minime. Moretti vede nella coeva opera di Le Corbusier una accentuazione del dato strutturale non sempre necessario e a volte estetizzante (usa il termine "abbellimenti") e osserva come le "modernissime variazioni strutturali si appoggino a presupposti di vita sociale ora inesistenti".[5] In realtà le Case-Albergo di Moretti contengono in nuce alcuni degli elementi caratterizzanti il suo

of the city's semi-central streets: *palazzine* by Moretti, Monaco and Luccichenti, Ridolfi, Gio Ponti, De Renzi, Di Castro. Critics raised new ideological reasons: the *engagement* of the architect would be relegated to a rear-guard position and the language used, despite being grafted onto the tradition of Modernism, would no longer possess the disruptive and avant-garde value of its early years. This marked the beginnings, according to Tafuri, of a trip down the path of linguistic seduction by senseless abstractions and formalisms. A serious judgement, motivated by the period in history taking shape, weighed down by prejudices that only the fluid postmodernity of the late 1900s managed to temper. All the same, the motives for an interest in the work and person of Luigi Moretti never faded. Certainly, we owe this to his multifaceted personality, his interdisciplinary interests and his rich legacy of theoretical speculations and built works. Through his multiple activities, constant projections toward experimentation, complexity of languages and, above all, through the testimonials of his built works, Moretti embodies the figure of a rationalist architect capable of riding out the profound mutations of the post-war era. The attitude toward abstraction that characterised early rationalism and which, on more than one occasion, made him similar to Terragni, is the privileged tool for exploring the material of past and recent history and for critically disarticulating its parts.

Moretti translated the forms and elements of classical tradition into an abstract language: exemplary of this is the role played by the review *Spazio*, which he founded in 1950, and that in only three years of life constructed the thematic nuclei of a design research that exceeds its time. From *Eclettismo e unità di linguaggio*, which inaugurated the first issue, to *Strutture e sequenze di spazi* which closed the final one in 1953, Moretti revendicated intelligent composition and grafted themes and motifs inferred from abstract art and Baroque sculpture onto the linguistic legacy of the avant-gardes, from *Valori della modanatura* to *Trasfigurazioni di strutture murarie*, from *Genesi di forme della figura umana* to the application of mathematical principles to architecture and urbanism.[3]

Spazialità e *Struttura* (Spatialities and Structure) are the often recurring conceptual categories in Moretti's argumentations. Together with the architectural skin and its relationship with structure, they represent the central axes of his research and constructions. Moretti built a great deal, in various parts of Italy and the world. In the list he himself drew up[4] we can count approximately 220 projects, of every type and scale, built and unbuilt, developed over the course of 40 years: from his precocious debut (he was twenty-four in 1931), to his sudden death in the summer of 1972. An arc of time that places him alongside the great masters of the twentieth century, and on par with them both in his critical and built work. The three Case-Albergo in Milan designed with Ettore Rossi and built by Confimprese between 1947 and 1953, suggest a natural comparison with the *Unité d'Habitation* in Marseille. This parallel plays out in the relationship between structure and cladding, and the dense residential typology obtained by overlapping minimum cells. In the coeval work of Le Corbusier, Moretti observed an accentuation of structural information which was not always necessary and in some cases aestheticizing (he used the term "embellishments") and observed how their "highly modern structural variations rest atop now inexistent premises of social life".[5] In reality Moretti's Case-Albergo contain an embryo of

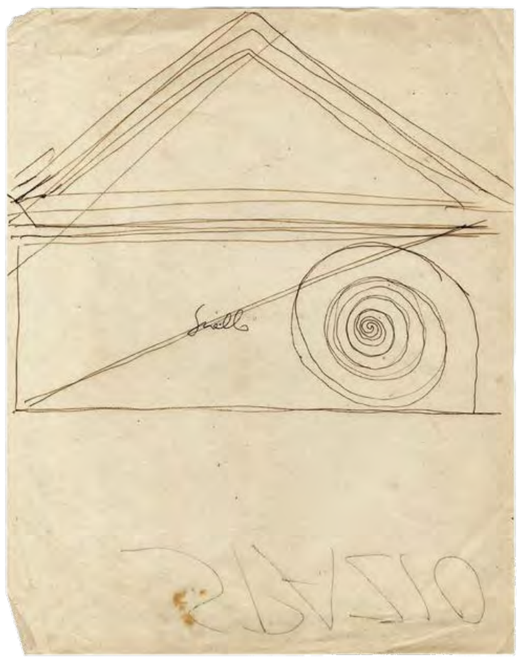
↖ - I / J
Casa Il Girasole
Roma, 1947-1950
© Foto Carmen Andriani
Viste di dettaglio della scala principale

linguaggio. L'arretramento della struttura trave-pilastro rispetto al piano di facciata, così come già era avvenuto nell'Accademia della Scherma a Roma, svincola il piano dell'involucro dal volume retrostante, ne enfatizza la consistenza bidimensionale e la restituisce come schermo autonomo librato nell'aria. Moretti procede per scomposizioni e stacchi. Nella Casa-Albergo di via Zarotto a Milano, il piano di facciata è staccato dalla campata attigua arretrata ed è sollevato rispetto al basamento materico ben ancorato a terra. Le ombre che si determinano fra i piani, gli scuri che sottolineano gli stacchi e il rivestimento in tessere vitree dell'intera superficie di facciata, dettaglio che Moretti adotterà anche nella palazzina Girasole costruita in quegli stessi anni (1947-50), alleggeriscono l'intero ordito della facciata-schermo realizzando una ideale *cortina tessile* sospesa. Nel complesso di via Lazzaretto, le Case-Albergo sono edifici alti e allungati, uniti a coppia, poggiati in modo deciso su un basamento di servizi comuni che fa da contrappunto formale e funzionale. I corridoi che disimpegnano i minialloggi modulari sono *strade sovrapposte* concluse in testata da finestrature verticali e continue; queste risolvono a tutta altezza gli stacchi fra i due blocchi edilizi: un espediente compositivo per scomporre un volume altrimenti troppo ingombrante in due lame accostate e dinamiche. Anche in questo caso si potrebbe fare la stessa domanda che Robert Venturi pone, a metà anni settanta, in *Complessità e Contraddizioni nell'Architettura* a proposito della palazzina romana in viale Bruno Buozzi: la Casa Girasole di Moretti "è un edificio con una spaccatura o sono due edifici accostati?".[6] L'*ambiguità* di interpretazione e la *tensione* che ne deriva, non sono forse la sostanza di una architettura complessa e contraddittoria? Al di là della tesi sostenuta da Venturi, nel caso di Moretti il quesito si risolve soprattutto in termini di spazialità. La palazzina romana si sviluppa attorno al vuoto di distribuzione interno. Una profonda fenditura divide trasversalmente l'intero edificio generando una spazialità dinamica e asimmetrica. I prospetti laterali si schiudono come per catturare la luce: vi scorgiamo l'eco di una spazialità barocca generata per movimento di forme nello spazio piuttosto che per definizione linguistica. Le due facciate aperte e increspate come ali (significativo lo spessore affusolato delle partizioni trasversali), rievocano i panneggi barocchi di cui Moretti scrive nel terzo fascicolo della rivista *Spazio* e come quelli non sono né elementi secondari della composizione, né pretesti figurativi con intenti decorativi. L'ambiguità di cui parla Venturi allora, non riguarda soltanto la specifica risoluzione architettonica scelta da Moretti per la palazzina romana, bensì investe una più generale attitudine dell'architetto a mantenere sospese le sue opere migliori fra evocazione barocca e astrazione razionale. La Casa Girasole,

some of the characterising elements of his language. The set back of the beam-column with respect to the plane of the façade, as already seen in the *Accademia della Scherma* in Rome, frees up the surface of the envelope from the volume behind it, emphasises its two-dimensional consistency and re-presents it as an autonomous screen suspended in the air. Moretti proceeds by decompositions and separations. In the Casa-Albergo in Via Zarotto in Milan, the plane of the façade is separated from the adjacent recessed bay and raised with respect to the textured base firmly anchored to the ground. The shadows created between the planes, the dark areas emphasising the separations and the cladding in glass mosaic of the entire surface of the façade – a detail Moretti would later adopt in the palazzina Girasole constructed during the same years (1947-50) - lighten the entire order of the façade. In Via Lazzaretto, the Case-Albergo are tall and elongated buildings, united in pairs, decisive and set atop a base of common services that provides a formal and functional counterpoint. The corridors of the modular mini-apartments are *overlapping streets* that terminate at the end wall in vertical and continuous windows; running the full height of the elevation they finish in the separation between the two blocks: a compositional expedient for decomposing an otherwise overly cumbersome volume into two adjacent and dynamic fins. In this case we could ask the same question raised by Robert Venturi in the mid 1970s in *Complexity and Contradiction in Architecture* about the Roman *palazzina* in Viale Bruno Buozzi: the apartments of Moretti's Casa Girasole "are they one building with a split or two §buildings joined?".[6] Are the *ambiguity of* interpretation and the *tension* it generates not perhaps a complex and contradictory architecture? Beyond the theses supported by Venturi, in the case of Moretti this question is resolved above all in terms of spatiality. The Roman *palazzina* develops around a void of internal circulation. A profound cut traverses the entire building and generates a dynamic and asymmetrical spatiality. The side elevations unfold as if to capture light: we can glimpse the echo of a baroque speciality generated by the movement of forms in space rather than by linguistic definition. The two façades open and fold like wings (of significant importance are the tapered thicknesses of the transversal partitions), revoking the Baroque drapery about which Moretti writes in the third issue of the review *Spazio*; like them they are neither secondary elements in the competition, nor figurative pretexts with decorative intents. Thus the ambiguity about which Venturi speaks does not regard only the specific architectural resolution selected by Moretti for a *palazzina* in Rome, but invests a more general attitude by Moretti intent on maintaining his best works suspended between an evocation of the Baroque and rational abstraction. The *Casa Girasole*, his masterpiece, like some of his other works, represents the effect of this attitude. The specification of this



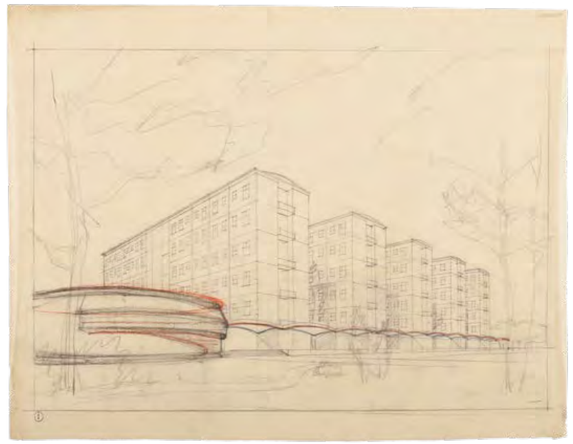


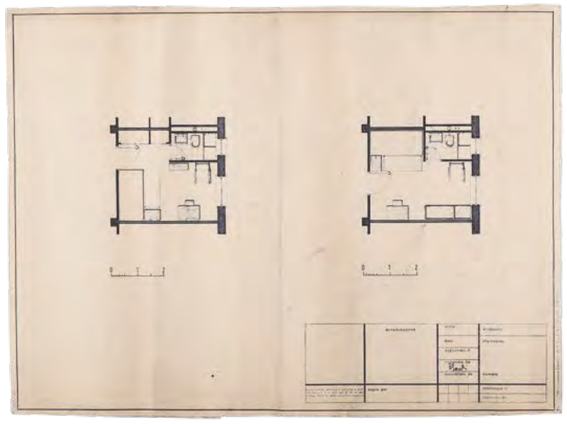


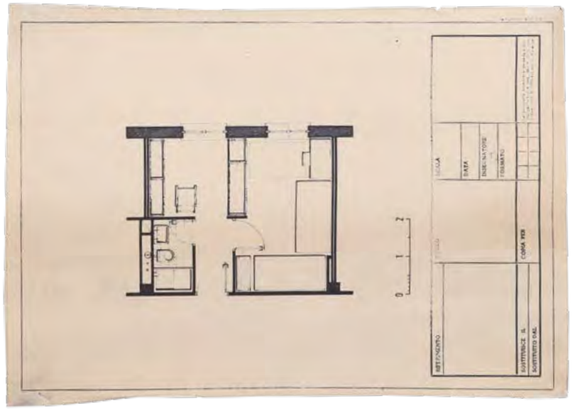


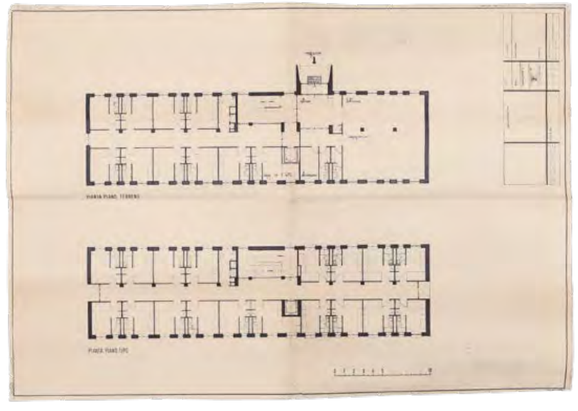
↗ - K / L / M / N
Spazio
Roma, 1950
AMM
Studi per la copertina di *Spazio* n.1

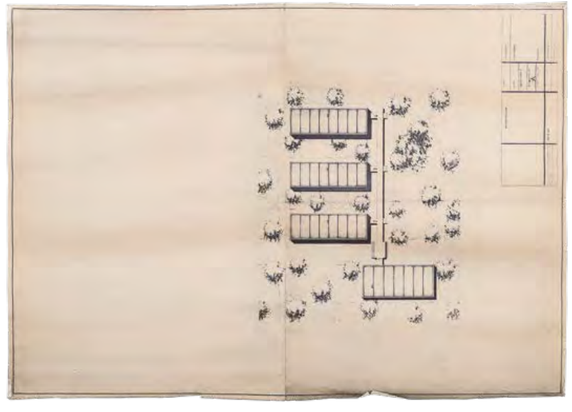






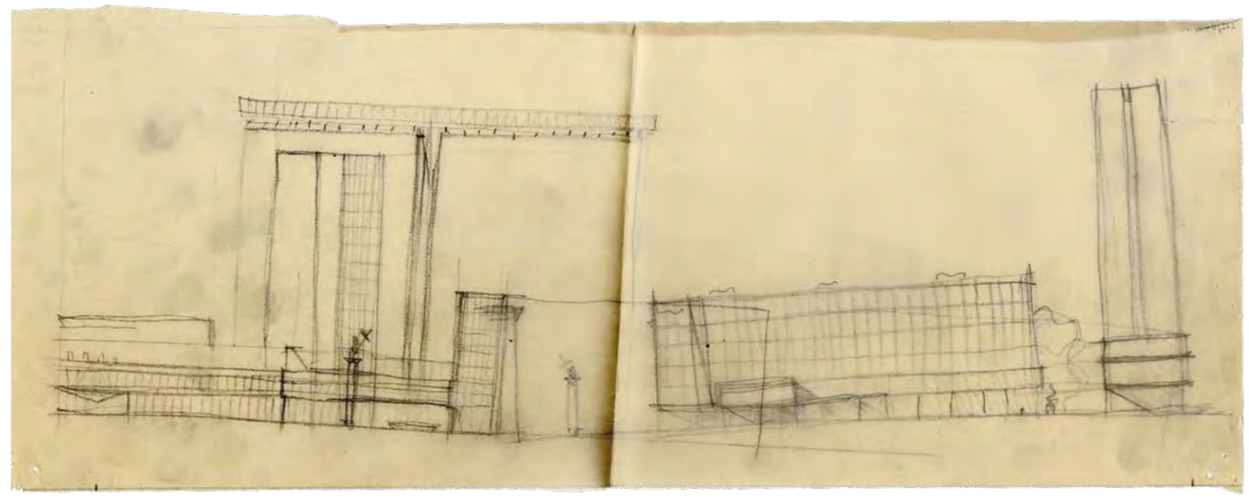






suo capolavoro, come altre opere dello stesso, rappresentano l'effetto di questa attitudine. La precisazione di questo pensiero è espresso nell'editoriale dal titolo: *Forme astratte della scultura barocca*. Scrive Moretti: "Vediamo statue dissociarsi in tre o quattro fuochi compositivi principali la cui visione successiva è essenzialmente determinata dalla loro disposizione in uno spazio (...). Ciascun centro compositivo è un mondo per suo conto, legato all'altro da una specie di forza gravitazionale (...). È per questo che spesso ciascun centro inizia la navigazione nel mare stupendo del più puro astrattismo".[7] È una visione illuminante: quello che Moretti afferma in queste brevi frasi riguarda un'architettura che non può consegnarsi come figura unica e statica. Essa si esprime nella combinazione di parti che reagiscono ciascuno a proprio modo in base a luce, materia, rapporti geometrici, tessuto costruttivo e spazio. Il rapporto fra spazio interno e spazio esterno che fluidamente scorre dall'uno all'altro e l'importanza dichiarata del vuoto come sostanza stessa di questo mondo relazionale, sono bene descritti dallo stesso Moretti nel seguente passo: "Ognuno dei termini ha una tale congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivido oscillante instabile mai identico, ché la visione di un'architettura è possibile che si depositi in uno solo di essi e quello solamente percorrere".

way of thinking is expressed in the editorial *Forme astratte della scultura barocca*. Moretti writes: "we observe statues dissociated into three or four principle compositional focal points whose successive vision is essentially determined by their arrangement in space (...). Each focal point of the composition is a world of its own, linked to the other by a sort of gravitational force (...). it is for this reason that each centre often begins a navigation of the stupendous sea of the purest abstraction".[7] An enlightening vision: what Moretti affirms in these short sentences regards and architecture that can no longer be presented as a unique and static figure. It is expressed in a combination of parts, each of which reacts in its own way, in accordance with light, material, geometric ratios, constructive fabric and space. The relationship between internal space and external space that fluidly flow into one another, and the declared importance of the void as a substance in its own right in this world of relations, are well described by Moretti himself in the following phrase: "each of the terms has its own conjunction with the others but only with great difficulty in that vivid oscillating unstable though never identical act, that is the vision of a work of architecture, is it possible that it settles in only one of them and travels through only one of them".



←- O / P / Q / R / S / T

Case albergo
Milano
AMM

Vedute prospettiche

Piante e planimetria d'insieme

↑ - U

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzo di studio

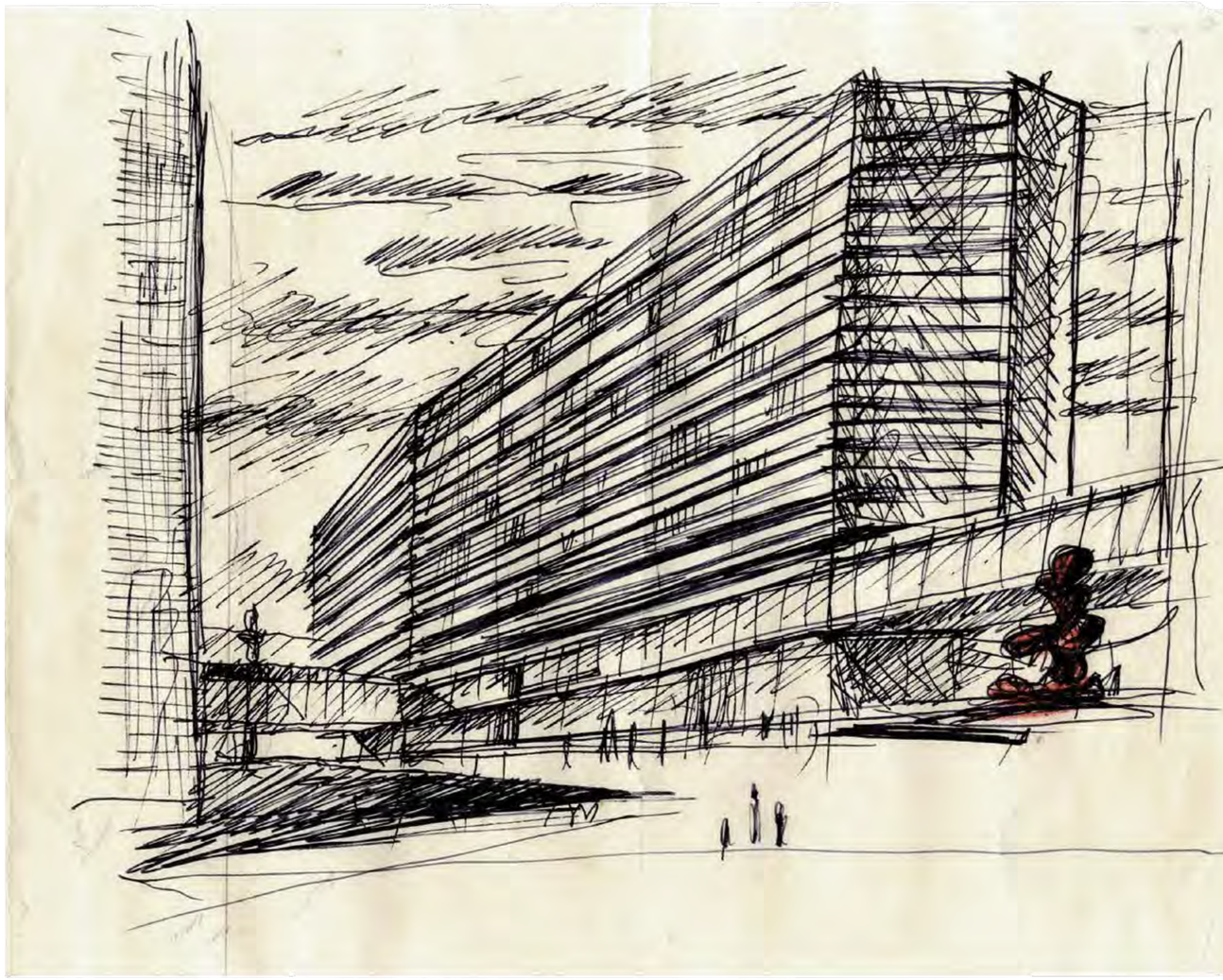
Per Moretti dunque la Forma si concretizza nelle interrelazioni sempre mutevoli fra le componenti spaziali, plastiche, luministiche e si realizza attraverso i diversi linguaggi espressivi dell'arte, dell'architettura, della letteratura, del pensiero critico e di differenti codici espressivi. In questo senso il primo numero di *Spazio, Eclettismo e Unità di linguaggio*, esordisce con un manifesto e al tempo stesso denuncia una precisa scelta di campo nell'indirizzo progettuale.

Le tangenze con il pensiero di Bruno Zevi sono evidenti e profonde anche se non sono state mai riconosciute dallo storico romano che ha sempre guardato con diffidenza all'opera di Luigi Moretti trasformando l'ambiguità come valore (Venturi), in ambiguità come doppiezza. "Ambizione contro Ingegno, Luigi Moretti double face"[8] è il titolo dello sferzante articolo comparso nel 1957 sulle pagine dell'Espresso. Ma una giusta distanza storica da quelle circostanze, ci restituisce un'altra visione delle cose. Non è un caso che Luigi Moretti sia stato incluso fra *gli architetti di Zevi* nella mostra allestita al MAXXI in occasione del centenario della nascita dell'illustre storico[9]. L'accostamento delle due figure, rimaste distanti in vita (ma non indifferenti), anche a causa di vicende biografiche opposte, è possibile ora, in una retrospettiva storica più ampia che ci consenta di misurarne la portata, le affinità e la capacità di anticipare i tempi. Il parallelo corre sul filo della concezione dello spazio dinamico e multifocale, sull'uso della Storia come strumento di critica operativa del progetto, e sull'approccio appassionato e partecipe all'opera di Michelangelo. La sintesi di queste attitudini si attua nel complesso dei quattro edifici per abitazioni e uffici in corso Italia a Milano realizzati fra il 1949 e il 1956 dalla Società immobiliare Santa Eufemia Nuova e a cura della Cofimprese con cui Moretti aveva realizzato diverse opere precedenti. Il progetto compone i singoli blocchi secondo diversi fuochi prospettici, come testimoniano i numerosi disegni di studio. Moretti affronta la composizione come si trattasse di un gruppo scultoreo barocco, "una Pietà di cui il volume incurvato, quello più eccezionale del gruppo, è la figura centrale della Vergine, un vero e proprio panneggio".[10] Il razionalismo travalica i suoi stessi codici senza tuttavia tradirli: la composizione è soprattutto urbana, articolata in più fuochi prospettici e le singole individualità degli edifici dialogano nello spazio come parte di una stessa unità. L'ordine logico (e numerico) che tiene insieme il tutto, risiede nella ossatura strutturale, arretrata rispetto ai piani di facciata che gli sbalzi dei solai proiettano in avanti. Questi ultimi sono concepiti come piastre che contengono nello spessore sia le travi che gli impianti. I piani sono dunque liberi, modulati sulla campata strutturale di tre metri e sessanta centimetri, ideale per una articolazione variabile sia degli spazi che delle funzioni.

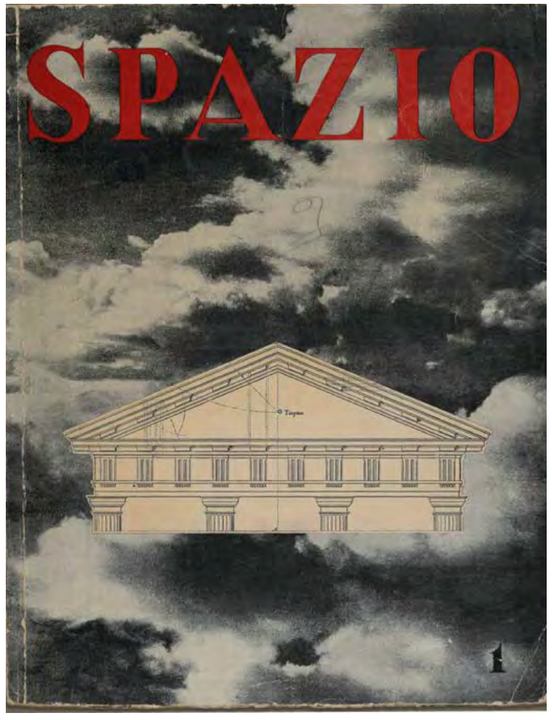
I cinque punti di Le Corbusier sono rispettati e al tempo stesso superati da una progettazione parametrica che consenta tutte le possibili varianti d'uso secondo uno schema combinatorio. Allo spazio generico degli interni corrisponde,

For Moretti therefore, form became concrete in the ever-changing interrelations between spatial, plastic and luminous components and is realised through the diverse expressive languages of art, architecture, literature, of critical thinking and different codes of expression. In this sense, the first issue of *Spazio, Eclettismo e Unità di linguaggio*, debuted with a manifesto and at the same time denounced a precise choice in the direction of design.

The tangencies with the thinking of Bruno Zevi are evident and profound, even if they were never recognised by the Roman historian who always looked with diffidence at the work of Luigi Moretti transforming ambiguity as a value (venturi), into ambiguity as duplicity. "Ambition versus Ingenuity, Luigi Moretti double face"[8] is the scathing title of an article that appeared in 1957 in *L'Espresso* magazine. However, a correct historical distance from these circumstances offers us another vision. It is no accident that Luigi Moretti was included among *Zevi's architects* in the exhibition presented at the MAXXI in occasion of the one-hundredth anniversary of the birth of the illustrious historian.[9] The joining of these two figures, who remained distant in life (though not indifferent), owing also to opposing biographic events, is possible today in a broader historical retrospective that permits us to measure their important affinities and capacities to anticipate the times. This parallel runs along the line of the conception of dynamic and multifocal space, of the use of history as a tool for the operative criticism of design, and the passionate and participated approach to the work of Michelangelo. The synthesis between these two attitudes is exemplified in the complex of four residential and commercial buildings in Corso Italia in Milan. The project was built between 1949 and 1956 by the *Società immobiliare Santa Eufemia Nuova* and by Cofimprese with whom Moretti had already completed other projects. It is composed of single blocks arranged according to diverse perspectival lines, as testified in numerous study sketches. Moretti approached their composition as if he were dealing with a baroque sculptural group, "a *Pietà* who's curved volume, the most exceptional in the group, is the central figure of the Virgin, a true and proper drapery".[10] Rationalism overcomes its own codes without ever betraying them: the composition is above all urban, articulated in multiple perspectival focal points and the individualities of the buildings dialogue in space as parts of the same whole. The logical (and numerical) order that holds everything together is to be found in the structural skeleton, set back from the plane of the façade projected forward by the cantilevers of the floor slabs. These latter were designed as plates whose depth contains both the beams and plant systems. The floors are thus free, modulated by a three metre and 60 centimetre structural bay, ideal for a variable articulation of spaces and functions.
The five points of Le Corbusier are respected and simultaneously overcome by a parametric design that consents all possible variations in use according to a combinatory scheme. The generic space of the interiors corresponds, at the urban scale of the



↑ - V
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM
Schizzo di studio. Vista prospettica





alla scala urbana degli esterni, una figura scultorea modellata per la città. Questa volta si tratta di una *scultura cava*.

L'opera di Luigi Moretti si innesta, con una scrittura sicura, sulla tradizione razionalista da cui nasce e che al tempo stesso trascende sull'ala di un razionalismo sperimentale, emozionale, lucido e mai deterministico. Non è un caso che gli anni della sua formazione abbiano inizio, come già era avvenuto per Terragni, con lo studio appassionato dell'opera di Michelangelo. Risale al 1926 un suo primo saggio sull'architettura di Michelangelo e di Borromini, in cui con uno sguardo attento e critico, studia le "connessioni razionali fra le parti attraverso il processo di scomposizione e ricomposizione".[11] Ma se in Terragni il principio di astrazione produce l'ordine logico assoluto della Casa del Fascio, in Moretti quella lezione lo porta a realizzare nell'architettura polarità e tensioni spaziali. Come già in Michelangelo, "che in una vita [ha] corso le avventure plastiche di tre secoli", l'arte dello spazio in Moretti non è contemplazione statica bensì è continuo divenire e inquieta ricerca.

Nel libro oramai introvabile dal titolo: *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, a firma di Giuseppe Ungaretti e con un disegno di Giuseppe Capogrossi, si legge: "Il segno [di Moretti] si radica nel terreno / si immobilizza nel cielo / per dimostrare che tutto sulla terra / si sta facendo radicalmente nuovo".

exteriors, with a sculptural figure modelled for the city. It is a *hollow sculpture*.

The work of Luigi Moretti is grafted, in a secure writing, onto the rationalist tradition of which it is born and which it simultaneously transcends on the wings of an experimental, emotional, lucid and never deterministic rationalism. It is no accident that his education began, as for Terragni, with a passionate study of the work of Michelangelo. The year 1926 is the date of an early essay on the architecture of Michelangelo and Borromini, in which he attentively and critically studies the *rational connections between the parts through the process of decomposition and recomposition*.[11] However, if in Terragni the principle of abstraction produced the absolute logical order of the Casa del Fascio, in Moretti this lesson led him to create spatial polarities and tensions in architecture. As it was in Michelangelo, "who in a lifetime experienced the plastic adventures of three centuries", the art of space in Moretti is not static contemplation but continuous becoming and restless research.

In the now impossible to find book entitled *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, signed by Giuseppe Ungaretti and with a drawing by Giuseppe Capogrossi, we can read: "The sign [of Moretti] is rooted to the earth / immobilised in the sky / to demonstrate that everything on earth / is radically renewing itself".





ments del mondo espressivo del passato, speriamo che da essi elementi in questo nuovo stato di vergine ambiguità, possa scaturire una tensione nuova e, quindi, quell'automatismo di nuove relazioni che, ad esempio, sembra abbia folgorato Pindaro. E questa lotta ininterrotta che da decenni, con ostinatissima monotonia, si svolge da Mallarmé e dai simbolisti a Schönberg e ai dadaeuforiani, dal Kandinsky e dal primo cubismo alla musica non tonale principalmente ritmica, da Paul Klee e dalla Bauhaus alle esperienze dell'Istituto di disegno di Chicago, dal Sullivan e dal Gaudí al Wright. L'Architettura, dopo la pazzia logica dell'Antonelli, al dono impreciso delle strutture metalliche e del cemento armato, guarda intorno, eccitata, a queste nuove tensioni che essa, unica fra le arti, si ritrova. Ma non se trarne che limitate conseguenze d'ispermi nello incertezza, fra il linguaggio dell'economia, quello sociale, quello dell'igiene, gli schemi grafici del mondo pittorico e plastico. Solo rari spiriti cercano la riduzione di questi parametri e, in una domenicana fermezza, almeno quella astrattezza che reggiamo, ad esempio, gli umili costruttori di case romane del Seicento.

Molte di queste ricerche nei linguaggi della musica della pittura della scultura sembrano condurre a un punto morto; ma il percorso è ricco di prove e di lezioni efficacissimi che qualcuno dovrà pure raccogliere. Sorge ormai persino il dubbio che alcuni linguaggi nei modi espressivi del passato siano definitivamente morti. Può essere ancora che una nuova serie di linguaggi unitari universali che dovrebbero soddisfare l'enorme, oggi, numero degli uomini, sia fuori dalla possibilità della mente umana. In tal caso può forse pensarsi un futuro mondo espressivo come somma di linguaggi particolari, ossia un conseguente imperturbabile eclettismo. L'America mostra di ricongiungersi in questa situazione e adagiarsi in questo eclettismo — per molta parte figlio di quell'ultimo spirito europeo che è tutto degli ultimi d'Europa per trapiantarsi nel cuore delle serre americane — dal quale eclettismo i suoi potenti mezzi traggono quella vera cultura di cui giustamente è orgoglioso. La dovizia Alessandria riceve.

Ma l'irrequieto spirito europeo, non sazio dalla sua terra, rifiuta questa istanza; nel suo insopprimibile umanismo ha la necessità della conoscenza e dell'ordinamento di ogni espressione umana. L'Europa saturata, credevamo, dovrebbe saper evaderne nuova unità ai linguaggi; poiché in essa soltanto sono vive e potenti quelle forze contrastanti che hanno generato la crisi del mondo moderno e che mergono dalla cruciale storia del suo pensiero, dalle sue varie tradizioni, dalla sua smisurata cultura, dalle condizioni di lotta di fame e di guerre che la perseguitano, dalla ambizione e dagli odi dei suoi uomini, dalla pietà e religione dei suoi antichi, dalla bellezza dei luoghi. Forse gli elementi che se ordinati e risolti potranno contenere quel nuovo linguaggio, anche di una sola arte, che avrebbe potentemente riflessi sull'intera struttura del mondo civile. Un europeo — solo un italiano? — può riflettere la costellazione delle pure relazioni accese dal giovinetto Cenobio sul tremare delle foglie d'un melo, al vento della notte.

LUIGI MORETTI

7

←- W / X / Y

Spazio
Roma, 1950
AMM

Eclettismo e unità di linguaggio, "Spazio", a. I, n. 1, luglio 1950, pp. 5-7

1- M. Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985*, PBE 1°edizione, Einaudi Torino 1982.
2- C. Andriani, *Palazzine romane di Mario Ridolfi: dalla Rea alla Zaccardi, alterazione distorsione e corruzione della figura razionalista*, pubblicato in *Rassegna di Architettura ed Urbanistica* "La palazzina nel paesaggio urbano contemporaneo", n.89-90, Aa.vv., Ed. Kappa 1996.
3- Luigi Moretti fondò nel 1957 l'Istituto per la Ricerca Matematica e Operativa applicata all'Urbanistica (IRMOU). La finalità era quella di portare avanti la ricerca sulla "architettura parametrica", per l'applicazione di alcune teorie matematiche nella progettazione urbanistica e architettonica.
4- Cfr. S. Santuccio (a cura di), *Luigi Moretti*, Serie di Architettura/2, Zanichelli Editore, Bologna 1986.
5- La citazione è riportata in R. Gargiani, *Razionalismo emozionale per la identità democratica nazionale 1945-1966, Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Biblioteca di Architettura, Skira editore Milano 2020, pp. 60-63.
6- R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, capitolo terzo "Ambiguità", Dedalo litostampa, Bari 1980, p. 26.
7- L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, in *Spazio* n.3, editoriale, in Pierini, O.S. (a cura di), *Spazio, gli editoriali e altri scritti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2019.
8- *L'Espresso*, 17 Febbraio 1957.
9- La mostra *Gli Architetti di Zevi. Storia e Controstoria dell'Architettura Italiana 1944-2000*, a cura di Pippo Ciorra e Jean-Louis Cohen e realizzata in collaborazione con la Fondazione Bruno Zevi, si è posta l'obiettivo di sottolineare il ruolo fondamentale che ha avuto Zevi nel dibattito architettonico nazionale del dopoguerra, evidenziando anche l'importanza del rapporto tra architettura e politica attiva.
10- R. Gargiani, op.cit.
11- P. Portoghesi, conferenza *Michelangelo XXI secolo*, 22 febbraio 2021, (a cura di C.Andriani), Università degli Studi di Genova, Palazzo Ducale https://youtu.be/aBnQBhJi7Nc

1- M. Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985*, PBE 1°edizione, Einaudi Torino 1982.
2- C. Andriani, *Palazzine romane di Mario Ridolfi: dalla Rea alla Zaccardi, alterazione distorsione e corruzione della figura razionalista*, pubblicato in *Rassegna di Architettura ed Urbanistica* "La palazzina nel paesaggio urbano contemporaneo", n.89-90, Aa.vv., Ed. Kappa 1996.
3- Luigi Moretti fondò nel 1957 l'Istituto per la Ricerca Matematica e Operativa applicata all'Urbanistica (IRMOU). La finalità era quella di portare avanti la ricerca sulla "architettura parametrica", per l'applicazione di alcune teorie matematiche nella progettazione urbanistica e architettonica.
4- Cfr. S. Santuccio (a cura di), *Luigi Moretti*, Serie di Architettura/2, Zanichelli Editore, Bologna 1986.
5- La citazione è riportata in R. Gargiani, *Razionalismo emozionale per la identità democratica nazionale 1945-1966, Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Biblioteca di Architettura, Skira editore Milano 2020, pp. 60-63.
6- R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, capitolo terzo "Ambiguità", Dedalo litostampa, Bari 1980, p. 26.
7- L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, in *Spazio* n.3, editoriale, in Pierini, O.S. (a cura di), *Spazio, gli editoriali e altri scritti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2019.
8- *L'Espresso*, 17 Febbraio 1957.
9- La mostra *Gli Architetti di Zevi. Storia e Controstoria dell'Architettura Italiana 1944-2000*, a cura di Pippo Ciorra e Jean-Louis Cohen e realizzata in collaborazione con la Fondazione Bruno Zevi, si è posta l'obiettivo di sottolineare il ruolo fondamentale che ha avuto Zevi nel dibattito architettonico nazionale del dopoguerra, evidenziando anche l'importanza del rapporto tra architettura e politica attiva.
10- R. Gargiani, op.cit.
11- P. Portoghesi, conferenza *Michelangelo XXI secolo*, 22 febbraio 2021, (a cura di C.Andriani), Università degli Studi di Genova, Palazzo Ducale https://youtu.be/aBnQBhJi7Nc

Carmen Andriani
Professore Ordinario, Progettazione architettonica e urbana
Dipartimento architettura e design, Università di Genova

Full Professor of Architectural and Urban Design
Dipartimento architettura e design, Genova University

Flavia Brustolin

ARTE E ARCHITETTURA

Impalpabile incantamento

"(...) l'artista oltre alle impressioni che recepisce dai fenomeni esterni, raccoglie ininterrottamente nel suo mondo interiore anche gli stati d'animo; che egli desidera forme artistiche capaci di esprimere l'interazione e la compenetrazione di tutti questi elementi, e cerca inoltre di liberare queste forme da tutto ciò che è occasionale, per dire soltanto l'essenziale: cioè egli ricerca quello che in breve si dice la sintesi artistica".[1]

La figura di Luigi Moretti non può essere esclusivamente inserita tra gli *uomini-architetti* quanto, più verosimilmente, tra gli *uomini-artisti*, entro quella scia di grandi figure a lui care, che non mescolarono mai la pratica con l'ispirazione in favore di una visione unitaria umanistica. Numerosi tentativi di colleghi e studiosi, hanno cercato di inquadrare la sua poliedrica personalità, trovando le più disparate definizioni. Una, tuttavia, nel corso delle mie ricerche è risultata degna di nota. Agnoldomenico Pica, fidato collaboratore ed amico di Luigi Moretti, amava definire l'architetto "una spiritualità pagano-cristiana".[2] Nel pieno riconoscimento degli intellettuali rinascimentali, Moretti fu dunque uomo vicino a quella concezione esoterico spirituale propria di Vasilij Kandinskij, teorizzata nel 1913 nel suo *Spirituale nell'arte*.

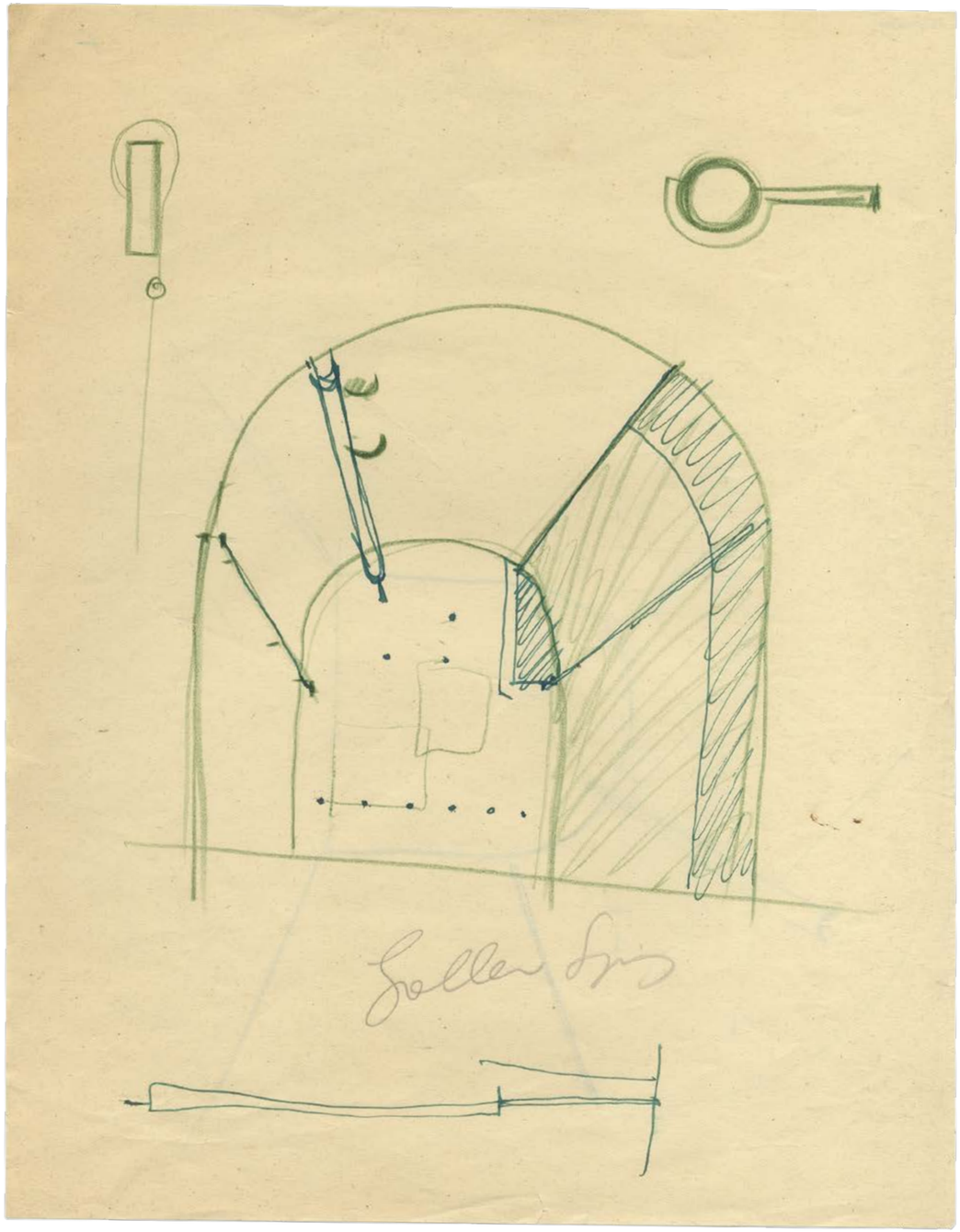
Ciò che accomuna Moretti a Kandinskij è la stretta

ART AND ARCHITECTURE

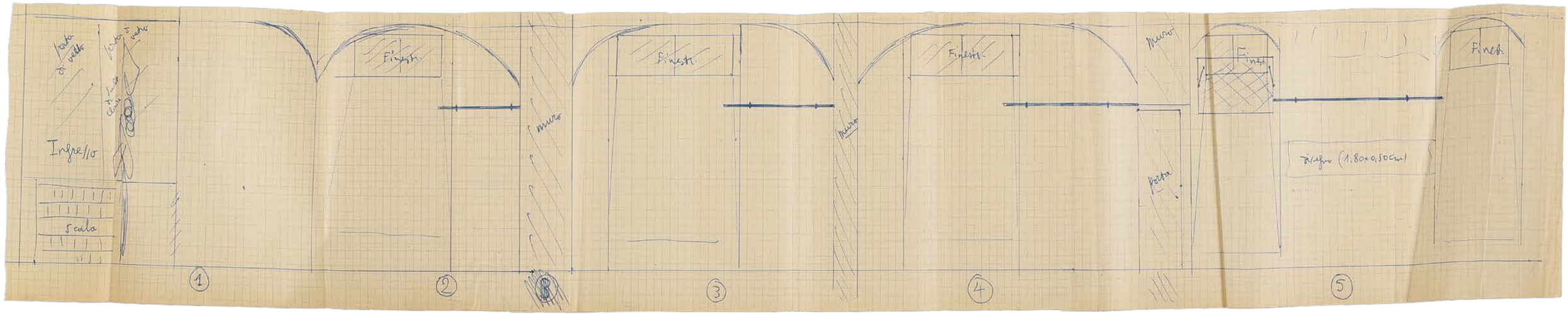
Impalpable Enchantment

"(...) the artist, other than the impressions he receives from external phenomena, uninterruptedly gathers into his interior world also states of mind; which he desires as artistic forms capable of expressing the interaction and co-penetration of all these elements, and also seeks to free these forms of all that is occasional, to mention only the essential: he seeks what is known as the synthesis of art".[1]

Luigi Moretti cannot be placed exclusively on the list of men-architects but, more likely, among men-artists, in the wake of those grandiose figures dear to him, who never mixed practice with inspiration in favour of a unified humanistic vision. Numerous attempts by colleagues and scholars have attempted to frame his multifaceted personality, finding the most disparate definitions. One, nonetheless, uncovered during the course of my research, resulted worthy of note. Agnoldomenico Pica, Luigi Moretti's trusted collaborator and friend, loved to define him "a pagan-Christian spirituality".[2] In the fullest recognition of the renaissance intellectuals, Moretti was thus a man close to the esoteric spiritual notion of Wassily Kandinsky, theorised in 1913 in his book *On the Spiritual in Art*.
What unites Moretti to Kandinsky is the close connection both



→- A
Galleria Spazio
Roma, s.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Schizzo di studio degli ambienti interni della galleria



connessione che vi è per entrambi nell'idea di fondare una scienza dell'arte – riconoscibile nella concezione dell'opera d'arte totale – nonché il metodo con cui questa viene costruita. L'idea di porre l'arte nel suo senso più ampio, come scienza significativa, allo stesso piano di quella cosiddetta positiva, arrivando quasi a superarla in quanto fondata su qualcosa di assoluto e astratto, ovvero lo spirito. Luigi Moretti, come Kandinskij, cercò nel corso di tutta la sua carriera quell'armonia capace di infondere nell'opera d'arte, architettonica e pittorica, la ricomposizione della realtà, la ricostruzione della sua struttura.

"L'artista è il primo ad udire la sua parola, inaccessibile alle masse. E a tutta prima inconsapevolmente, senza rendersene conto egli stesso, risponde alla chiamata. Nella stessa questione del *come*, si trova latente un germe del risanamento. E se anche, nel complesso, questo problema del *come* non reca frutti, tuttavia nella stessa ricerca del *diverso* si presenta la possibilità di non vedere negli oggetti soltanto la loro pura e dura materialità, ma anche ciò che è meno corporeo dell'oggetto del periodo realistico, che si cercava di ritrarre isolato e *così com'è*, senza lavorarci di fantasia".[3] La volontà di rendere tangibile l'interstizio spaziale, luogo di incontro tra il visibile e l'invisibile, è comune alle due personalità. Moretti evidenziò questa necessità attraverso la costante contaminazione tra architettura e storia dell'arte, durante tutto il corso degli anni Cinquanta. Le parole dell'architetto testimoniano e sottolineano questo desiderio: "Un'opera d'arte priva di notevoli vincoli strutturali, sembra invece rimanere crudamente isolata, solo congiunta all'algoritmo proprio, alla personalità dell'artista; priva di qualsiasi riferimento a priori, vive in una specie di atomismo espressivo, incontaminato da ogni precostituita funzionalità, in un mondo di pura casualità, in uno spazio senza assi di riferimento, nel quale ogni direzione è parimenti giusta e ingiustificata, in un tempo certamente non bergsoniano. L'intensità, lo splendore, lo scoppio dei segni che si danno alla superficie, alla lucidezza e potenza dei rapporti, delle pure relazioni che questi segni compongono, sono la sua giustificazione. Il che potrebbe anche essere la drammatica bellezza, il disperato egoismo di questi fatti avventurosi che oggi nell'arte avvengono".[4]

Gli anni Cinquanta hanno rappresentato per Luigi Moretti una sorta di anno zero in termini di arricchimento della sua carriera. Nel 1951 conobbe lo storico dell'arte e critico francese, Michel Tapié, in occasione della mostra Vèhèmences Confrontées, curata da Tapié stesso, presso la Galleria Nina Dausset di Parigi. Tra i due nacque un profondo sodalizio personale e lavorativo che andò avanti tutta la vita. Ne derivarono importanti amicizie con i principali esponenti del mondo artistico intellet-

held to exist between the idea of founding a science of art – recognisable in the conception of the total work of art – and the method by which it was constructed. The idea of presenting art in its broadest sense, as an important science, on par with so-called positivism, almost overcoming it as if it were founded on something absolute and abstract: the spirit. During the course of his career, Moretti, like Kandinsky, pursued that harmony capable of infusing within the work of art, architectural and pictorial, the recomposition of reality, the reconstruction of its structure.

"First realized by the artist, his language is inaudible to the masses. Subconsciously, the artist follows the call. That very question 'how' contains a hidden seed of recovery. For even though this 'how' remains essentially barren, a possibility still dwells in this 'originality', this tendency (which some call "personality") of not only seeing the purely material side of an object, but also that which is condensed as differentiated from the objective of the realistic period, which meant to reproduce anything 'just as it is', and 'without employing any creative imagination'".[3] The desire to render tangible spatial interstices, the point of encounter between the visible and invisible, is common to both personalities. Moretti evidenced this necessity through the constant contamination between architecture and the history of art, throughout the 1950s. His words testify to and underline this desire: "A work of art devoid of notable structural limits, appears instead to remain crudely isolated, merely a partner to the personal algorithm, to the personality of the artist; devoid of any *a priori* reference, it lives a sort of expressive atomism, uncontaminated by any preconstituted functionality, in a world of pure casualness, in a space without axes of reference, in which each direction is equally just and unjustified, in a time that is certainly not Bergsonian. The intensity, the splendour, the explosion of signs given to the surfaces, the brightness and power of relations, the pure relations these signs compose, are its justification. Which would also be the dramatic beauty, the desperate egoism of these adventurous facts that today occur in art".[4]

For Luigi Moretti the 1950s were a sort of year zero in terms of the enrichment of his career. In 1951 he met the French art historian and critic Michel Tapié, in occasion of the exhibition "Vèhèmences Confrontées", curated by Tapié for the Galleria Nina Dausset in Paris. This marked the beginnings of a personal and professional affiliation that would last his entire life. It led to important friendships with the leading exponents of the decade's intellectual art world:

↑ - B
Galleria Spazio
Roma, s.d.
AMM
Schizzo di studio delle superfici espositive delle sale della galleria



↑ - C
Galleria Spazio
Roma, 1953
AMM
Ingresso della galleria



↑ - D
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM
Tra le opere esposte: Claire Falkenstein, Jackson Pollock, Karel Appel, per la mostra *Caratteri della Pittura d'oggi*



↑ - E
Galleria Spazio
Roma, 1955
AMM
Alcune opere esposte per la mostra monografica *Serpan*



↑ - F
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM
Giuseppe Capogrossi, *Superficie 106*

Arte e architettura
Impalpabile incantamento

Art and architecture
Impalpable Enchantment



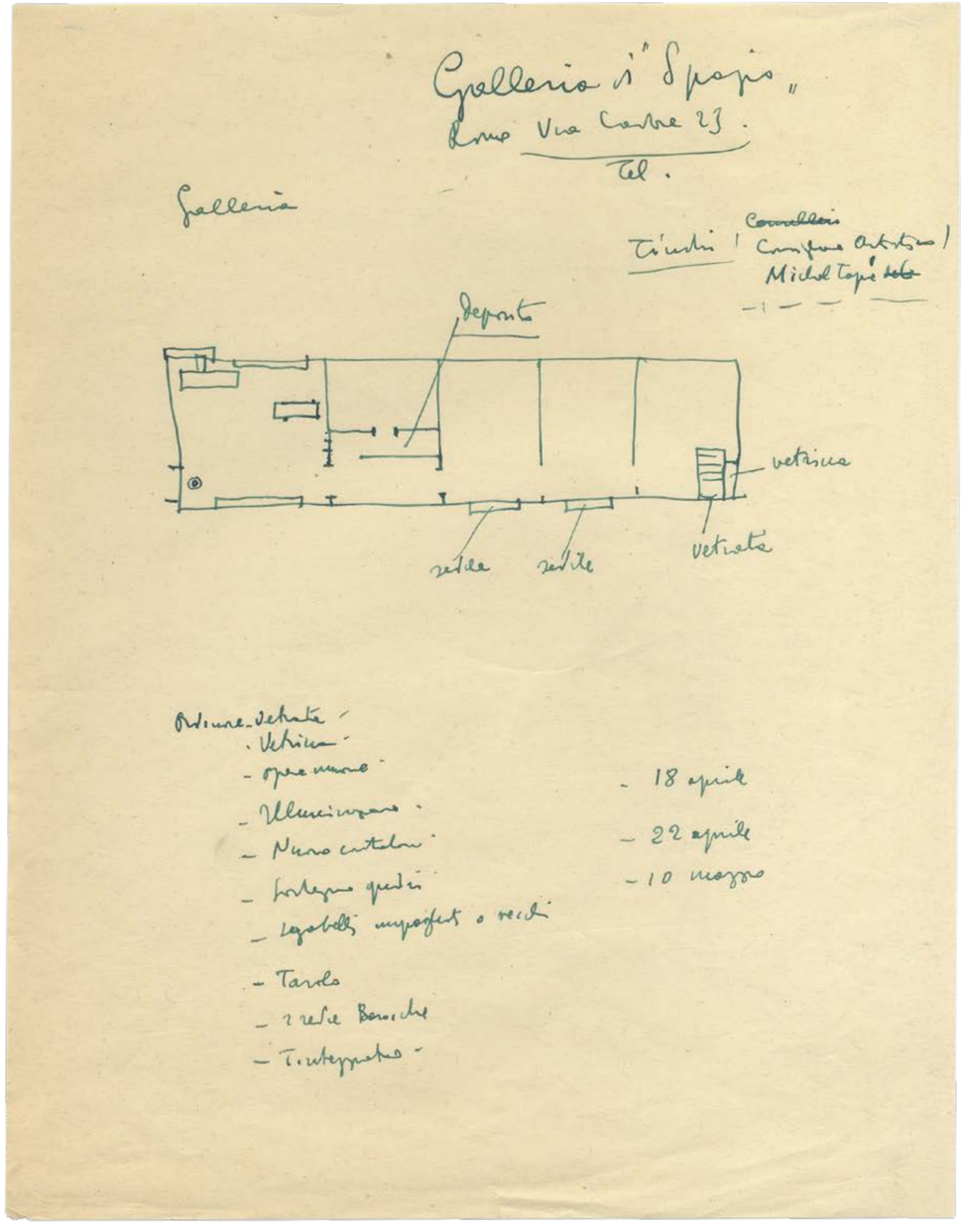




↑ - G
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM
Tra le opere esposte: Georges Mathieu e una scultura di Charles Conrad per la mostra *Caratteri della Pittura d'oggi*

↑ - H / I
Galleria Spazio
Roma, 1955
AMM
Alcune opere dalla mostra *Individualità d'oggi*

→ - J
Galleria Spazio
Roma, s.d.
AMM
Schizzo di studio e appunti per l'organizzazione degli ambienti della galleria



tuale del decennio; alcune di queste sfociate in proficue collaborazioni professionali che hanno trovato il massimo apice di espressività con l'attività della Galleria Spazio, fondata dall'architetto e dal critico nel 1952.

Primo tra tutti gli eventi cardine, la fondazione della rivista *Spazio - Rassegna delle arti e dell'architettura*. La pubblicazione ebbe vita breve, uscì tra il 1950 ed il 1953 con sette numeri, pur tuttavia, non impedendole di diventare un importante pilastro di innovazione nell'intero panorama internazionale delle pubblicazioni di settore. L'idea originaria, pensata per la rivista, fu gradualmente ridimensionata da parte di Moretti stesso, per approdare alla sua forma definitiva con due grandi nuclei di indagine critico teorica: architettura e storia dell'arte.

Quattro parole ricorrono frequentemente negli scritti dell'architetto: spazio, luce, forma e struttura. Non c'è alcuno scritto, all'interno dei sette numeri di *Spazio*, che ne tralasci una giustificata concatenazione, atta a sottolineare maggiormente il trait d'union con i linguaggi astratto figurativi nati nel corso degli anni Cinquanta. L'idea di un linguaggio unitario derivò "da un ordinamento ed una classificazione in fondamentali e secondari degli infiniti parametri della realtà e delle loro relazioni. Solo così lo spazio diventa unitario risolvibile ed esprimibile da ogni punto e specchio di una nuova equilibrata unità dell'uomo".[5] Nel breve enunciato vengono chiarite le motivazioni legate alla scelta del nome della rivista, *Spazio*, laddove questo non è da intendersi esclusivamente in senso architettonico, pittorico e matematico, ma effettivamente come luogo, tempo e memoria. Inoltre, viene qui svelato l'obiettivo di dimostrare quanto siano attuali i valori strutturali e logici dell'architettura antica, intesi come fondamenti di un linguaggio nuovo, a fronte di una civiltà contemporanea che invece ha perso tale coesione.

La determinazione di un'unione architettonico pittorica ha origini remote nella progettualità di Luigi Moretti. Risulta infatti evidente come, anche nelle opere giovanili, quali la Casa della GIL a Trastevere, vi fosse la volontà di arricchire la spazialità interna dell'edificio con opere murali. Nel corso dei restauri, avvenuti nel 2006, sono infatti emerse tracce di una decorazione a parete ad opera di Mario Mafai, ubicata nell'originaria area esposizioni.[6] Ciò non dovrebbe provocare sorpresa, in quanto, la stessa Opera Nazionale Balilla, chiedeva agli architetti di trovare un'integrazione con gli artisti, destinando parte dello stanziamento economico per la costruzione dell'edificio, proprio alle opere d'arte. Questo permise effettivamente la formazione delle avanguardie italiane del secondo Novecento. "Ogni forma è perciò tale sempre rispetto ad un contiguo presente o di memoria, mediante un gruppo di differenze o me-

some blossomed into profitable professional collaborations that reached their expressive apex with the activities of the Galleria Spazio, founded by the architect and critic in 1952.

First among them, the cardinal event, the founding of the review *SPAZIO - Rassegna delle arti e dell'architettura*. While short-lived – it was published only between 1950 and 1953 in seven issues – it nonetheless became an important pillar of innovation within the entire international panorama of publications in this field. The original idea, imagined for the review, was gradually redimensioned by Moretti himself, to arrive at its final form of two nuclei of critical theoretical investigation: architecture and history of art.

Four words were frequently repeated in Moretti's writings: space, light, form and structure. There is not one text within the seven issues of *SPAZIO* SPAZIO that ignores a justified concatenation, intent on better underlining the *trait d'union* with the abstract figurative languages born during the course of the 1950s.

The idea of a unitary language derived "from an ordering and a classification in fundamentals and secondaries of the infinite parameters of reality and their relations. Only thus could space become unitary resolvable and expressible from any point and the mirror of a new balanced unity of man".[5] This brief announcement clarifies the motivations behind the choice of the name of the review, *SPAZIO*, to be intended not exclusively in terms of architecture, painting and mathematics, but effectively as place, time and memory. Furthermore, it also revealed the objective of demonstrating the actuality of the structural and logical values of ancient architecture, intended as the foundations of a new language, for a contemporary civilization that had instead loss this cohesion.

The determination of a union between architecture and painting has remote origins in the design work of Luigi Moretti. It is in fact evident how even his earlier works, for example the *Casa della GIL* in Trastevere, express a desire to enrich the internal spatiality of the building with mural works. In 2006, during the course of restorations there emerged traces of a wall decoration by Mario Mafai, in what was once the exhibition area.[6] This should come as no surprise, given that the *Opera Nazionale Balilla*[7] asked architects to seek an integration with artists, setting aside a portion of construction budgets precisely for the creation of artworks. This effectively permitted the formation of the Italian avant-gardes of the second half of the twentieth century. "Any form is therefore what it is with respect





↗-K
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM
Infilata delle sale per l'esposizione *Caratteri della pittura d'oggi*

→- L
Galleria Spazio
Roma, 1955
AMM
Alcune opere esposte per la mostra collettiva *Individualità d'oggi*





glio un ordinamento temporale di avvertimenti (...). Ogni atto di percezione è perciò unitariamente legato all'alone delle forme contigue già possedute".[7] L'architetto intuì precocemente la possibilità di applicare la sua riflessione alla critica dell'arte e, in modo specifico, a quella che è la struttura dell'opera d'arte. L'esperienza della rivista non è scindibile dalla successiva formazione dell'omonima galleria, laddove è da inquadrarsi come realizzazione pratica del portato teorico elaborato da Luigi Moretti attraverso i saggi pubblicati nella raccolta. In poco meno di tre anni, si rafforzarono i rapporti con alcuni degli intellettuali risultati fondamentali all'interno del percorso di nascita della Galleria Spazio, tra questi: Milton Gendel, Gualtieri di San Lazzaro, Alberto Burri, Luigi Boille, Giuseppe Capogrossi, Claire Falkenstein, Lucio Fontana, Iaroslav Serpan, il gruppo degli artisti di Forma 1, del Gruppo Origine e molti altri nei quali vide, con grande anticipo, le tendenze innovative. Il costante

to a contiguous present or memory, via a group of differences or better yet a temporal ordering of warnings (...). Any active perception is therefore unitarily linked to the aura of contiguous forms already possessed".[7] Moretti precociously sensed the possibility to apply his reflection to the critique of art and, specifically, to the structure of the work of art. The experience of the review is inseparable from the successive formation of the gallery of the same name, which must be framed within the practical realisation of the theoretical work elaborated by Luigi Moretti in the essays published in the review. In just under three years he reinforced relations different intellectuals who proved fundamental to the birth of the Galleria Spazio, including: Milton Gendel, Gualtieri di San Lazzaro, Alberto Burri, Luigi Boille, Giuseppe Capogrossi, Claire Falkenstein, Lucio Fontana, Iaroslav Serpan, the Forma 1 group of artists, the Gruppo Origine and many others in whom he perceived, long before others, innovative

↖ - M
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM

Parete di ingresso della galleria dove è ben visibile la grande scultura di Claire Falkenstein, *Caratteri della pittura d'oggi*

←- N
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM

Alcune opere dalla mostra
Caratteri della pittura d'oggi

↑ - O
Galleria Spazio
Roma, 1955
AMM

Panoramica di alcune opere esposte per la mostra *Individualità d'oggi*

scambio di idee e il fermento che animò Roma, durante gli anni Cinquanta, diedero a Moretti la definitiva spinta a concretizzare l'apertura di uno spazio esclusivamente dedicato all'Arte.

Nel 1953 la Galleria Spazio aprì le sue porte in Via Cadore, 23. Nel corso del suo breve, ma incisivo periodo di attività, effettivamente avvenuto nel biennio 1954 - 1955, vennero realizzate tre mostre: *Caratteri della pittura d'oggi* (1954), *Individualità d'oggi* (1955), *Serpan* (1955).

Tuttavia, poter parlare di un'esperienza quale è stata quella della Galleria Spazio, senza delineare qualche ulteriore dettaglio di quella che fu la personalità di Michel Tapié, restituirebbe un quadro incompleto di un'avventura andata ben oltre la promozione degli artisti più all'avanguardia durante il 1950 e l'esposizione delle loro opere. Molteplici le caratteristiche che li accomunarono nel medesimo intento di evidenziare il portato geniale delle loro idee: arte, estetica, matematica, storia, scienza sono solo alcune di queste. Le riflessioni di entrambi procedettero in parallelo: sin dalle prime mostre organizzate dal giovane Tapié a Parigi, fino al dopoguerra, egli propose una nuova modalità interpretativa per le opere d'arte, fondata sulle moderne teorie scientifiche. Un nuovo linguaggio artistico adeguato alle complessità degli eventi del mondo coevo. Rimasto colpito dalla concezione di Tapié rispetto a quella che definirà "Art Autre", Luigi Moretti pubblicò il testo critico della mostra – *Vèhèmences Confrontèes* – all'interno della rivista.[8]

Scrivendo in proposito agli artisti esposti, Tapié utilizzò il termine "Informel", al quale riagganciò le parole usate dagli artisti del Gruppo Origine nel loro manifesto: "Tra le molteplici e spesso divergenti esperienze della pittura e scultura del nostro tempo, limitatamente al suo aspetto *non figurativo*, il Gruppo Origine tende a distinguersi decisamente, muovendo da talune particolari esigenze di espressione. Di fronte al percorso storico dell'*astrattismo* (...) il Gruppo Origine intende rifarsi e riproporsi il punto di partenza più valido delle esigenze *non-figurative* dell'espressione".[9]

Una dimostrazione dell'ulteriore rafforzamento alla conclusione del problema relativo all'astrattismo storico, avvertito come il punto di partenza più solido delle esperienze non figurative, intersecato con lo spartiacque *Dada*, principio della messa in crisi della forma, e al tempo stesso radice del segno "autre". Dunque il segno inteso come nuovo alfabeto della contemporaneità. Luigi Moretti individuò la medesima carica innovativa, portata dall'informale, in quell'elaborazione teorica da lui formulata rispetto al grande spettro del Barocco. Nella sua più ampia e complementare visione, l'architettura è densità di energie, implicito riferimento a quello che più genericamente chiamiamo spazio. La genialità di una visione teorica così com-

trends. The constant exchange of ideas and the ferment that animated Rome during the 1950s provided Moretti with the definitive drive to open a space exclusively dedicated to Art.

The Galleria Spazio opened its doors in Via Cadore, 23 in 1953. During the course of its brief, though incisive period of activity, which affectively spanned the biennial 1954-55, the gallery hosted three exhibitions: *Caratteri della pittura d'oggi* (1954), *Individualità d'oggi* (1955), *Serpan* (1955).

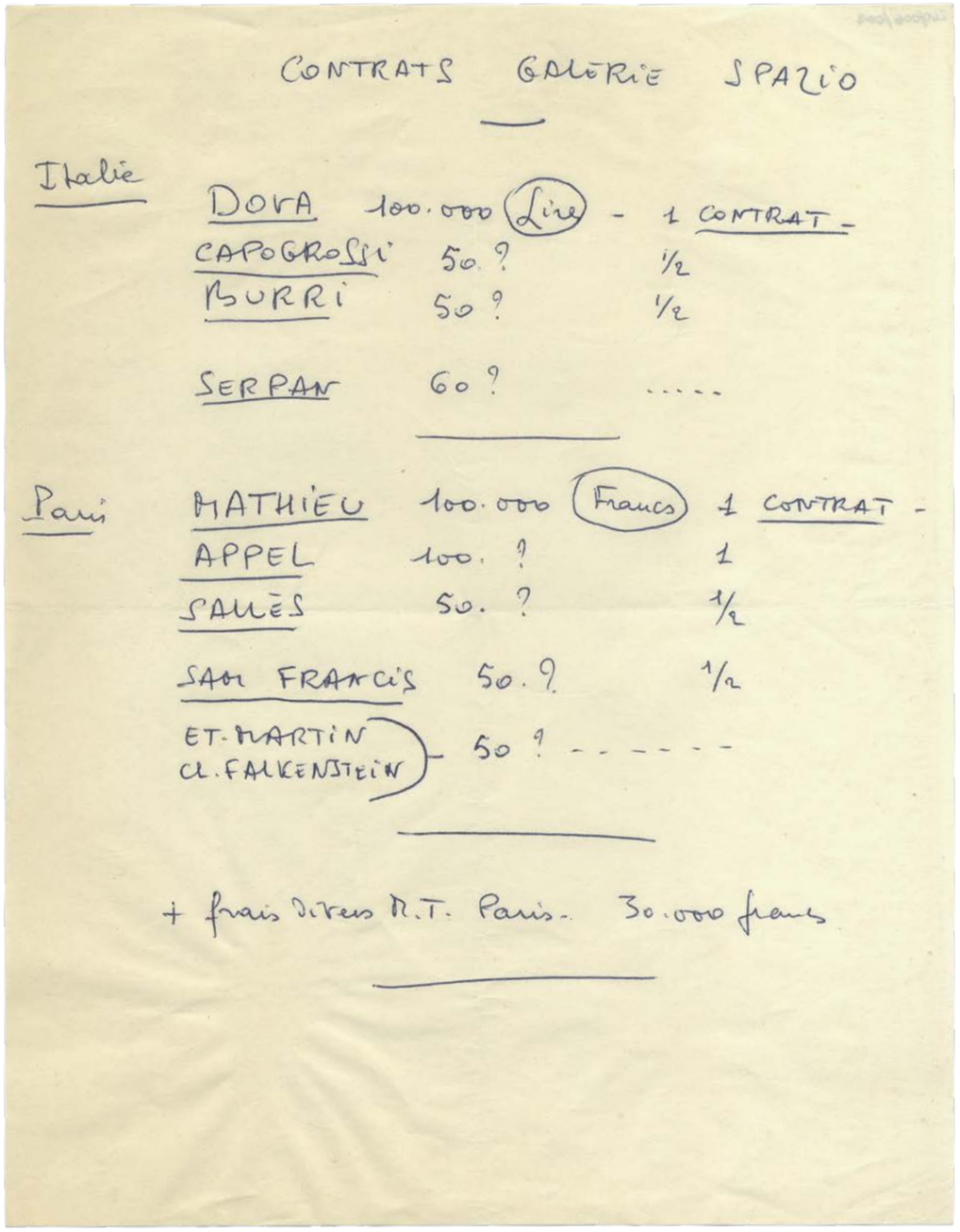
Nonetheless, speaking about an experience such as the Galleria Spazio without describing some additional details about the figure of Michel Tapié would produce an incomplete depiction of an adventure that far exceeded the promotion of the most avant-garde artists during the 1950s, and the exhibition of their works. They shared multiple characteristics and the same intent to highlight the ingenious extent of their ideas: art, aesthetics, mathematics, history, and science are just some. The reflections of both preceded in parallel: from the earliest exhibitions organised by the young Tapié in Paris, to the post war period, he proposed a new method of interpreting works of art, founded on modern scientific theories. A new artistic language suitable to the complexity of events in the coeval world. Struck by Tapié's conception that he would define "Art Autre", Luigi Moretti published the critical text from the exhibition "Vèhèmences Confrontèes" in the review.[8]

Writing about the artists whose work was exhibited, Tapié utilised the term "Informel", to which he reattached the words utilised by the artists of the Gruppo Origine in their manifesto: "Among the multiple and often divergent experiences of painting and sculpture of our time, limited to its *non-figurative* aspect, the Gruppo Origine tends to distinguish itself decisively, moving from particular needs of expression. Faced with the historical path of *abstractionism* (...) The Gruppo Origine intends to become the most morally valid point of reference of 'non-figurative' expressive needs".[9]

A demonstration of a further reinforcement at the conclusion of the problem of historical abstractionism, considered a more solid starting point for non-figurative experiences, intersected with the watershed of *Dada*, the origin of the crisis of form, at the same time the root of the "autre" sign. Therefore, the sign intended as the new alphabet of the contemporary era. Luigi Moretti identified the same innovative charge, brought by the informal, in that theoretical elaboration he had formulated with respect to the grand spectrum of the Baroque. In his broader



→- P
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM
In primo piano, Giuseppe Capogrossi,
Superficie n. 107, 1951–54; e scultura di Etienne Martin


CONTRATS GALERIE SPAZIO

Italie

DORA 100.000 Lire - 1 CONTRAT -
CAPOGROSSI 50 ? 1/2
BURRI 50 ? 1/2

SERPAN 60 ? .....

Paris

MATHIEU 100.000 Francs 1 CONTRAT -
APPEL 100. ? 1
SALÈS 50. ? 1/2
SAM FRANCIS 50. ? 1/2
ET. MARTIN
CL. FALKENSTEIN 50 ? - - - - - -

+ frais Divers R.T. Paris. 30.000 francs



penetrante, di architettura e arti figurative, diede modo a Moretti di vederne una pratica applicazione. Punto di partenza fu l'indagine delle forme, dal Rinascimento (con Michelangelo) al Barocco: "Le leggi che guidarono gli antichi architetti devono ancora guidare ognuno di essi, anche il più accanito modernista"[10], un monito utile a ribadire la complessa relazione tra opere antiche e contemporanee, tra classico e Barocco. Tali istanze furono tradotte e applicate sulla scultura barocca, in particolare dei primi del Seicento romano, le quali rivelano ampie zone plastiche risolte in termini puramente formali, distanti da ogni riferimento con la realtà: "Sono molte opere di scultura del Barocco romano, del tempo vivido del Bernini e del Borromini che rivelano alcune zone della loro stesura plastica risolte in termini puramente formali, lontani da ogni preminente riferimento ad una realtà oggettiva così che non sembra arbitrario conoscerle di appartenenza al mondo formale astratto. Queste particolari zone plastiche si riscontrano in quei pretesti figurativi chiama-

and complementary vision, architecture is a density of energies, and an implicit reference to what we more generically call space. The ingeniousness of such a co-penetrating theoretical vision, of architecture and the figurative arts, offered Moretti a means for seeing its practical application. The starting point was the investigation of forms from the Renaissance (with Michelangelo) to the Baroque: "The laws that guided ancient architects must still guide each one of them, even the fiercest modernist",[10] a warning useful for reiterating the complex relationship between ancient and contemporary works, between the classical and the Baroque. These instances were translated and applied to Baroque sculpture, in particular from the early 1600s in Rome. This revealed vast plastic zones resolved in purely formal terms, far from any reference with reality: "There are many works of sculpture from the Roman baroque, from the vivid time of Bernini and Borromini that reveal particular zones of their plastic formulation resolved in

←- Q
Michel Tapié
s.d.
AMM

Appunto dal "Registro Opere – Contratti"
degli artisti esposti presso la Galleria Spazio

↑ - R
Galleria Spazio
Roma, 1955
AMM

Tra le opere esposte: Pollock, Falkenstein,
Arnal per la mostra *Caratteri della pittura d'oggi*

ti panneggi, ali, rocciati (...), e non sono da stimarsi né casuali né di secondaria importanza compositiva rispetto al complesso dell'opera a cui appartengono, se si considera che spesso di questa opera investono la quasi totalità della superficie espressiva e ne costituiscono i fondamentali termini dell'immagine".[11]

Quindi, le singole zone plastiche sono libere da quel rapporto con la figuratività dell'opera ed approdano a forme puramente astratte. Le prime due mostre della Galleria Spazio (*Caratteri della Pittura d'oggi*, e *Individualità d'oggi*, 1954 - 55) risultano estremamente significative per gli avvenimenti che succedettero alla chiusura della galleria, dopo il 1955. In entrambe, infatti, i testi di accompagno alle esposizioni accesero i riflettori su alcuni elementi fondamentali. In primo luogo la grande importanza delle mostre collettive e di come queste siano occasione di incontro e di fruttuoso scambio tra gli artisti, riconoscendole – sempre per mezzo dell'utilizzo di un lessico matematico – come un insieme di individualità tra loro dialoganti. Nel corso delle due esposizioni, Tapié condusse ad una sempre maggiore precisione teorica l'estetica "autre"; Moretti, riprendendo le parole del suo scritto *Forma come struttura*, sottolineò come l'opera d'arte, seppur priva di vincoli, rimanga congiunta alla personalità dell'artista e ad un proprio algoritmo: "(...) l'intensità, lo splendore, lo scoppio dei segni che si danno alla sua superficie, la lucidezza e potenza dei rapporti, delle pure relazioni che questi segni compongono, sono la sua giustificazione".[12] Con *Individualità d'oggi*, i due intellettuali scelsero di completare il capitolo relativo alla consacrazione dell'*Informale*, riprendendo *il dialogo tra individualità*. L'impostazione della mostra rimase la medesima concepita per la prima esposizione parigina (1954), tuttavia diede l'impulso per la nascita di un progetto ben più ambizioso, l'International Center of Aesthetic Research (ICAR). Nel 1955 la Galleria chiuse le proprie porte. Negli anni successivi i progetti non si fermarono: Tapié, in costante viaggio tra Roma, Parigi, Torino e Tokyo collaborò attivamente alla nuova visione avanguardista di Moretti; la possibilità di ampliare internazionalmente, non solo fisicamente, ma anche in termini di studi e progetti, l'iniziale avventura della Galleria Spazio, prese gradualmente forma. La fitta rete di contatti con gli artisti che Moretti e Tapié avevano acquisito, crebbe – particolarmente interessante il dialogo con i membri del Gruppo Gutai[13] –, permettendo loro di individuare in Torino la sede più adeguata per l'ICAR.

Nel marzo 1960 si inaugurò e l'apertura fu un successo che attrasse artisti, critici, storici dell'arte e collezionisti da ogni angolo del mondo. L'attività espositiva non fu esclusiva: affiancate alle mostre vennero realizzate numerose conferenze tenute da studiosi, oltre che dagli stessi fondatori. Alla base di questa realizzazione vi fu il concetto di *Musèe Manifeste*, ovvero come enunciato dalla contraddittorietà dei due termini, un centro di elaborazione del nuovo pensiero e, contestualmente, di costruzione di una tradizione del nuovo. Molteplici, oltre che le mostre, anche le pubblicazioni. Particolarmente degna di nota è *Le Baroque Gènèralisè*, prodotta nella primavera del 1965 in occasione dell'inaugurazione del museo *Barocco di insiemi*, ad opera di Luigi Moretti e Michel Tapié. Come enunciato al suo interno, si trattò di un tentativo di teorizzazione – e dunque anche un punto di arrivo – di tutti gli stimoli e le ricerche compiute nel campo della storia dell'arte da parte di Moretti.[14] "Questo *manifesto* segna l'inizio di nuove ricerche tutte imperniate su *l'ensemblisme* e il *baroquisme* nel significato attuale sia dal punto di vista strutturale sia etico; perché il fatto artistico, cioè la creazione di strutture non può esistere nel superarsi entro un'arte di vivere".[15] In conclusione si può dunque tornare al principio. Per l'architetto l'arte fu un grande amore e dunque, come lui stesso la definì, "una questione di incantamento"; fu uomo capace di individuare "(...) il suo algoritmo strutturale nel gioco rigoroso tra i parametri artistici che sono quelli della sua lunga esperienza di strutture di incantamento e i possibili parametri biologici dell'amatore di etica e di carte che deve essere l'uomo degno di questo nome".[16] La vera avanguardia fu questa, e per tale ragione, da qui, oggi, si deve ripartire.

purely formal terms, far from any pre-eminent reference to an objective reality such that it would not seem arbitrary to learn they belong to the abstract formal world. These particular plastic zones can be found in those figurative pretexts known as drapery, wings (...), and they are to be considered neither casual nor of secondary importance to the composition with respect to the overall work to which they belong, if we consider that in this work they often involve almost the entire expressive surface and constitute the fundamental terms of the image".[11]

Thus, the single plastic zones are free of that relationship with the figurative nature of the work and arrive at purely abstract forms. The first two exhibitions at the Galleria Spazio (*Caratteri della Pittura d'oggi*, and *Individualità d'oggi*, 1954 - 55) were extremely significant for the events that followed the closure of the gallery, after 1955. In both, the texts accompanying the exhibitions shed light on some fundamental elements. Firstly, the great importance of collective shows and how they represent an occasion for encounter and fruitful exchange among artists, recognised – always using a mathematical lexicon – as a group of dialoguing individuals. During the course of the two exhibitions Tapié advanced the "autre" aesthetic with increasing theoretical precision; returning to the words of his text *Forma come struttura*, Moretti underlined how the work of art, even when devoid of restrictions, remains bound to the artist's personality and to a personal algorithm: "(...) the intensity, the splendour, the explosion of signs given to the surfaces, the brightness and power of relations, the pure relations these signs compose, are its justification".[12]

With *Individualità d'oggi*, the two intellectuals chose to complete the chapter on the consecration of the Informal, resuming the dialogue among individuals. The structure of the exhibition remained as it had been conceived for the Paris exhibition (1954), though it brought an impulse to the birth of a much more ambitious project: the International Center of Aesthetic Research (ICAR).

The Galleria Spazio closed its doors in 1955. Yet the projects did not stop during the following years: Tapié, constantly traveling between Rome, Paris, Turin and Tokyo, actively collaborated in Moretti's new avant-gardist vision; the possibility to internationally expand the initial adventure of the Galleria Spazio, not only physically but also in the form of studies and projects, gradually took form. the dense network of contact with artists that Moretti and Tapié had established – of particular interest is the dialogue with the members of the Gruppo Gutaii[13] – permitted them to identify Turin as the most suitable site for the ICAR.

The Center opened in March 1960. This successful event attracted artists, critics, art historians and collectors from every corner of the world. Exhibitions were not its only activity: shows were accompanied by numerous lectures by scholars, as well as the Center's founders. Underlying this conception was the concept of the *Musée Manifeste*, or, as enounced in the contradiction between the two words, a centre for the elaboration of new ideas and, contextually, for the construction of a tradition of the new. There were also a large number of publications. Particularly worthy of note is Le Baroque Gènèralisè, produced in the spring of 1965 in occasion of the inauguration of the museum Barocco di insiemi, by Luigi Moretti and Michel Tapié. As enounced inside, it was an attempt to theorise – and thus a point of arrival – all of Moretti's stimuli and research in the field of the history of art.[14] "This *manifesto* marks the beginning of a new research hinged entirely on l'ensemblisme and baroquisme in its current meaning, both structural and ethic; because art, that is the creation of structures, cannot exist by surpassing itself within this art of life".[15]

In conclusion we can thus return to the origin. For Moretti art was a great love and thus, as he himself defined it, "a question of enchantment"; he was a man capable of identifying "(...) is structural algorithm in the rigorous play of artistic parameters that are those of his lengthy experience with structures of enchantment and the possible biological parameters of the lover of ethics and writings that any man worthy of this name must be".[16] This was the true avant-garde, and thus it is from here, today, that we must resume the journey.

1- Vasilij Kandinskij, *Lo Spirituale nell'arte*, Introduzione di Luigi Spezzaferro , Ed. De Donato, 1976.
2- Agnoldomenico Pica, *Luigi Moretti: un architetto al di là del cantiere*, in *Civiltà delle macchine* n. 3-4, maggio - agosto, 1973.
3- Vassilij Kandinskij, *Lo Spirituale nell'arte*, Considerazioni generali, capitolo II: *Il movimento*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1956.
4- Luigi Moretti, *Caratteri della pittura d'oggi*, brochure della mostra realizzata presso la Galleria Spazio (fondata e diretta da Moretti stesso e Michel Tapié), 26 Giugno 1954.
5- Luigi Moretti, *Eclettismo e unità di linguaggio*, in *Spazio* n. 1, 1950.
6- A causa delle profonde trasformazioni dell'edificio, avvenute nei decenni, l'opera è ricoperta da diversi strati di finitura sovrapposti. Alla stessa maniera, anche presso la Casa delle Armi (Foro Italico, 1933 - 1937) si evidenzia il ruolo di primo piano che fu dedicato all'arte. Aliventi decorò il soffitto degli spazi della biblioteca con un bassorilievo, Canevari raffigurò il volo di Icaro attraverso il mosaico, Luigi Moretti stesso disegnò un mosaico dedicato alla scherma sulla pavimentazione della sala ellittica.
7- F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Ed. Electa, Milano, 2000 (*Spazio*, estratti giugno-luglio 1957).
8- *Spazio* n. 5, luglio - agosto 1951.
9- Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, *Manifesto del Gruppo Origine* (estratto), 1951.
10- Luigi Moretti, lettera manoscritta indirizzata al direttore di un giornale (non specificato) tra il 1931 ed il 1938, Archivio AMM.Ro, Roma. Da vedersi, nello specifico, la serie di studi compiuti da Moretti tra il 1927 ed il 1931 sull'architettura rinascimentale e barocca che costituiranno, nel 1964, il punto di partenza per la più ampia opera *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi. Atti del convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze - Roma 1964 - 1966*, Edizioni dell'ateneo, Roma.
11- Luigi Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, in *Spazio* n. 3, ottobre 1950.
12- Luigi Moretti, *Caratteri della pittura d'oggi*, brochure della mostra, Galleria Spazio, Roma (26 giugno 31 luglio 1954).
13- Collettivo fondato nel 1954, in Giappone, dai due artisti Shimamoto e Yoshihara. Gli artisti che ne fecero parte furono: Insho, Tanaka, Onishi, Arai, Teshigahara, Domoto. Il termine "Gutai" può essere tradotto con gli aggettivi: concreto, reale e materiale.
14- Questo studio, parte del più ampio approfondimento di ricostruzione dell'attività postuma alla Galleria Spazio, è ad oggi oggetto di ricerca e pubblicazione.
15- Ada Minola, *Le Baroque Gènèralisè. Manifeste du Baroque Ensembliste*, introduzione, Edizioni del Dioscuro, Torino 1965.
16- Michel Tapié, *Luigi Moretti architetto* (29 maggio - 10 luglio 1969) in *Naviglioincontri*, n. 10, Edizioni del Naviglio, Milano 1969 - 1970.

1- Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1956.
(Introduction to the Italian edition by Luigi Spezzaferro, *Lo Spirituale nell'arte*, Ed. De Donato, 1976).
2- Agnoldomenico Pica, "Luigi Moretti: un architetto al di là del cantiere", in *Civiltà delle macchine* n. 3-4, May-August, 1973.
3- Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, General, chapter II: *The Movement*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1956.
4- Luigi Moretti, *Caratteri della pittura d'oggi*, brochure accompanying the exhibition at the Galleria Spazio (founded and directed by Moretti himself and Michel Tapié), 26 June 1954.
5- Luigi Moretti, "Eclettismo e unità di linguaggio", in *Spazio* n. 1, 1950.
6- Owing to the profound transformations made to the building, over the decades, the work is covered by diverse layers of overlapping finishes. Similarly, also at the *Casa delle Armi* (Foro Italico, 1933-1937) we can note the leading role dedicated to art. Aliventi decorated the ceiling of the spaces of the library with a bas-relief, Canevari depicted the flight of Icarus in mosaic, Luigi Moretti himself designed a mosaic dedicated to fencing on the floor of the elliptical hall.
Y- *Opera Nazionale Balilla*, an Italian Fascist youth organization functioning between 1926 and 1937, when it was absorbed into the *Gioventù Italiana del Littorio* (GIL), a youth section of the National Fascist Party.
7- F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Ed. Electa, Milano, 2000 (*Spazio*, extracts June-July 1957).
8- *Spazio* n. 5, July-August 1951.
9- Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, *Manifesto del Gruppo Origine* (extract), 1951.
10- Luigi Moretti, handwritten letter to the director of a newspaper (not specified) between 1931 and 1938, Archivio AMM.Ro, Rome. Of specific interest is the series of studies realised by Moretti between 1927 and 1931 on Renaissance and Baroque architecture that would constitute, in 1964, the starting point for the broader work *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi. Atti del convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze - Roma 1964 - 1966*, Edizioni dell'Ateneo, Rome.
11- Luigi Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, in *Spazio* n. 3, October 1950.
12- Luigi Moretti, *Caratteri della pittura d'oggi*, brochure accompanying the exhibition, Galleria Spazio, Rome (26 June - 31 July 1954).
13- Collective founded in 1954, in Japan, by the two artists Shimamoto and Yoshihara. Artist members included: Insho, Tanaka, Onishi, Arai, Teshigahara, Domoto. The term "Gutai" can be translated using the adjectives: concrete, real and material.
14- This study, part of the broader investigation into the reconstruction of the posthumous activity of the Galleria Spazio, is today the subject of research and publication.
15- Ada Minola, *Le Baroque Gènèralisè. Manifeste du Baroque Ensembliste*, introduction, Edizioni del Dioscuro, Turin 1965.
16- Michel Tapié, "Luigi Moretti architetto" (29 May - 10 July 1969) in *Naviglioincontri*, n. 10, Edizioni del Naviglio, Milan 1969-1970.

Flavia Brustolin
Storico dell'arte, Sapienza Università di Roma

Art Historian, Sapienza University of Rome

Antonella Greco

GALLERIA SPAZIO MORETTI E TAPIÉ

Morfologie e parametri artistici

Apparentemente, sembra impossibile inseguire le tracce del pensiero di Moretti che conducono ai rarefatti momenti di attività di Spazio, galleria in via Cadore 23 a Roma, separando tali tracce da quelle disseminate dalla straordinaria rivista di cui la galleria eredita il nome.

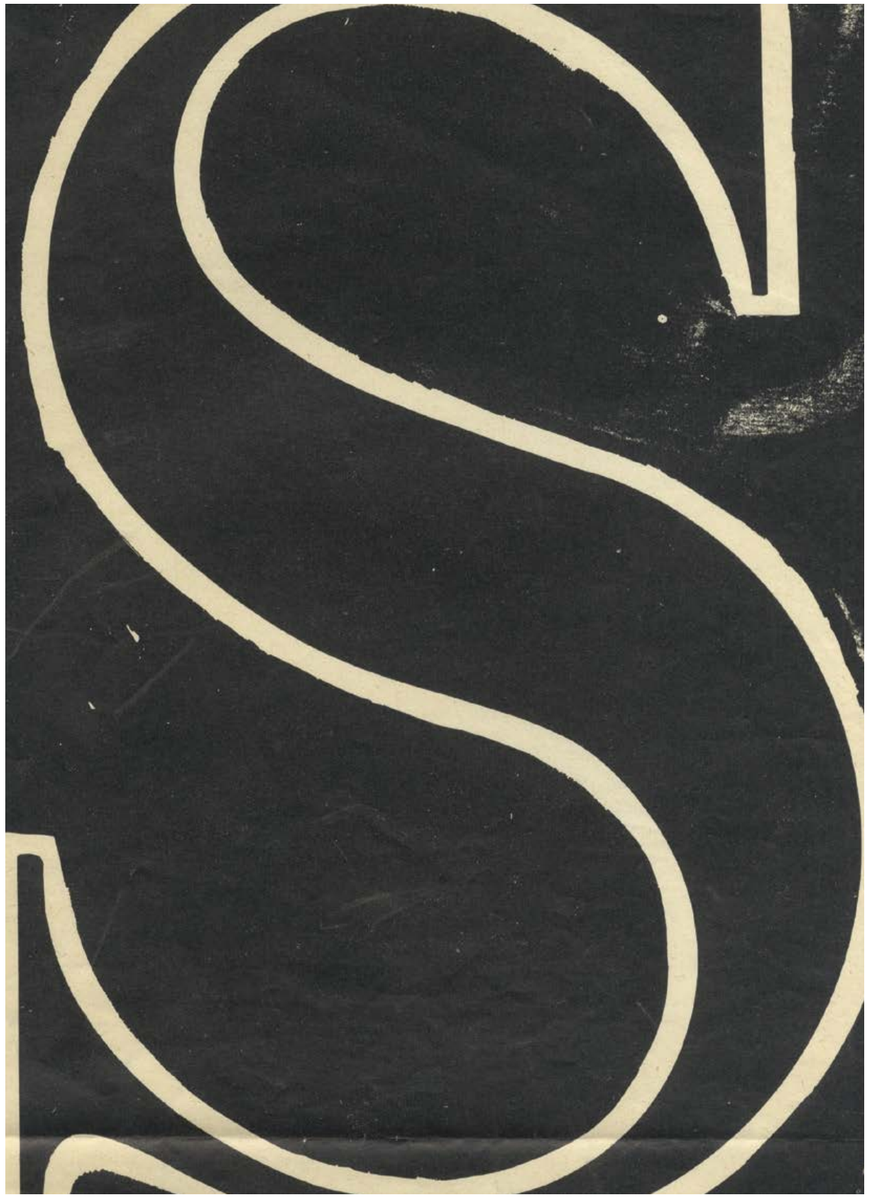
Nel frontespizio del catalogo della prima mostra sui *Caratteri della pittura d'oggi,* inaugurazione il 26 giugno 1954, si legge, appunto, Galleria *di* Spazio (il logo con la grande S disegnato da Moretti) quasi a sottolineare il rispecchiamento della rivista sull'attività della nuova sede espositiva.

Su quella pagina Moretti scriveva[1]: "(...) L'intensità, lo splendore, lo scoppio dei segni che si danno sulla superficie, la lucidezza e potenza dei rapporti, delle pure relazioni che questi segni compongono, sono la sua giustificazione. Il che potrebbe essere la drammatica bellezza, il disperato egoismo di questi fatti avventurosi che oggi nell'arte avvengono".

Una maniera colta e poetica, secondo il suo stile, di sostenere che la pittura in quel preciso momento storico valeva solo per sé stessa, "solo congiunta all'algoritmo proprio, alla personalità dell'artista". È quasi fatale che, nei numerosi studi recenti, gli splendidi saggi di Moretti pubblicati su ogni numero di *Spazio* si trasfigurino in testi filosofici, trame profonde e trasparenti attraverso le quali interpretare le scelte artistiche della rivista e della galleria, quasi a rappresentarne il manifesto. Ed è obbligatorio riferirsi a essi, sia quando Moretti parla di *Ecletti-*

THE GALLERIA SPAZIO MORETTI AND TAPIÉ
Artistic Morphologies and Parameters

It would seem impossible to follow the traces of Luigi Moretti's ideas that lead to the rarefied activities of the Galleria Spazio, in Via Cadore 23, Rome, without considering those disseminated by the extraordinary review from which the gallery inherited its name. In the frontispiece to the catalogue from the first exhibition "Caratteri della pittura d'oggi", inaugurated on 26 June 1954, we read Galleria *di* (of) Spazio (with the logo featuring the large S designed by Moretti), almost underlining how the review was reflected in the activities of the new exhibition space.
In this catalogue Moretti wrote: "(...) The intensity, the splendour, the explosion of signs given to the surfaces, the brightness and power of relations, the pure relations these signs compose, are its justification. Which would also be the dramatic beauty, the desperate egoism of these adventurous facts that today occur in art". A cultured and poetic manner, as was his style, of claiming that painting at that precise moment in history was of importance only to itself, "only tied to the personal algorithm, to the personality of the artist". It is almost fatal that, in numerous recent studies, Moretti's splendid essays published in each issue of *Spazio* were transfigured into philosophical texts, profound and transparent explorations for interpreting artistic choices made in the review





→- A
Studio per il logo della Galleria Spazio
Roma, s.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

Galleria Spazio
Moretti e Tapié
Morfologie e parametri artistici

The Galleria Spazio
Moretti and Tapié
Artistic Morphologies and Parameters



↑ - B
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM / Foto Vasari

Ingresso della galleria.
Mostra *Caratteri della pittura d'oggi*,
a destra Leda e il cigno di Claire Falkenstein



↑ -C
Galleria Spazio
Roma, 1954
AMM / Foto Vasari

Mostra *Caratteri della pittura d'oggi*.
a destra si riconosce il quadro di Sam Francis



↑ ↗ -D / E
Galleria Spazio
Roma, 1955
AMM

Mostra monografica di Jaroslav Serpan



→ -F
Studio per il pieghevole della mostra monografica di Serpan
Roma, 1955
AMM



Antonella Greco

Galleria Spazio
Moretti e Tapié
Morfologie e parametri artistici

The Galleria Spazio
Moretti and Tapié
Artistic Morphologies and Parameters







← ↖ - G / H / I dall'alto
Galleria Spazio
Roma
AMM

Opera curvilinea nella mostra monografica di Serpan

Allestimenti di Spazio. Sul soffitto un'opera di Claire Falkenstein e un quadro di Chigine a sinistra

Allestimenti di Spazio. A sinistra un dipinto di René Guillet e a destra un'opera di Gianni Dova

smo e Unità di linguaggio nel primo numero della rivista, attingendo alle fonti dell'estetica, o che in *Valori della modanatura* (n.6, 1951) faccia interagire dettagli di Mondrian con i segni di Michelangelo, sia quando ne chiuda la serie con *Strutture e sequenze di Spazi* (n.7, 1952-53) testo mirabile sulla lettura dell'oggetto architettonico.

Espressione di un medesimo slancio, tra inizio e fine della serie della rivista, arte e architettura si alternano e si equivalgono perché, unico e universale è il loro linguaggio.

Accanto a Moretti, così versato nelle teorie dell'arte da scrivere di *Discontinuità dello spazio* nella pittura di Caravaggio – in concomitanza con la magnifica mostra curata da Roberto Longhi a Palazzo reale di Milano – la rivista dava la parola ad illustri ospiti saltuari: storici eccelsi come Giulio Carlo Argan, di cui usciva in quegli anni *Walter Gropius e la Bauhaus*, il medievista Pietro Toesca, André Bloc critico francese di arte e architettura contemporanea, il pittore Gino Severini, che viveva con la riscoperta del futurismo una seconda giovinezza.

Ciascuno di essi, nel periodo magmatico del dopoguerra, pronto a veicolare un'idea dell'arte, suggerire un'appartenenza. Si aggiungevano al panorama le grandi esposizioni: la Biennale veneziana che riluce di nuovo splendore dal 1948, la mostra *Arte astratta e Concreta* di Palma Bucarelli del 1951 – Moretti è iscritto nel Comitato d'onore – assieme ai convegni internazionali. Uno dei temi del periodo sarà quello dell'unità delle arti, e alla *Sintesi tra le arti* sarà dedicata nel 1954 la X Triennale di Milano. Altra inevitabile occasione di dibattito sarà sul linguaggio pittorico, con il superamento dell'astrattismo geometrico, la scoperta della pittura di segno e della più incisiva arte *informel*, caotica e potente, barbarica e primitiva, connessa all'individualismo esasperato della filosofia esistenzialista.

Sarà quest'ultima metamorfosi della pittura ad attrarre la curiosità di Moretti nella vita della galleria di Spazio, coadiuvato da un inaspettato e celebre critico d'arte francese, Michel Tapié de Celeyran, autore di *Un art autre*[2], breviario della nuova arte di segno e di materia.

Già musicista di jazz, poi curatore per Facchetti a Parigi[3], Tapié incarnava nel suo aristocratico profilo la geniale figura dell'agitatore culturale, del critico, del mercante, e dell'avventuriero. Seduttivo nei modi e nelle idee, allacciava cordiali rapporti con i maggiori galleristi europei e americani, in una complessa sinergia culturale ed economica che gli permetteva di esporre e far conoscere i propri artisti in tutto il mondo.

Ignoriamo se anche Moretti fosse uno dei suoi soci finanziatori, ma un appunto autografo della primavera del 1954[4], definisce i ruoli all'interno di Spazio: Tapié ne è il "consigliere artistico", Moretti il suo direttore. Nello stesso appunto

and by the gallery, almost representing its manifesto. We are obliged to refer to them, both when Moretti speaks of *Eclettismo e Unità di linguaggio* (Eclecticism and Unity of Language) in the first issue of the review, drawing from the wellsprings of aesthetics, or when in *Valori della modanatura* (The Values of the Frame) (n.6, 1951) he establishes an interaction between the details of Mondrian and the signs of Michelangelo, and when he closes the series with *Strutture e sequenze di Spazi* (Structures and Sequences of Spaces) (n.7, 1952-53) an admirable text on the reading of the architectural object.

The expression of the same momentum, from the beginning to the end of the review, art and architecture alternate and are equivalent because their language is unique and transversal.

Alongside Moretti, so well-versed in the theories of art to be able to write about *Discontinuità dello spazio* (Discontinuities of Space) in the painting of Caravaggio – in concomitance with the magnificent exhibition curated by Roberto Longhi at Palazzo Reale, Milan – the review offered space to illustrious occasional guests: such excellent historians as Giulio Carlo Argan, who published "Walter Gropius e la Bauhaus" at this time, the medievalist Pietro Toesca, the French contemporary art and architecture critic André Bloc, the painter Gino Severini, experiencing a second youth with the rediscovery of Futurism.

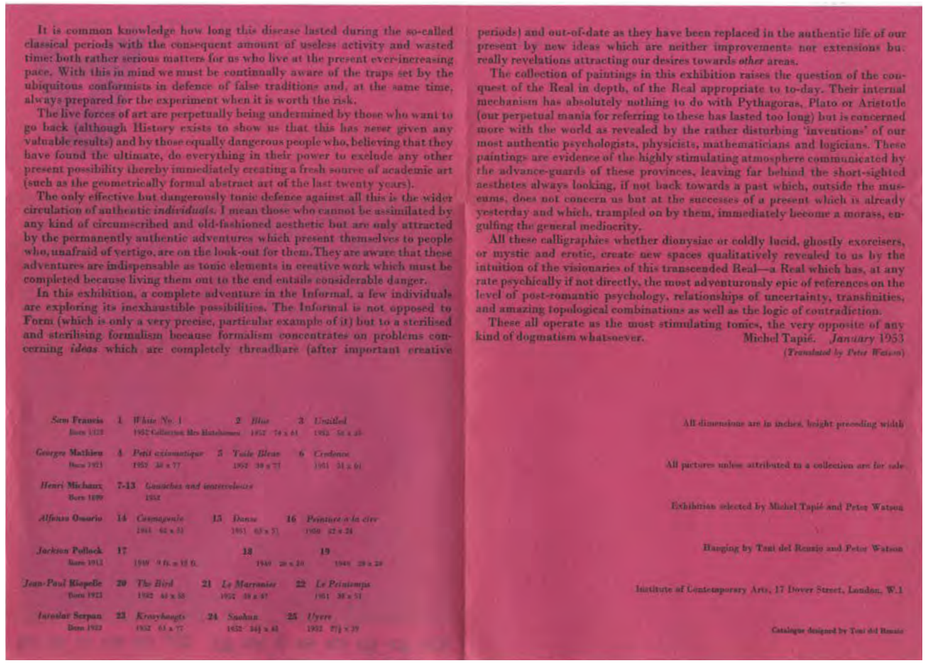
Each, during the magmatic post-war period, was ready to convey an idea of art, to suggest a belonging. To this we must add the panorama of important exhibitions: the Venice Biennale in its newfound splendour in 1948, "Arte astratta e Concreta" by Palma Bucarelli from 1951 – Moretti was a member of the Honours Committee – and various international conventions. One of the leading themes from this period was the unity of the arts, and the X Triennale di Milano in 1954 was dedicated precisely to the *Sintesi tra le arti* (Synthesis Among the Arts). Another unavoidable occasion for debate would be presented by the language of painting, with the overcoming of geometric abstractionism, the discovery of the painting of the sign and the more incisive *informel*, chaotic and powerful, barbaric and primitive, connected with the exasperated individualism of existentialist philosophy.

This latter metamorphosis of painting would peak Moretti's curiosity during the life of the Galleria Spazio, unexpectedly supported by the famous French art critic, Michel Tapié de Céleyran, author of *Un art autre*[2], a breviary of a new art of signs and matter.

A former jazz musician, and later a curator for Facchetti in Paris,[3] Tapié's aristocratic profile embodied the brilliant figure of the cultural agitator, critic, merchant and adventurer. Seductive in his ways and ideas, he formed cordial relations with leading European

Galleria Spazio
Moretti e Tapié
Morfologie e parametri artistici

The Galleria Spazio
Moretti and Tapié
Artistic Morphologies and Parameters



It is common knowledge how long this disease lasted during the so-called classical periods with the consequent amount of useless activity and wasted time: both rather serious matters for us who live at the present ever-increasing pace. With this in mind we must be continually aware of the traps set by the ubiquitous conformists in defence of false traditions and, at the same time, always prepared for the experiment when it is worth the risk.

The live forces of art are perpetually being undermined by those who want to go back (although History exists to show us that this has never given any valuable results) and by those equally dangerous people who, believing that they have found the ultimate, do everything in their power to exclude any other present possibility thereby immediately creating a fresh source of academic art (such as the geometrically formal abstract art of the last twenty years).

The only effective but dangerously tonic defence against all this is the wider circulation of authentic *individuals*. I mean those who cannot be assimilated by any kind of circumscribed and old-fashioned aesthetic but are only attracted by the permanently authentic adventures which present themselves to people who, unafraid of vertigo, are on the look-out for them. They are aware that these adventures are indispensable as tonic elements in creative work which must be completed because living them out to the end entails considerable danger.

In this exhibition, a complete adventure in the Informal, a few individuals are exploring its inexhaustible possibilities. The Informal is not opposed to Form (which is only a very precise, particular example of it) but to a sterilised and sterilising formalism because formalism concentrates on problems concerning *ideas* which are completely threadbare (after important creative periods) and out-of-date as they have been replaced in the authentic life of our present by new ideas which are neither improvements nor extensions but really revelations attracting our desires towards *other* areas.

The collection of paintings in this exhibition raises the question of the conquest of the Real in depth, of the Real appropriate to to-day. Their internal mechanism has absolutely nothing to do with Pythagoras, Plato or Aristotle (our perpetual mania for referring to these has lasted too long) but is concerned more with the world as revealed by the rather disturbing 'inventions' of our most authentic psychologists, physicists, mathematicians and logicians. These paintings are evidence of the highly stimulating atmosphere communicated by the advance-guards of these provinces, leaving far behind the short-sighted aesthetes always looking, if not back towards a past which, outside the museums, does not concern us but at the successes of a present which is already yesterday and which, trampled on by them, immediately become a morass, engulfing the general mediocrity.

All these calligraphies whether dionysiac or coldly lucid, ghostly exorcisers, or mystic and erotic, create new spaces qualitatively revealed to us by the intuition of the visionaries of this transcended Real—a Real which has, at any rate psychically if not directly, the most adventurously epic of references on the level of post-romantic psychology, relationships of uncertainty, transfinities, and amazing topological combinations as well as the logic of contradiction.

These all operate as the most stimulating tonics, the very opposite of any kind of dogmatism whatsoever.

Michel Tapié. *January* 1953
(Translated by Peter Watson)

Sam Francis Born 1923	1	*White No. 1* 1952 Collection Mrs Matthieson	2	*Blue* 1952 74 x 61	3	*Untitled* 1952 51 x 25
Georges Mathieu Born 1921	4	*Petit existentiel* 1952 36 x 77	5	*Toile Bleue* 1952 39 x 77	6	*Credence* 1951 51 x 61
Henri Michaux Born 1899	7-13	*Gouaches and watercolours* 1952				
Alfonso Ossorio	14	*Cosmogonie* 1951 45 x 51	15	*Donne* 1951 63 x 71	16	*Peinture à la cire* 1950 27 x 24
Jackson Pollock Born 1913	17	1949 9 ft. x 11 ft.	18	1949 20 x 24	19	1949 29 x 24
Jean-Paul Riopelle Born 1923	20	*The Bird* 1952 40 x 50	21	*Le Marronier* 1952 39 x 47	22	*Le Printemps* 1951 38 x 51
Iaroslav Serpan Born 1923	23	*Krasyhoogte* 1952 63 x 77	24	*Saahna* 1952 44½ x 63	25	*Ulvere* 1952 27½ x 39

All dimensions are in inches, height preceding width

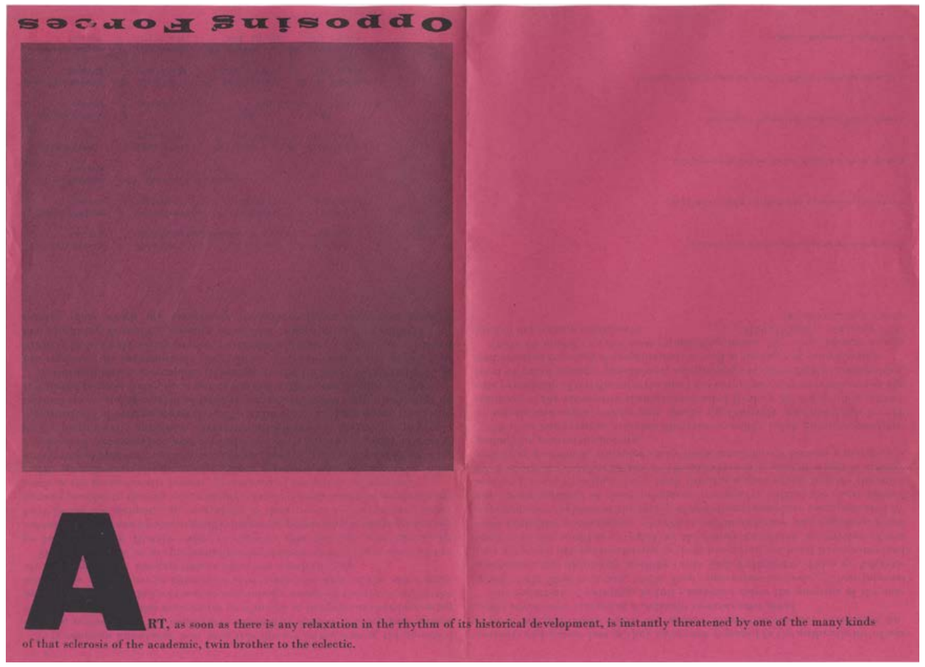
All pictures unless attributed to a collection are for sale

Exhibition selected by Michel Tapié and Peter Watson

Hanging by Toni del Renzio and Peter Watson

Institute of Contemporary Arts, 17 Dover Street, London, W.1

Catalogue designed by Toni del Renzio



Opposing Forces

ART, as soon as there is any relaxation in the rhythm of its historical development, is instantly threatened by one of the many kinds of that sclerosis of the academic, twin brother to the eclectic.





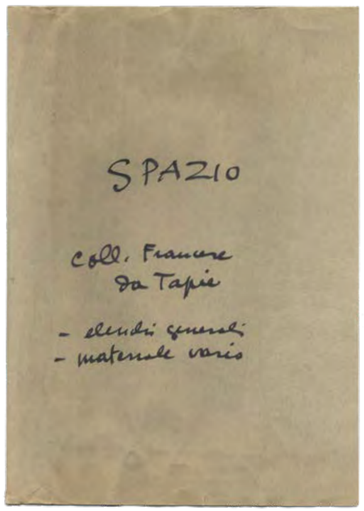
← ↖ - J / K
Michel Tapié, Peter Watson
Opposing Forces (Oppositions forcés)
Londra, 1953
AMM

Catalogo della mostra,
Institute of contemporary arts

↑ - L
Fotoritratto di Michel Tapié
s.d.
AMM

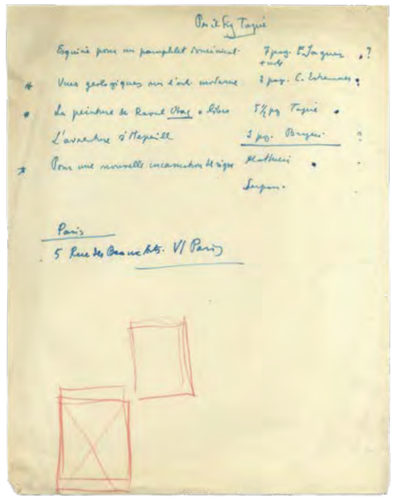
↑ - M
Emmanuel Looten, Michel Tapié e George Mathieu
Parigi, 1950
AMM

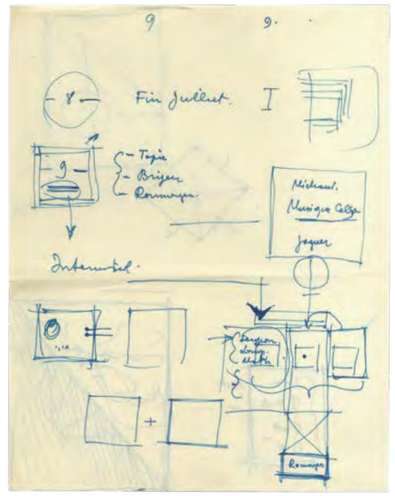
Michel Tapié ha in mano la litografia di Mathieu
La complainte sauvage. Sullo sfondo il quadro *Flamence Rouge*,
1950 (da *Le grand oeil de Michel Tapié*, Paris 2018)

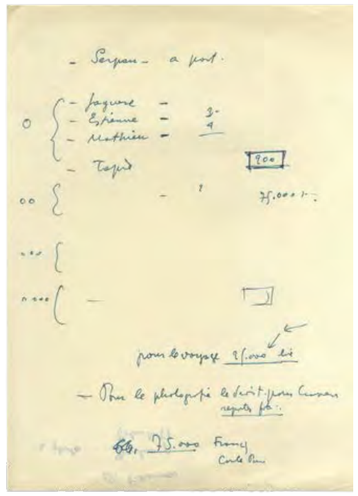












l'architetto cadenza l'allestimento della galleria: l'illuminazione dovrà essere pronta il 18 aprile del 1954, il "sostegno dei quadri" il 10 maggio. Saranno aggiunti due sgabelli impagliati ("o vecchi"), un tavolo e due "sedie barocche" già posizionate nella pianta. Con la pittura bianca sulle voltine del soffitto, le pareti tutte bianche e una nera, le "poltrone barocche" si inseriscono in un ambiente tipicamente morettiano.

La chiave di volta per la fortunata carriera del critico francese era stata l'amicizia con il pittore George Mathieu: da lì sarebbe scaturita la conoscenza di Moretti, tramite Capogrossi, le cui grandi tele, una ovale come uno splendido scudo barbarico, appoggiate come sempre alle pareti sul pavimento, fanno bella mostra di sé nelle poche ma diffuse fotografie dell'architetto romano, e nell'unica foto a colori del suo studio di Palazzo Colonna, ricostruito nel '63 nella mostra fiorentina *La Casa abitata*.

Sicuramente Moretti comprese le enormi potenzialità del critico e ne fu sedotto da subito.

L'8 giugno del 1954, a ridosso dell'inaugurazione di Spazio, Tapié gli aveva scritto: "(...) Mon plan est plus que jamais fixé. J'ai tous les atouts possibles en main (...) et je puis mener à bien dans les années a suivre, 'une affaire' de l'envergure de celle qu'entre les années vingt et trente ont menée de grands marchands comme les Rosenberg et les Paul Guillame"[5] *["(...) Il mio progetto è più che mai deciso. Ho in mano tutte le possibilità (...) e posso portare avanti negli anni a seguire un' impresa della portata di quella che tra gli anni Venti e Trenta hanno portato avanti grandi mercanti come Rosenberg e Paul Guillame"].*

Nella lettera c'era tutto il fascino del critico francese: lusingava Moretti con l'apertura all'arte internazionale, sfidandolo a misurarsi in un campo, quanto mai promettente, che non era il proprio, suggeriva l'analogia con i Rosenberg, mercanti di Severini e di De Chirico e con Paul Guillame, il più famoso tra i galleristi parigini del periodo tra le due guerre.

Nel folto gruppo dei pittori prescelti per la prima mostra di Spazio, apparivano nomi di artisti in procinto di diventare celebrità internazionali: Pollock, Francis e Tobey dagli Stati Uniti, Burri Capogrossi e Dova per l'Italia, dal centro Europa Appel e Jorn, con Wols esponenti del gruppo COBRA, e poi Mathieu e Riopelle tra i giovani artisti francesi.

Caratteristiche comuni alla morfologia *autre*[6] dei pittori di Tapié, tutta nell'ambito dell'informale da una parte e

and American gallery owners, in a complex cultural and financial synergy that permitted him to exhibit and present his artists around the globe.

We are unaware if Moretti was among his financiers, though a signed note from the spring of 1954[4] defines the roles in the Galleria Spazio: Tapié was its "artistic counsellor", Moretti its director. In the same note, Moretti cadences the design of the gallery: lighting must be ready by 18 April 1954, the "supports for paintings" on 10 May. To be added are two straw ("or old") stools, a table and two "baroque chairs" already positioned in plan. With whitewash on the vaults of the ceiling, the walls all white and one black, the "baroque chairs" were inserted in a typically Morettian environment.

The key to the Tapié's fortunate career was his friendship with the painter George Mathieu: this would soon lead to his meeting with Moretti, through Capogrossi, whose large canvases, one oval and similar to a splendid barbaric shield, as always resting against the walls and on the floor, was clearly evident in the few though widely disseminated photographs by Moretti, and in the only colour image of his studio in Palazzo Colonna, reconstructed in '63 as part of the Florentine exhibition "La Casa abitata".

Moretti surely comprehended the critic's enormous potentialities and immediately fell under his spell.

On 8 June 1954, as the inauguration of Spazio approached, Tapié wrote to him: "(...) Mon plan est plus que jamais fixé. J'ai tous les atouts possibles en main (...) et je puis mener à bien dans les années a suivre, 'une affaire' de l'envergure de celle qu'entre les années vingt et trente ont menée de grands marchands comme les Rosenberg et les Paul Guillame".[5]

This missive contains all of Tapié's allure: he praised Moretti for his openness toward international art, challenging him to confront a field, at the time highly promising, that was not his own; he suggested the analogy with the Rosenbergs, merchants of Severini and De Chirico, and with Paul Guillame, the most famous of the Parisian gallery owners during the interwar period.

The large group of painters selected for the first exhibition at Spazio included artists on the threshold of become international celebrities: Pollock, Francis and Tobey from the United States, Burri, Capogrossi and Dova from Italy, Appel and Jorn from Central Europe, with Wols, exponents of COBRA, and Mathieu and Riopelle among the young French artists.

Characteristics common to the *autre*[6] morphology of the painters

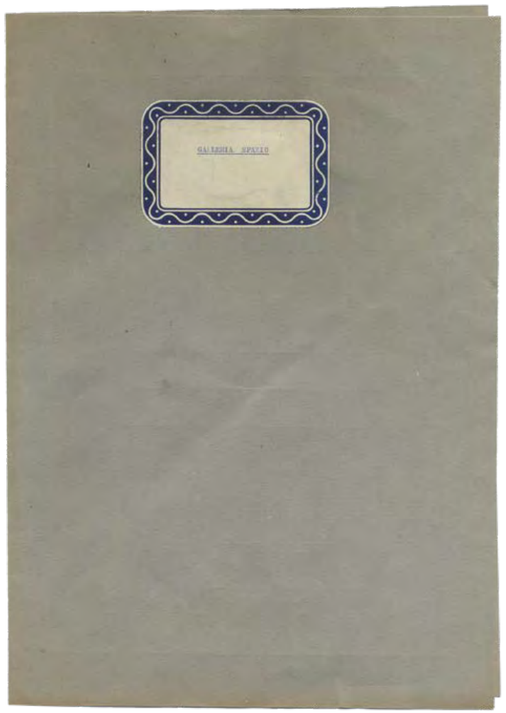
↑ ↗ -N / O
Appunti di Luigi Moretti
Roma, s.d.
AMM
Dall'archivio della galleria Spazio

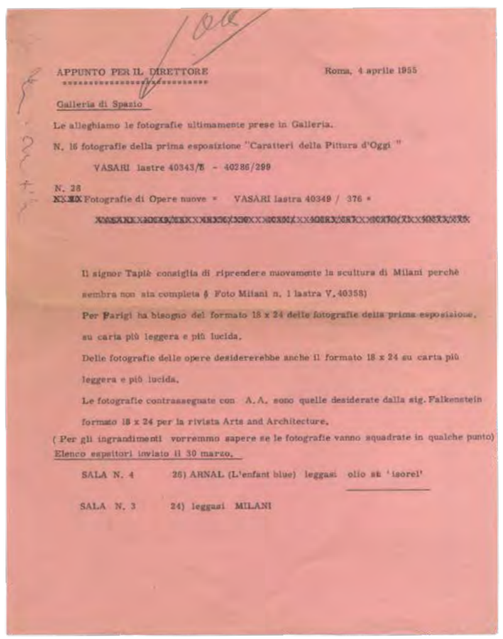
↑ -P
Henry Michaux
Hièroglyphes
Roma, 1950
AMM
Opera dedicata a Michel Tapié e pubblicata in *Un art autre*, Paris 1952

↑ -Q / R / S
Appunti in francese e schizzi di Luigi Moretti
Roma, s.d.
AMM
Appunti per il sig. Tapié
Schizzo della pianta della galleria con l'ipotesi di un evento
Elenco di pittori vicini alla galleria.
Dall'archivio della galleria Spazio









↑ - T / U
Fronte retro della foto di un'opera di Jaroslav Serpan
Roma, s.d.
AMM

↖ - V
Cartella dell'archivio di Spazio
Roma, s.d.
AMM

← - W
Appunto dattiloscritto "per il Direttore"
Roma, s.d.
AMM

degli alfabeti segnici dall'altra, erano i vortici oscuri e bitumosi del gruppo COBRA, i colori violenti e gettati impetuosamente sulle tele di Mathieu e Serpan, la materia grezza che raggrumandosi diventava protagonista del quadro di Pollock o scandiva in maniera anomala la tela di sacco di Burri, l'alfabeto di Capogrossi, il primitivismo di Ossorio. Un insieme decisamente straordinario nel panorama romano di quegli anni, e una mostra inaspettata di cui non siamo in grado di misurare, oggi, il grado di risonanza.

Da un altro gruppo di foto, molte opere arricchiranno in seguito gli ambienti della galleria. Si farà strada Fontana, con un *Concetto spaziale* bianco, assieme a Burri; due quadri bianchi e neri di Carla Accardi prenderanno posto nella parete accanto alla scrivania; un'avviluppata composizione in ferro di Claire Falkenstein coprirà un soffitto e una sua scultura verticale accoglierà i visitatori.

In un'altra occasione, Spazio ospiterà una personale del pittore praghese Serpan, con una enorme parete curva a chiuderne l'infilata degli ambienti.

Era stato Tapié, che frequentava con Moretti gli studi romani, ad individuare Accardi, che disegnava inginocchiata sul pavimento grandi segni su tele nere e bianche, come la più interessante tra quei giovani pittori. Anni dopo l'artista ricorderà le visite con Moretti, Tapié e Falkenstein alla Saracena di Santa Marinella, lì dove la scultrice americana aveva progettato la cancellata trasparente dell'accesso al mare.[7]

Ci si potrebbe chiedere come si sia stabilito e su che basi, un così stretto sodalizio tra un architetto romano amante del barocco e un critico francese d'avanguardia. Su una consonante visione dell'arte, probabilmente, e sull'esigenza comune di una evoluzione del suo linguaggio.

Già nel '52, parlando della Biennale sulle pagine della rivista Moretti aveva scritto della necessità di "veemenze" individuali e *Véhémences confrontées* era appunto il titolo di una fortunata mostra di Tapié dell'anno precedente. Si può quindi parlare di un'assonanza ideale, tra i due protagonisti, di cui la galleria di Spazio sia stato uno dei primi, ma non ultimi esiti. Moretti e Tapié continueranno infatti per un decennio la loro collaborazione, ben oltre la probabile chiusura della galleria, di cui peraltro ignoriamo la data precisa.[8] Ognuno parlando un proprio linguaggio, ma ritrovando una comune intenzione di poetica in un preciso sistema concettuale (che il critico definiva *Morfologie autre* e l'architetto romano *Strutture di insiemi*). Sino agli ultimi anni, del resto, Moretti si faceva fotografare tra i quadri di Mathieu e di Capogrossi e con un'opera di Falkenstein sulla sua scrivania.

Nel 1969 a Milano, per una mostra al Naviglio In-

preferred by Tapié, all within the field of the informal on the one hand and the alphabet of signs on the other, were the obscure and bituminous vortices of COBRA, the violent and impetuously colours thrown onto the canvases of Mathieu and Serpan, the raw matter that clotted together to drive the work of Pollock or anomalously articulate the sackcloth canvas of Burri, the alphabet of Capogrossi, the primitivism of Ossorio. A decisively extraordinary collection within the Roman panorama of these years, and an unexcepted exhibition whose resonance we are unable to measure today.

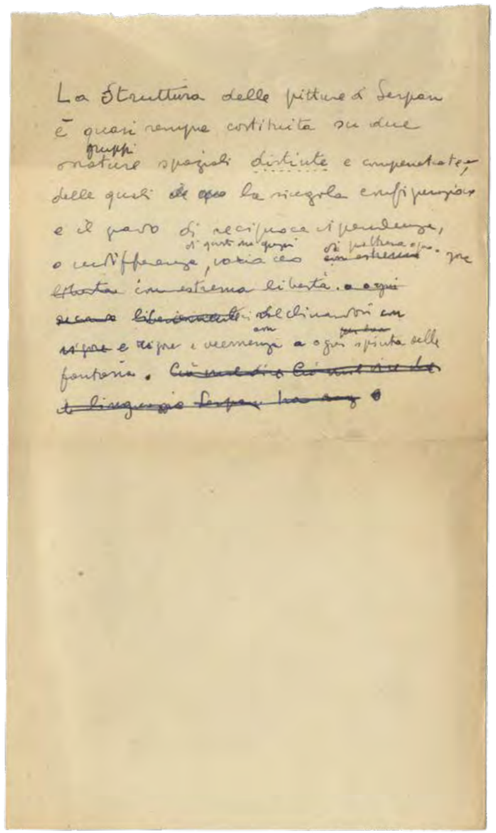
From another set of photographs it is clear that numerous works would later enrich the gallery's different rooms. Including Fontana, with a white *Concetto spaziale*, together with Burri; two black and white canvases by Carla Accardi would find a place on the wall beside the desk; a wrapped composition in steel by Claire Falkenstein would cover a ceiling, while a vertical sculpture welcomed visitors.

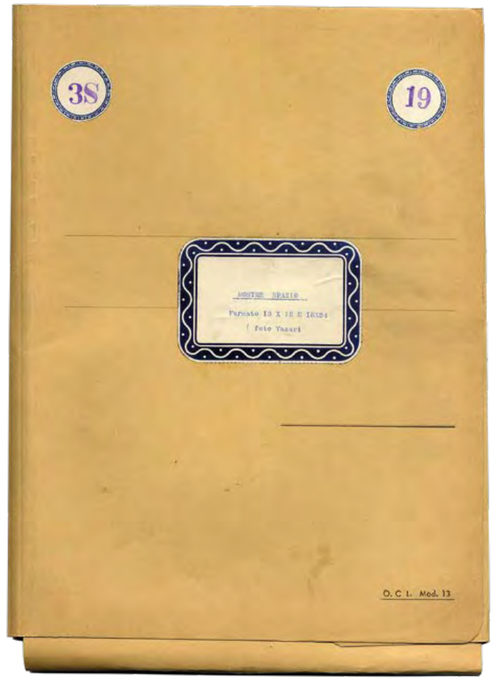
On another occasion, Spazio would host a personal show dedicated to the Prague-born painter Serpan, in which an enormous, curved wall closed the *en filade* succession of rooms.

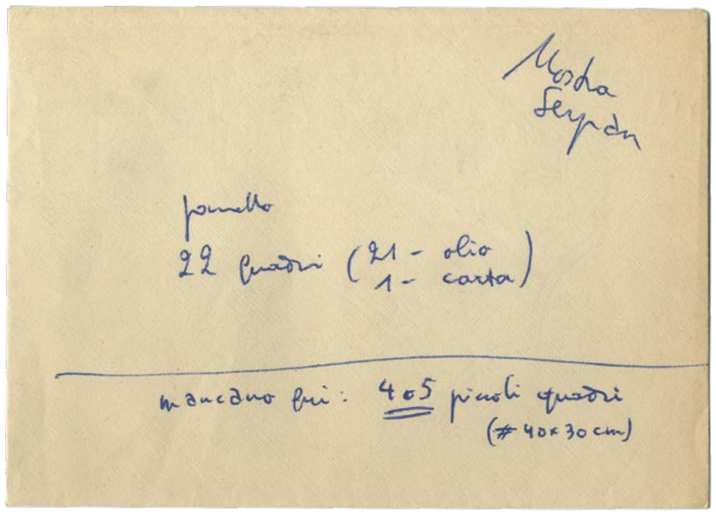
It was Tapié, a frequent visitor to Rome's different studios with Moretti, who identified Accardi – kneeling on the floor as she drew her large signs on black and white canvases – as the most interesting of the young painters. Years later, she recalled the visits with Moretti, Tapié and Falkenstein to the Villa La Saracena in Santa Marinella, where the American sculptor designed the transparent seaside gate.[7]

One could wonder just who and according to what bases such a close relationship developed among a Roman architect and lover of the Baroque and an avant-garde French critic. It was most probably founded atop a consonant vision of art, and the common desire to evolve its language.

As early as '52, speaking about the Venice Biennale in the pages of the review, Moretti had written about the need for individual "vehemences", and "Véhémences confrontées" was precisely the title of a successful exhibition presented by Tapié the previous year. We can thus speak of an ideal assonance, between these two figures, of which the galleria Spazio was one of the first, though not the last, results. In fact, Moretti and Tapié continued their collaboration for a decade, far beyond the closure of the gallery, the exact date of which is unknown.[8] Each in his own language, though with a common poetic intention in a precise conceptual structure (for Tapié *Morfologie autre* and for Moretti *Strutture di insiemi*). From the final years, moreover, Moretti had himself photographed in the midst of canvases by Mathieu and







← ↖ X / Y
Appunti di Luigi Moretti
Roma, s.d.
AMM
Appunto sulle caratteristiche della pittura di Serpan
Appunto sulla consistenza della mostra *Serpan*

Galleria Spazio
Moretti e Tapié
Morfologie e parametri artistici

The Galleria Spazio
Moretti e Tapié
Artistic Morphologies and Parameters

contri di Cardazzo, tra quella di Emilio Isgrò, artista drammaturgo cancellatore di libri e quella di John Cage, compositore geniale dell'elogio del silenzio, Moretti si fece presentare dal critico francese, forse senza neppure chiederglielo personalmente. Tapié scriverà che, per Moretti[9], "l'art comme, l'amour est une question d'enchantement" – e che –"il trouve son algorithme structurel dans le jeu rigoreux entre des paramètres artistiques qui sont ceux de sa longue expérience des structures d'enchantament et les possibles paramètres de l'amateur d'ethique et d'art (...)" *["trova il suo algoritmo strutturale nel gioco rigoroso tra parametri artistici, che sono quelli della sua lunga esperienza di strutture d'incanto e possibili parametri di chi ama l'etica e l'arte (...)"].*

Un ritratto a tutto tondo che Moretti non avrebbe mai smentito.

Capogrossi and with a work by Falkenstein on his desk.
In 1969, for an exhibition in Milan at Cardazzo's Naviglio Incontri, between that of Emilio Isgrò, the artist-dramaturge-eraser of books, and that of John Cage, the brilliant composer of the ode to silence, Moretti sought a presentation from Tapié, perhaps even without asking him personally. Tapié would write that, for Moretti[9] "l'art, comme l'amour est une question d'enchantement" – and that –"il trouve son algorithme structurel dans le jeu rigoreux entre des paramètres artistiques qui sont ceux de sa longue expérience des structures d'enchantament et les possibles paramètres de l'amateur d'ethique et d'art (...)".

A well-rounded depiction that Moretti would never disprove.

1- Luigi Moretti, *Quelle Arti*, in cat. della mostra *Caratteri della pittura d'oggi*, Roma, giugno 1954.
2- *Un art autre ou il s'agit de noveaux dévidages du reel*, Paris 1952.
3- J. Evezard, *L'oeil de Michel Tapié "amateur d'art"*, in Le gran oeil de Michel Tapié, Paris, Skira, Applicat-Prazan, 2018.
4- foto di opere dell'avanguardia storica (ma non Picasso) e delle neoavanguardie, con decine di saggi e presentazioni nell'Archivio Moretti Magnifico, certificano l'attività instancabile di Tapié negli anni della sua collaborazione con Spazio. Nelle cartelle appaiono molte foto della prima mostra e dei successivi allestimenti della Galleria, stampate da Vasari, fotografo di fiducia di Moretti dagli anni Trenta.
5- Archives Tapié, bibl. Kandinsky, Paris, in Evezard cit., p. 23.
6- M. Tapié, *Morphologie autre*, Torino, Fratelli Pozzo,1960.
7- Mia intervista a Carla Accardi degli anni Novanta.
8- Tapié cura molti volumi negli anni Sessanta per l'International Center of Aesthetic Research, organismo presieduto a Torino da Ada Minola; Moretti è presente all'inaugurazione. Tapiè è autore di *Musée Manifeste* (con L. Moretti e F. Bayl) Torino, Fratelli Pozzo, 1961 e nello stesso anno di *Manifeste indirecte dans un temps autre.*
Nel 1965 Moretti firma con Tapié *Le Baroque generalisé. Manifeste du baroque ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, ripubblicando in appendice il suo celebre saggio *Strutture di Insiemi*, apparso nel volume precedente.
9- In *Naviglio Incontri 1969*, p. 30.

1- Luigi Moretti, *Quelle Arti*, in exhibition cat. *Caratteri della pittura d'oggi*, Rome, June 1954. *Roma*
2- *Un art autre ou il s'agit de noveaux dévidages du reel*, Paris 1952.
3- J. Evezard, *L'oeil de Michel Tapié "amateur d'art"*, in *Le gran oeil de Michel Tapié*, Paris, Skira, Applicat-Prazan, 2018*iebberesto,zione di quanto si fosse riconosciuto in quel lonano progetto*
4- Photographs of works by the historic avant-garde (but not Picasso) and the neo-avant-gardes, with dozens of essays and presentations in the Archivio Moretti Magnifico, certify Tapié's tireless activities during his time working on *Spazio*. The folders contain many photographs of the first exhibition and the successive presentations at the Gallery, printed by Vasari, Moretti's trusted photographer since the 1930s.
5- Archives Tapié, bibl. Kandinsky, Paris, in Evezard cit., p. 23.
6- M. Tapié, *Morphologie autre*, Turin, Fratelli Pozzo, 1960.
7- My interview with Carla Accardi from the 1990s.
8- Tapié curated many publications during the 1960s for the International Center of Aesthetic Research, an organism in Turin run by Ada Minola; Moretti was present at the inauguration. Tapié is the author of *Musée Manifeste* (with L. Moretti and F. Bayl) Turin, Fratelli Pozzo, 1961 and, from the same year, *Manifeste indirecte dans un temps autre.*
In 1965 Moretti, with Tapié, wrote *Le Baroque generalisé. Manifeste du baroque ensembliste*, Edizioni del Dioscuro, republishing in the appendix his celebrated essay *Strutture di Insiemi*, which appeared in the previous volume.
9- in *Naviglio Incontri 1969*, p. 30.

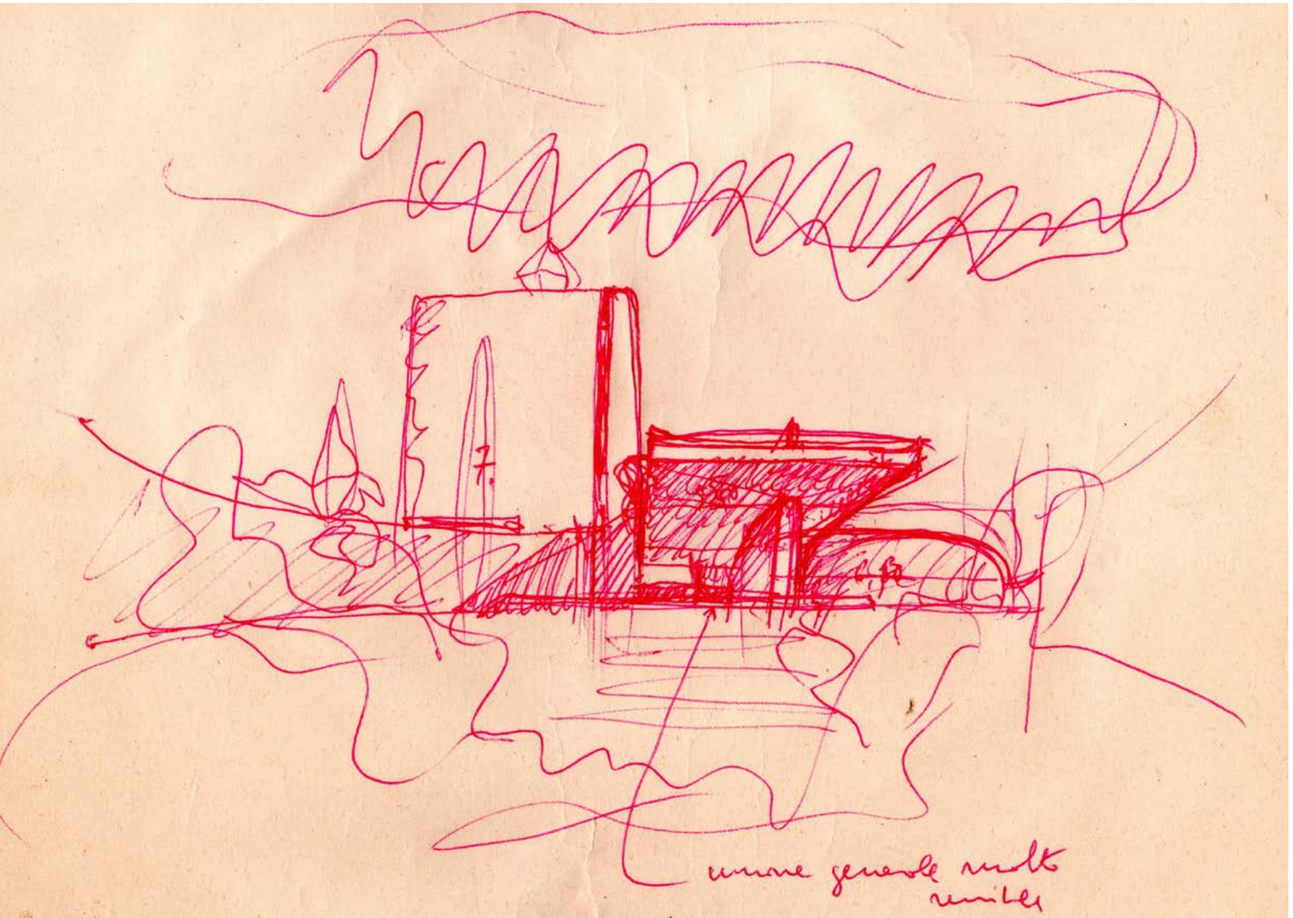
↖ - Z
Cartella dell'archivio di Spazio
Roma, s.d.
AMM

Antonella Greco
Già Professore Ordinario di Storia dell'Architettura contemporanea, Sapienza Università di Roma

Full Professor of History of Contemporary Architecture, Sapienza University of Rome

Paolo Verdeschi

IL RESTAURO DI VILLA LA SARACENA



“Dato che nel seguito si dovrà discutere come rimediare ai difetti presenti negli edifici, è necessario chiarire quali e di che natura siano le anomalie che le mani degli uomini possono correggere; così come l’efficacia dei rimedi indicati dai medici dipende in gran misura dalla conoscenza che loro hanno della malattia (...)”

Leon Battista Alberti, *L’Architettura*, Libro X, Restauro degli edifici.

Era il 1979, ero da poco laureato e collaboravo con Alessandro Anselmi per alcune pubblicazioni dei suoi progetti. A quel tempo per disegnare si adoperavano i *Koh-I-Noor Rapidograph* con i quali avevo un rapporto conflittuale e il CAD era ancora lontano. Alessandro stava preparando il concorso internazionale per *Les Halles* e, osservandolo mentre tracciava i primi schizzi della spirale del progetto ispirato all’*Encyclopedie* gli chiesi quale fosse il suo metodo. Molto sbrigativamente mi rispose: “Bisogna *ragionà* in architettura, è come tradurre in inglese, quelli che lo parlano bene ragionano già in quella lingua, non traducono”.

In effetti, l’architetto per progettare ha necessità di trovare uno spunto di partenza, un tema che nasce da un insieme d’informazioni, di memoria di altri progetti, di automatismi della mente, forse anche illogici ma creativi, che elaborati, sintetizzati e ragionati globalmente senza una gerarchia consentono di tradurre tutto in architettura. È un processo che penso si possa equiparare a quanto scrive Rilke sulla nascita di un verso. Tutto questo, con l’individuazione dell’idea generatrice di più soluzioni compositive, si materializza nel disegno. Molti anni dopo, circa quaranta, affrontando il restauro della villa La Saracena di Luigi Moretti, queste parole mi sono tornate in mente. Nella sua evoluzione culturale nel corso del tempo il concetto di restauro si è sviluppato e variato nelle teorie, nelle tecniche, nella legislatura, ma un punto è rimasto fermo in questo complesso sistema d’interazioni: l’architetto quale sintesi culturale e tecnica per effettuare un restauro.

Il restauro del moderno vuol dire ragionare architettonicamente – nella sua più larga accezione – sull’opera d’architettura che ci si accinge a curare. Restaurare per mantenerla in efficienza, per renderla di nuovo leggibile e fruibile secondo le intenzioni del progettista, ritrovare il suo linguaggio espresso nelle forme degli spazi – siano essi interni o esterni –, nei materiali, nei colori, negli arredi.

La crescente sensibilizzazione e interesse da parte dello Stato e di Associazioni (come ad esempio DO.CO.MO.MO.)

THE RESTORATION OF VILLA LA SARACENA

“Since in the Remainder of this Work we are to treat of the correcting the several Defects in Building, it is necessary first to consider what those Defects are which are capable of Emendation by the Hand of Man: As the Physicians think that the Knowledge of the Patient’s Distemper, is the greatest Step towards his Cure.”

The Architecture of Leon Batista Alberti in Ten Books, Book X

It was 1979, and I was a recent graduate, collaborating with Alessandro Anselmi on the publication of a selection of his projects. At this time we drafted with *Koh-I-Noor Rapidographs*, with which I maintained a conflictual relationship, and CAD was still far in the future. Alessandro was working on the international competition for *Les Halles* and, as I watched him trace his first sketches of the spiral of this project inspired by the *Encyclopedie*, I asked him about his method. He hastily answered: “You *gotta* think in architecture, it’s like translating into English, those who speak English well already think in English, they don’t translate”.

In reality, to design an architect requires an initial stimulus, a theme born from a block of information, from the memory of other projects, from automatisms of the mind, perhaps even illogical but creative that, when elaborated, synthesised and considered globally and without a hierarchy allow for everything to be translated into architecture. It is a process I believe can be compared to what Rilke writes on the birth of a verse. All of this, together with the identification of an idea that generates multiple compositions, materialises in drawing. Almost forty years later, while confronting the restoration of Villa La Saracena by Luigi Moretti, these words came back to me. As it has evolved culturally over the course of time the concept of restoration has developed and varied in its theories, techniques, legislature. However, one thing has remained fixed in this complex system of interactions: the architect as the synthesis of culture and technique for carrying out a work of restoration.

The restoration of modern architecture means thinking architecturally – in its broadest meaning – about the work of architecture we are about to care for. Restoring to maintain its efficiency, to make it once again legible and usable as intended by its designer, to rediscover the language expressed in its forms of spaces – be they interior or exterior – it materials, it colours, it furnishings.

←- A

Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

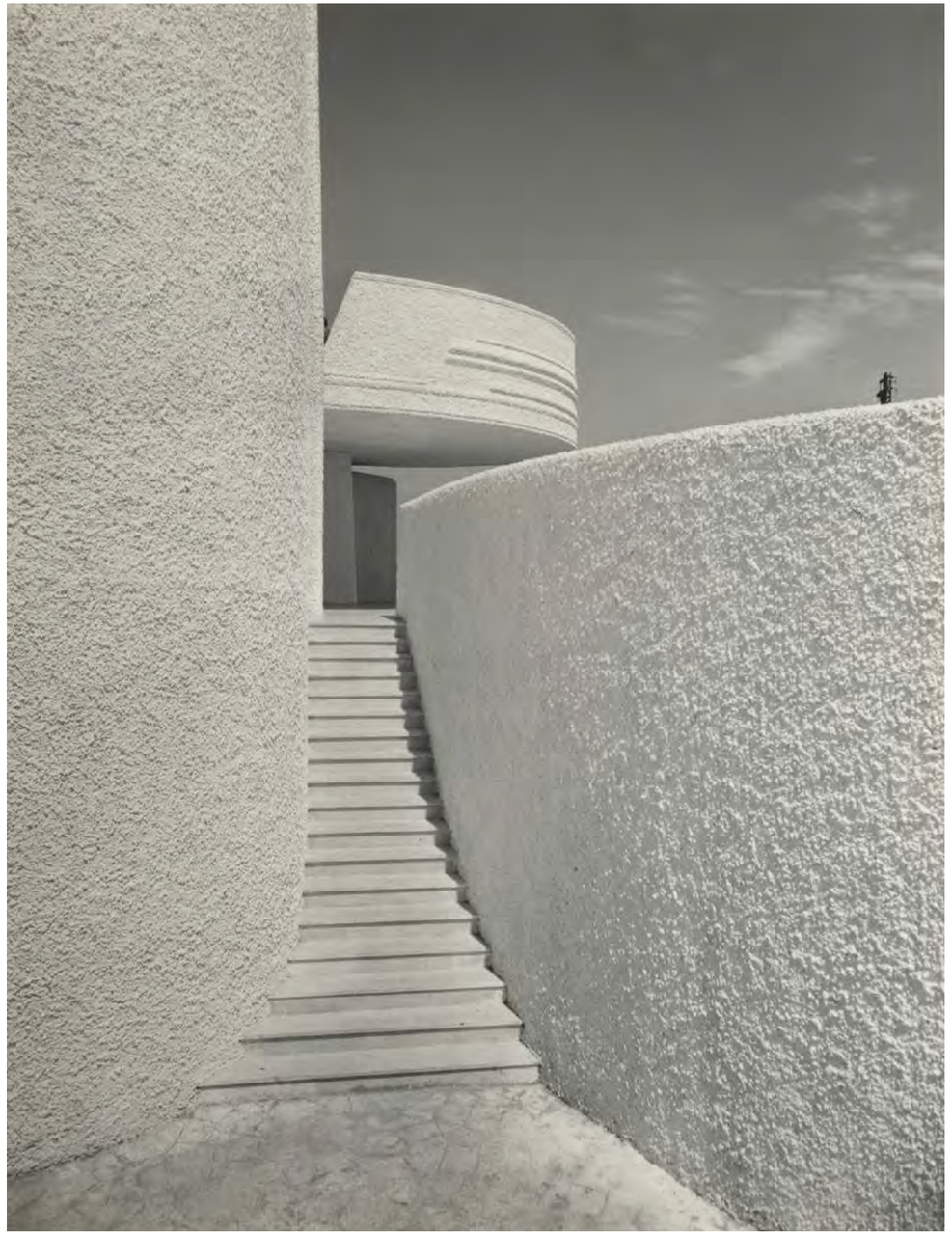
Schizzo di studio del fronte principale

verso il nostro patrimonio architettonico recente aumenta di giorno in giorno e di conseguenza aumenta il fabbisogno d'architetti preparati a questo mestiere e anche la necessità di procedure più snelle e di finanziamenti.

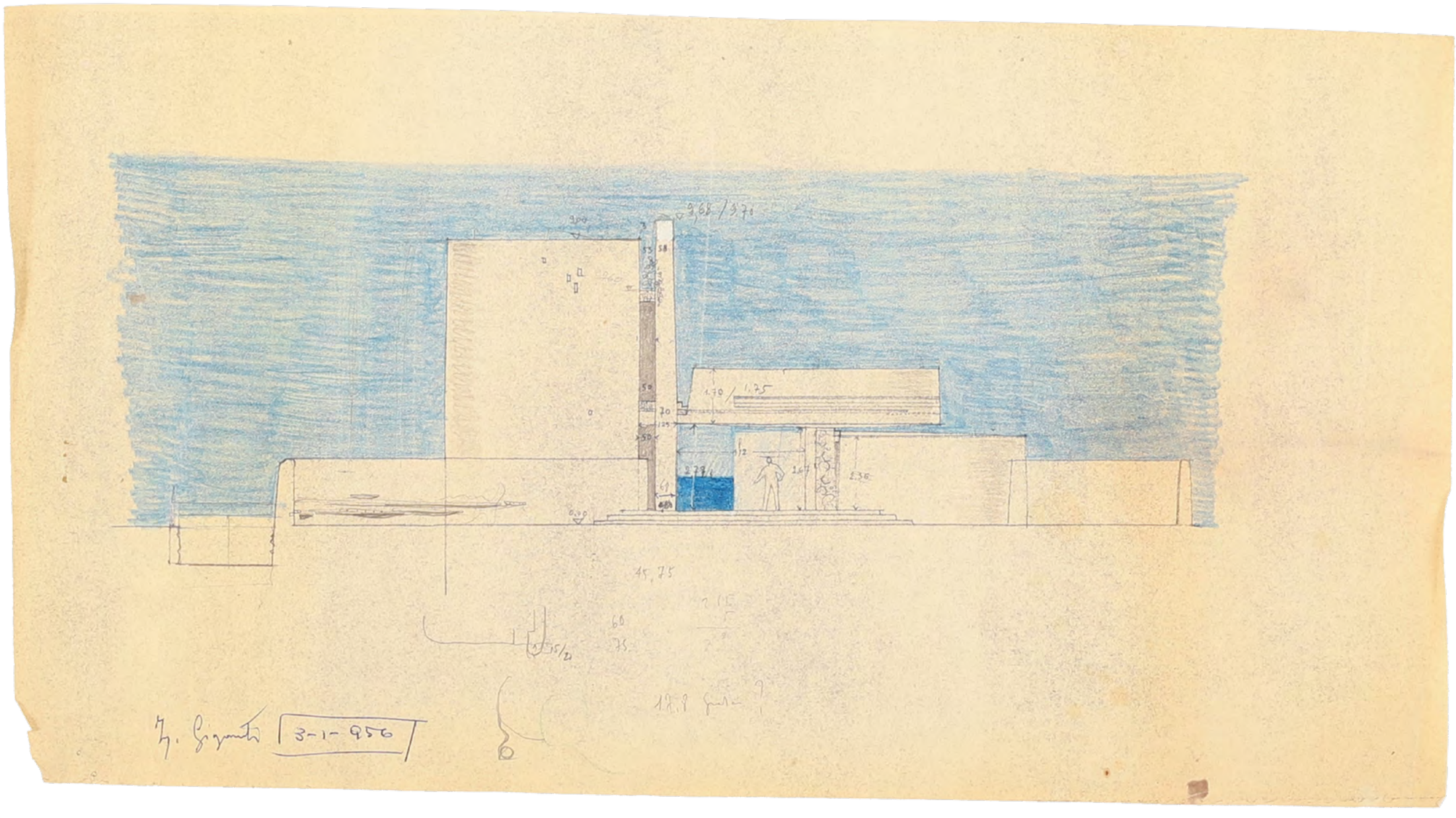
Il metodo di approccio del restauro del moderno è nella diretta scia del restauro conservativo. Fondamentale è dunque il rapporto tra archivio, opera e restauro attraverso la disamina dei progetti originari e delle soluzioni tecnico-costruttive rintracciate tra le documentazioni. Lo studio dei disegni è il primo strumento di ragionamento per l'indagine compositiva e tecnica a vari livelli. Penso a quelli di Mario Ridolfi, di Carlo Scarpa e ovviamente di Luigi Moretti, vissuto negli stessi anni. Quest'ultimo, nell'intervista sulla rivista *Didattica del disegno* del 1970 affermava: "Al giovane architetto dobbiamo insegnare il disegno come facoltà di rappresentazione di una realtà, pensare al mondo della trasformazione dei computers, aprirgli nuovi spiragli". Attraverso la lettura della scrittura grafica possiamo comprendere lo sviluppo delle ipotesi e i percorsi progettuali riuscendo a visualizzare – oggi si direbbe *work in progress* – le scelte operate fino a quella definitiva. Spesso sui disegni sono aggiunte note di materiali e indicazioni costruttive, a conferma della soluzione o per spiegare la necessità di una variante. Oggi tutti gli originali del progetto sono spesso rintracciabili in fondi archivistici dei quali alcuni consultabili *online*. Gli scritti, le relazioni tecniche, i carteggi, destinati al committente o alle maestranze per comprendere nel dettaglio il disegno di progetto alle varie scale, sono di prezioso ausilio per il *ragionamento* sulla forma finale dell'opera. Molti altri sono i mezzi di conoscenza, tecnologicamente affidabili, come le analisi chimiche e stratigrafiche dei materiali, i sistemi d'indagini strutturali. Ma l'aiuto maggiore alla conoscenza dell'opera è il materiale fotografico. Fondamentali i contributi di Cartoni, Casali, Galliano, Valabrega e altri. Come il disegno è finito quando cancella l'idea, così la fotografia cancella il disegno ma riporta all'idea iniziale. Le fotografie dell'opera, scattate durante lo svolgimento dei lavori e al suo completamento, la bloccano nel suo tempo originale trasmettendola come immagine reale e indelebile nella memoria collettiva, facendola uscire dalla dimensione progettuale del disegno che resta però come un prezioso libretto di manutenzione dell'opera stessa. Questa immagine, trasmessa dalle pubblicazioni, dalle ricerche negli archivi o addirittura da qualche foto uscita da un album familiare, è forse l'aspetto più importante che dobbiamo recuperare per il restauro dell'opera. L'architetto Arrigo Rudi sosteneva che "il fotografo doveva restituire l'immagine mentale che lui aveva, nonché il suo modo di guardare". Nell'ambito del restauro del moderno – nell'acquisizione dei dati – è molto importante anche intervistare tutte le persone

The growing awareness and interest of the State and Associations (for example DO.CO.MO.MO.) in our recent architectural heritage increases day by day, and there is a consequent increase in the need for architects prepared for this work and for more streamlined procedures and financing.

The method for approaching the restoration of modern architecture lies in the direct wake of conservative restoration. Thus there is a fundamental relationship among the archive, the building and the process of restoration that unfolds through the examination of original drawings and technical-building solutions retraced among these documents. The study of drawings is the first tool of reasoning in an investigation of composition and technique on multiple levels. I think of Mario Ridolfi, of Carlo Scarpa, and obviously of Luigi Moretti, who lived at the same time. The latter, in an interview in *Didattica del disegno* in 1970 stated: "To the young architect we must teach drawing as the faculty of representing a reality, imagining the world of transformation of computers, opening up new windows". By reading graphic texts we can comprehend the development of the hypotheses and paths of design, and manage to visualise – today we would say *work in progress* – the choices leading up to the final one. Notes on materials and indications about building were often added to drawings, confirming a solution or explaining the need for a variation. Today, original project drawings can often be found in archival fonds, some consultable online. Writings, technical reports, correspondence, to the client or trades to comprehend in detail the drawing of a project at various scales, are a precious support when *reasoning* about the final form of a project. There are many other tools of investigation, technologically trustworthy, such as chemical analyses, stratigraphic studies of materials and systems of structural investigation. However, the greatest assistance in understanding a project is offered by photography. Fundamental contributions include those of Cartoni, Casali, Galliano, Valabrega and others. As a drawing is complete when it cancels the idea, photography cancels the drawing but returns to the initial idea. Photographs of architecture, captured during and at the end of construction, freeze it in its original time and transmit it as a real and indelible image to collective memory, pulling it out of the dimension of drawing that, however, remains a precious operating manual for the finished work. This image, transmitted by publications, by archival research or even some chance photographs in a family album, is perhaps the most important aspect to be recovered in a work of restoration. The architect Arrigo Rudi claimed: "the photographer had to capture the mental image he had, not to mention his way of observing". In the field of restoring modern architecture – in the acquisition of data – it is also very important to interview people who may have been involved in a



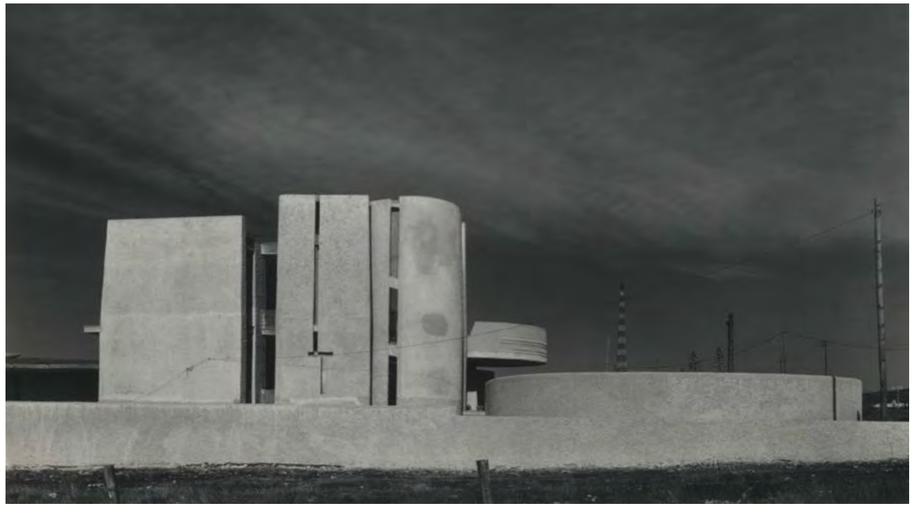
→- B
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Vista della scala esterna

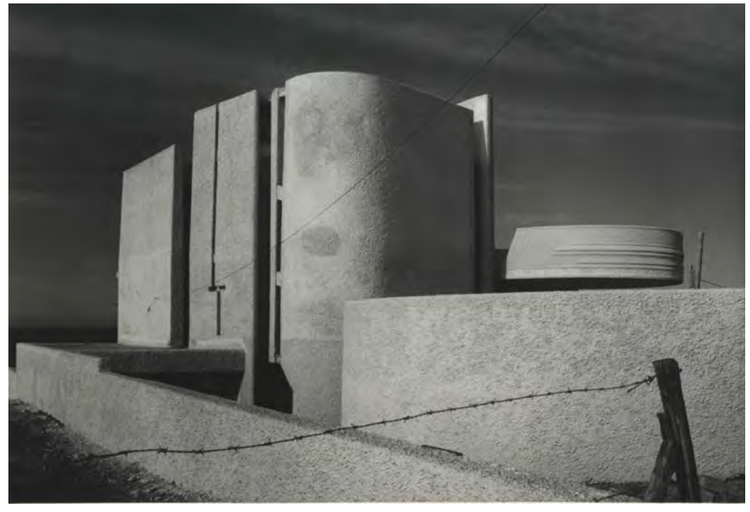


↗ - C
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

Disegno quotato del prospetto principale.
Soluzione definitiva







che in qualsiasi modo hanno avuto a che fare con l'opera. Spesso dal confronto dei loro racconti possono emergere certezze per le scelte progettuali.

Nel 2016 iniziarono i lavori di restauro della villa La Saracena, e la sensazione che ebbi fu quella di trovarmi di fronte a una bellissima barca a vela d'epoca, fissata nella storia da centinaia di regate, cui mancavano dei pezzi, dalle alberature al fasciame dell'opera morta, ai particolari come i bottazzi o le bitte. Per farla navigare di nuovo andavano sostituiti.

I lavori sono iniziati con la messa in sicurezza dell'impermeabilizzazione di tutte le coperture ormai al collasso e poi, dopo il rilievo dello stato di degrado, lavorando si è passati al programma d'intervento: distinguibilità, minimo intervento, potenziale reversibilità, rispetto per l'autenticità e per la materia antica, compatibilità fisico-chimica delle aggiunte, riconoscimento sotto la duplice istanza estetica e storica dell'opera. Nel caso della Saracena questi principi sono stati adottati associando il tipo d'intervento alle varie parti della villa da restaurare.

specific project. Comparing what they have to say can often reveal certainties about decisions taken.

The restoration of Villa La Saracena began in 2016. The sensation I had was that of standing before a beautiful vintage sailboat, fixed in the history of hundreds of regattas, though missing a few pieces, from the masts to the shell plating of the parts above water, to details such as the rubbing strakes or the bollards. To get her seaworthy again, they needed to be substituted.

Works began with corrections to the waterproofing layer on all of the roofs, at the time near collapse. After a survey of the level of decay, works progressed according to a programme of intervention: distinguishability, minimum intervention, potential reversibility, respect for authenticity and original materials, physical-chemical compatibility of added elements, the aesthetic and historical recognition of the work. In the case of Villa La Saracena these principles were adopted by associating the type of intervention with the various parts of the building to be restored.

↑ - D
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Veduta del fronte principale dalla strada

↗ - E
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Veduta del fronte orientale dalla strada

↗ - F
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Veduta di scorcio dalla strada

Restauro conservativo:
- Intonaci esterni distaccati.
- Infissi esterni (finestre e persiane).
- Consolidamento delle pavimentazioni interne.
- Restauro del mobilio della cucina.
- Ripristino delle parti distrutte secondo progetto originale.
- Sostituzione di tutta la struttura portante delle finestre e velette del salone-promenade.
- Ricostruzione delle velette (progetto originale, foto d'epoca A. Cartoni, ACSRo).
- Rifacimento di tutte le finestre del salone (progetto originale, foto d'epoca A. Cartoni, ACSRo)
- Ripristino delle parti distrutte secondo verosimiglianza.
- Rifacimento della pensilina fronte mare (foto d'epoca A. Cartoni, ACSRo)
- Reintegrazione dei colori originali ritrovati (ex proprietari, Archivio Progetti IUAV, fondo G. Canali)

Tra i molti gli aspetti interessanti, avvincenti e inaspettati di questo restauro – come la totale mancanza, perché mai presentata, della licenza di costruzione in variante del progetto realizzato da Moretti – uno ha riguardato il ritrovamento di colorazioni sotto gli strati di tinteggiature sovrapposte nel tempo. Nel piano seminterrato, abbiamo scoperto che pareti, soffitti e anche l'esterno della parete dove è collocata la porta d'ingresso erano tinteggiati di rosa, colore rimasto in minime tracce anche sulla colonna all'inizio della rampa del garage. Al piano terra abbiamo individuato altre due tonalità di rosa. La

Conservative Restoration:
- Detached external plaster.
- External windows and shutters.
- Consolidation of the internal paving.
- Restoration of the kitchen furnishings.
- Restoration of destroyed elements in accordance with the original project.
- Substitution of all entire bearing structure of the windows and valance boxes of the living room-promenade.
- Reconstruction of the valance boxes (original project, historical photograph A. Cartoni, ACSRo).
- Replacement of all living room windows (original project, historical photograph A. Cartoni, ACSRo)
- Restoration of destroyed parts in accordance with verisimilitude.
- Reconstruction of the pergola on the seaside (historical photograph A. Cartoni, ACSRo)
- Reintegration of the original colours (former owners, Archivio Progetti IUAV, fondo G. Canali)

However the most interesting, compelling and unexpected aspects of this restoration – for example the total lack, as it was never presented, of a building permit in variation to the project built by Moretti – involved the rediscovery of original colours beneath the layers of paint applied over the years. In the half basement we discovered that walls, ceilings and even the exterior wall containing the entry door were painted pink, a colour that had remained in minimum traces also on the column at the start of the ramp to the garage. On the ground floor we identified two other hues of pink. The first, more tenuous, covered the entire inner wall below the windows, while the exterior part was painted a more intense pink;





prima, più tenue copriva tutto il muro dal lato interno sotto le finestre, mentre la parte esterna era di colore rosa più intenso; lo stesso colore era presente sul muro nell'ingresso, che definirei una cerniera con la promenade. Sul corrimano della scala è emerso il colore corallo. L'ultimo ritrovato è il verde chiaro, scoperto sui supporti delle cerniere del cancello-scultura di Claire Falkenstein all'entrata del grottone a mare.

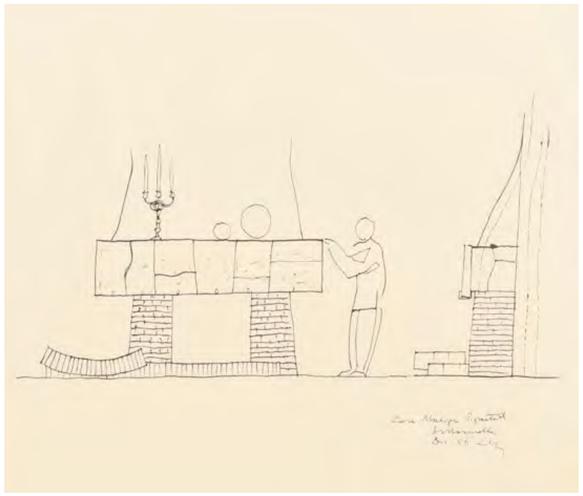
La prima domanda è stata immediata: se il bianco che aveva ricoperto questi colori fosse stata un scelta in corso d'opera di Moretti o se rappresentasse una ricopertura fatta dai proprietari succeddutisi nel corso degli anni. La sensazione che non si trattasse di ripensamenti è stata forte, in considerazione dei colori presenti e progettati per la villa, dagli arredi alle pavimentazioni, fino ai rivestimenti. D'altronde Moretti aveva scritto nel 1950 sulla rivista *Spazio* il saggio sui colori di Venezia, e in molte sue opere precedenti e posteriori ci sono colorazioni forti. Nel Girasole, durante i lavori di ristrutturazione di un appartamento, avevo notato sotto la vernice di un pilastro una

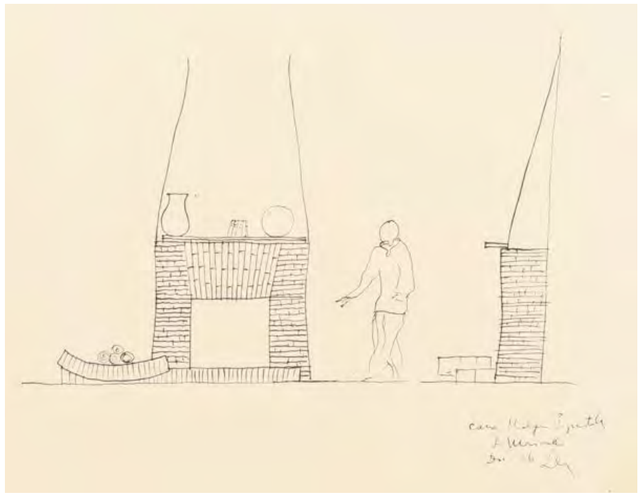
the same colour was also found on the wall at the entrance, which I would define a hinge with the promenade. The handrail of the stair revealed a coral colour. The final colour discovered was a light green, on the supports of the hinges of the gate-sculpture designed by Claire Falkenstein at the entrance to the large seaside grotto.
The first question was immediate: whether the whitewash that had covered these colours had been a choice made by Moretti during construction or whether it represented a new covering layer applied by the owners over the course of the years. The sensation that it was not some reconsideration was strong, in consideration of the colours present and planned for the villa, from the furnishings the floors, to the wall finishes. Moreover, Moretti had written in 1950 in the review *Spazio* an essay on colours in Venice, and many of his preceding and successive works use strong colours. In the Girasole, During the renovation of an apartment, I had noted an orange colour beneath the paint on a column. the marble paving, and some of the bathroom tiles tended toward pink.
The handrail of the stair at the ex GIL in Piacenza was red, and the

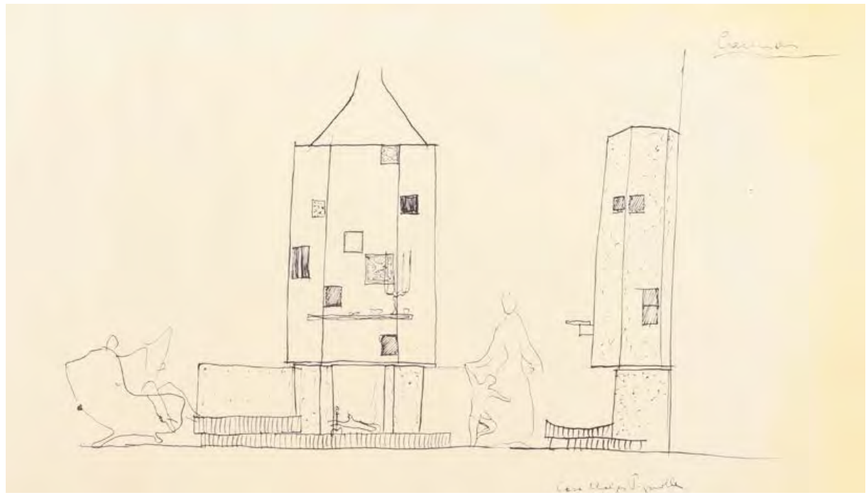
↑ - G / H
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Vedute di scorcio dalla strada

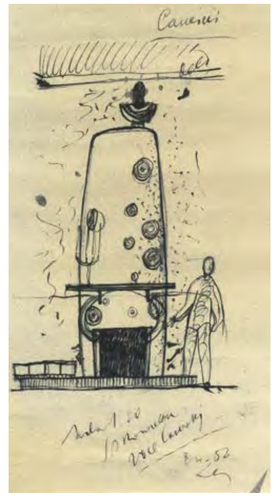
→ - I
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Schizzi di studio. Soluzioni intermedie

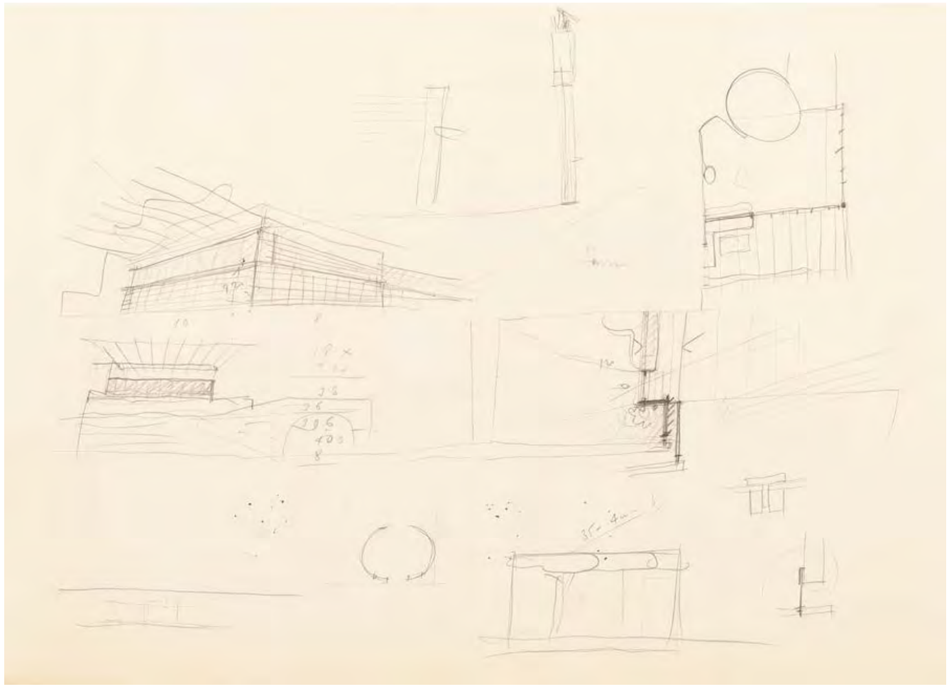












↑ - J / K / L / M immagini in alto
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Schizzi di studio del camino. Soluzioni intermedie

↑ - N
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Schizzi di studio

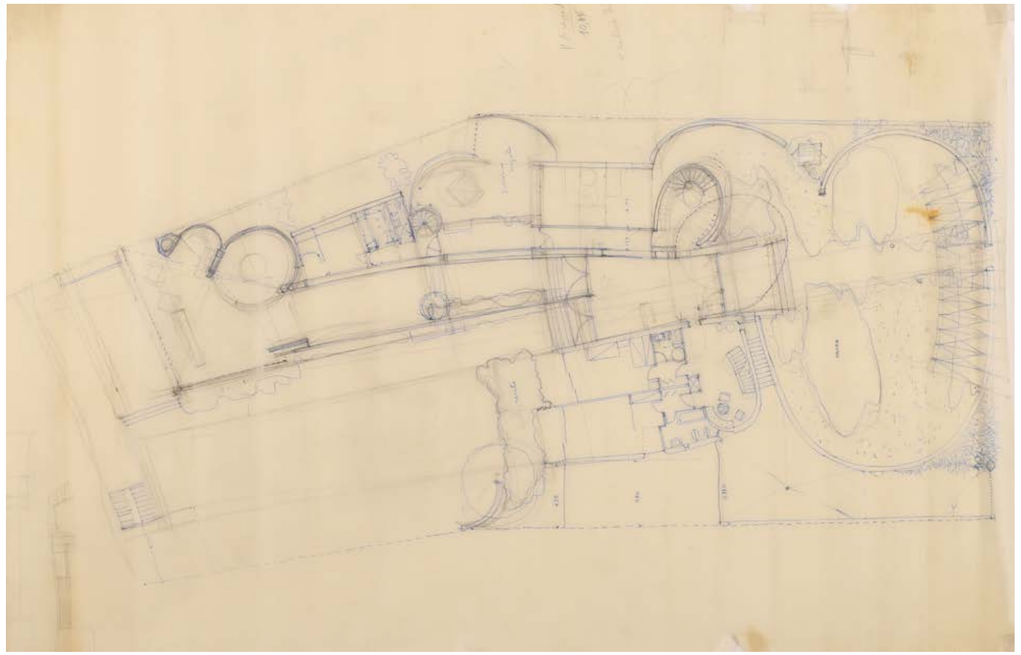
colorazione arancio. I pavimenti in marmo, alcuni rivestimenti dei bagni volgevano al rosa. Il corrimano della scala della ex GIL di Piacenza era rosso, la ringhiera della scala e le porte della Califfa erano arancioni.

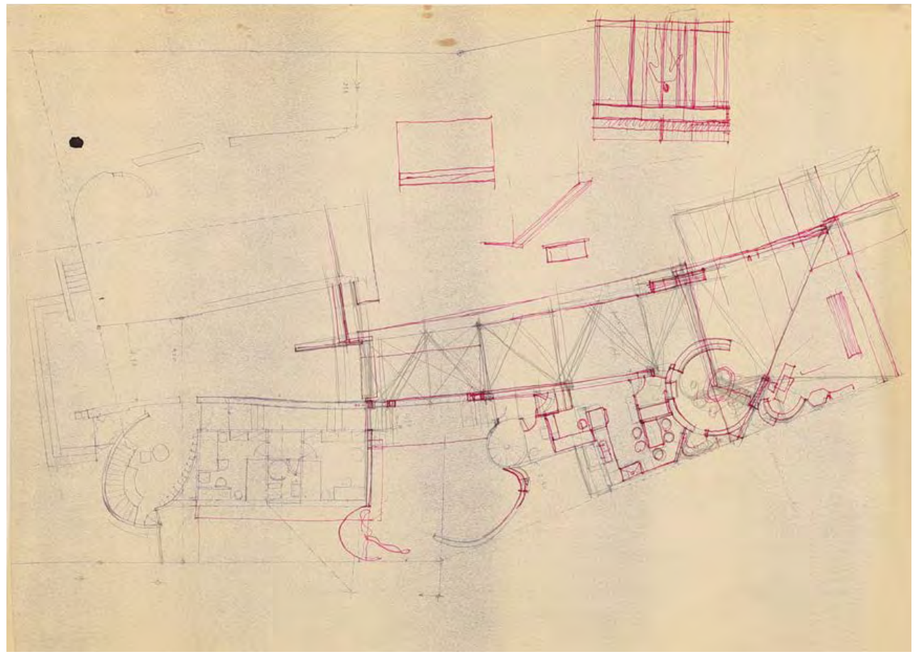
Non avendo trovato nessun tipo di prova certa, con una certa riluttanza, ho dovuto far ricoprire con la tinta bianca le colorazioni trovate. Dopo quasi quattro anni di lavori, è arrivata la prima conferma delle mie convinzioni. Il principe Diego Pignatelli Cortes D'Aragona, figlio dei primi proprietari, da me a lungo cercato senza risultati, di passaggio per Roma e stimolato dalle pubblicazioni sul restauro della Saracena, è venuto a visitarla. Ha confermato tutte le colorazioni ritrovate. La sorella, Fabrizia Pignatelli, ha poi confermato il verde acqua della scultura-cancello della Falkestein e il rosso corallo del corrimano della scala. A complicare questo studio dei colori è intervenuta la seconda proprietaria della villa, che rintracciata dopo la visita di Diego Pignatelli ha confermato tutto tranne il rosa sul muro esterno. Mi sono ricordato una foto in bianco e nero, frutto di una ricerca fatta *online* dal mio collega e collaboratore, l'architetto Giulio Valerio Mancini, all'Archivio progetti IUAV - Fondo Giorgio Canali, dove si notava una piccola differenza di tonalità tra la veletta e il muro sottostante. È stata effettuata una paziente ricerca dagli archivisti IUAV e sono state trovate quattro foto colore scattate da Canali alla Saracena per *Domus* n. 419, ottobre 1964, mai pubblicate e dimenticate da tutti gli addetti ai lavori. Il risultato: tutto il muro cerniera all'ingresso e le murature esterne sottostanti le velette erano di colore rosa. Alla luce di queste scoperte il restauro continua.

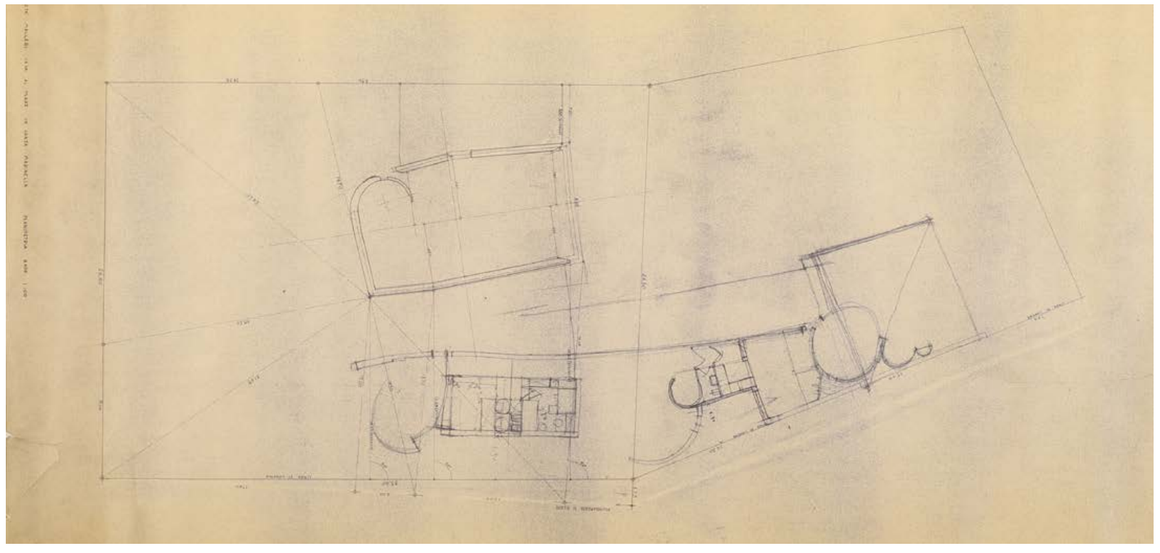
handrail of the stair and the doors of the Califfa were orange. Having found no certain proof, and with a certain reluctance, I was forced to cover these colours with a new coat of white. Then, after almost four years of work, I received the first confirmation of my convictions. Prince Diego Pignatelli Cortes D'Aragona, the son of the first owners, whom I had sought out without success, while passing through Rome and stimulated by publications on the restoration of the Saracena, came to visit her. He confirmed all of the colours that had been discovered. His sister, Fabrizia Pignatelli, later confirmed the aqua green of Falkenstein's gate and the coral red of the stair handrail. This study of colours was complicated by the second owner of the villa, who, tracked down after the visit by Diego Pignatelli, confirmed everything except the pink external wall. I remembered a black and white photograph, the fruits of an online research by my colleague and collaborator, the architect Valerio Mancini, in the Archivio progetti IUAV - Fondo Giorgio Canali, in which he noted a small difference in colouring between the valance boxes and the wall below. This was followed by a patient research by archivists at the IUAV that uncovered four colour photographs taken by Connolly at the Saracena for Domus n. 419, October 1964, never published and forgotten by all. The result: the external walls beneath the valance boxes were pink. The restoration continues in light of these discoveries.

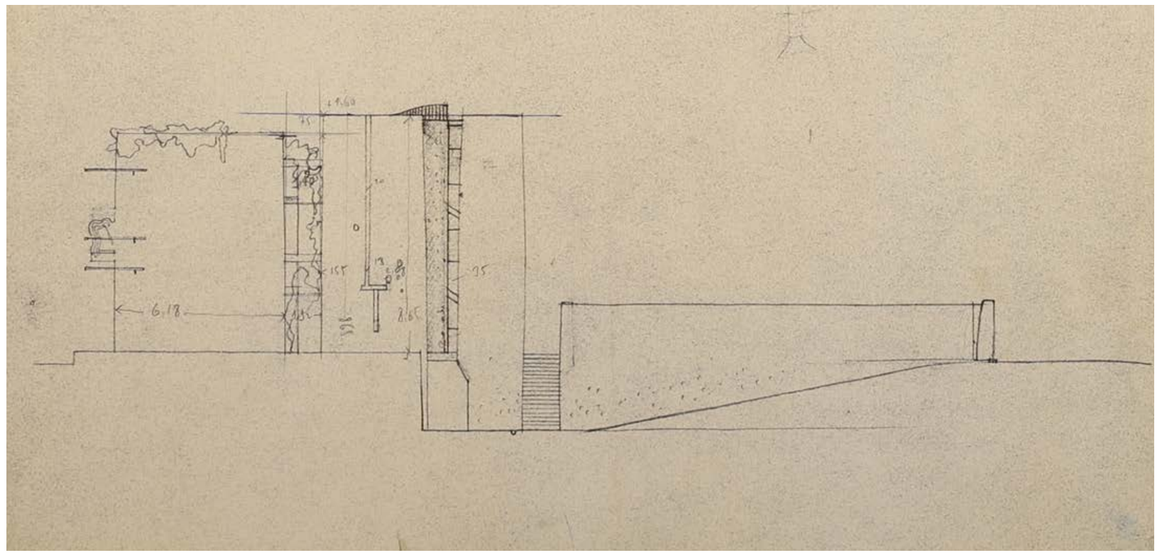
Paolo Verdeschi
Architetto, ha realizzato il restauro
di villa La Saracena di Luigi Moretti

Architect, responsible for the restoration
of the Villa La Saracena by Luigi Moretti









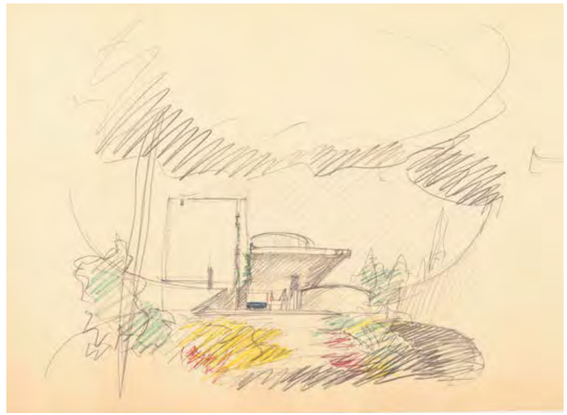
↑ ↗ - O / P / Q
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

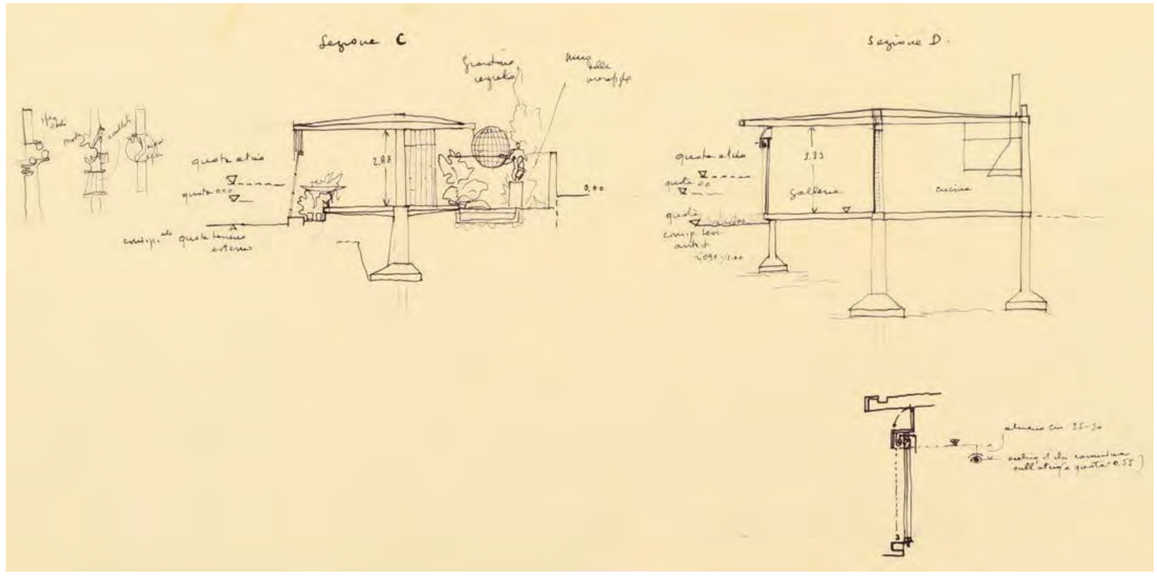
Studi per la pianta. Soluzioni intermedie

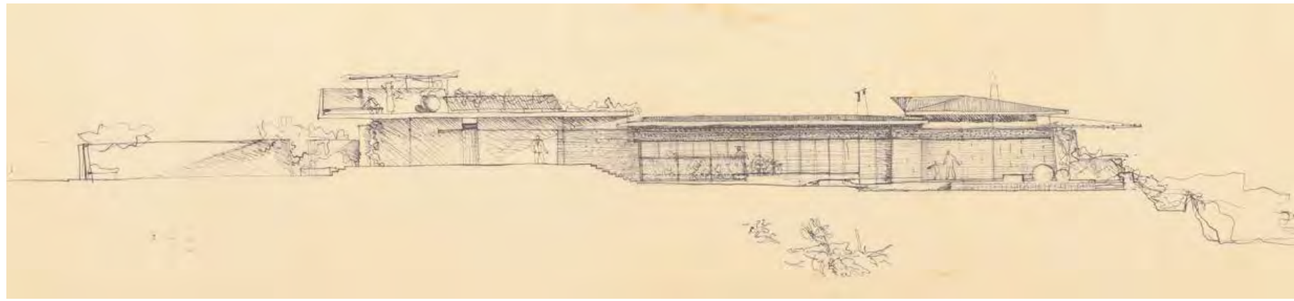
↑ - R
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

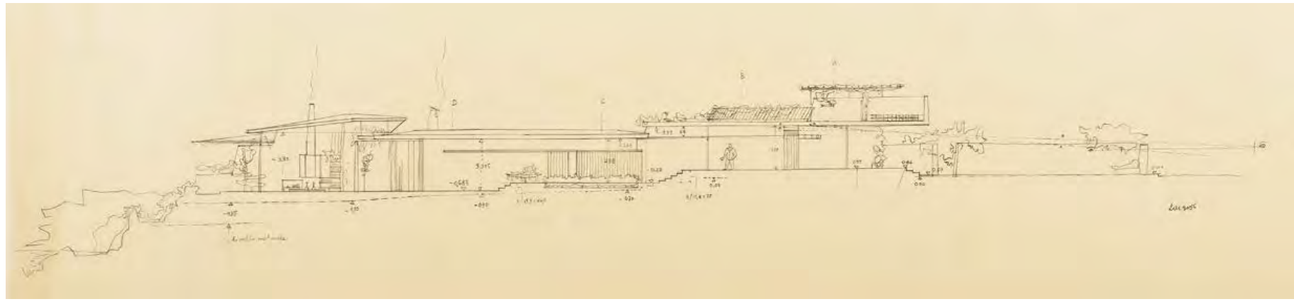
Disegno quotato del prospetto laterale. Soluzione intermedia

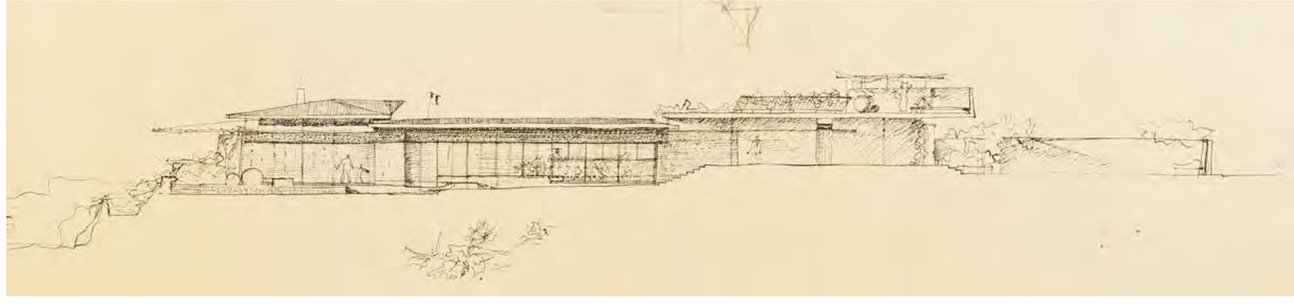


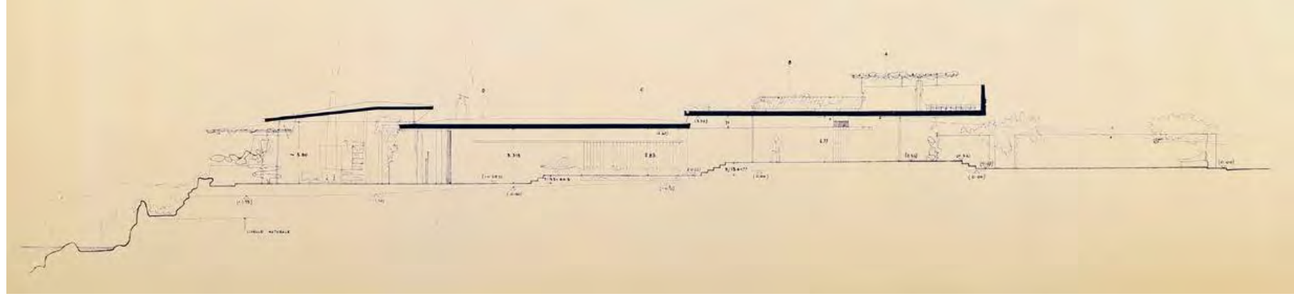












↑ - S / T in alto
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

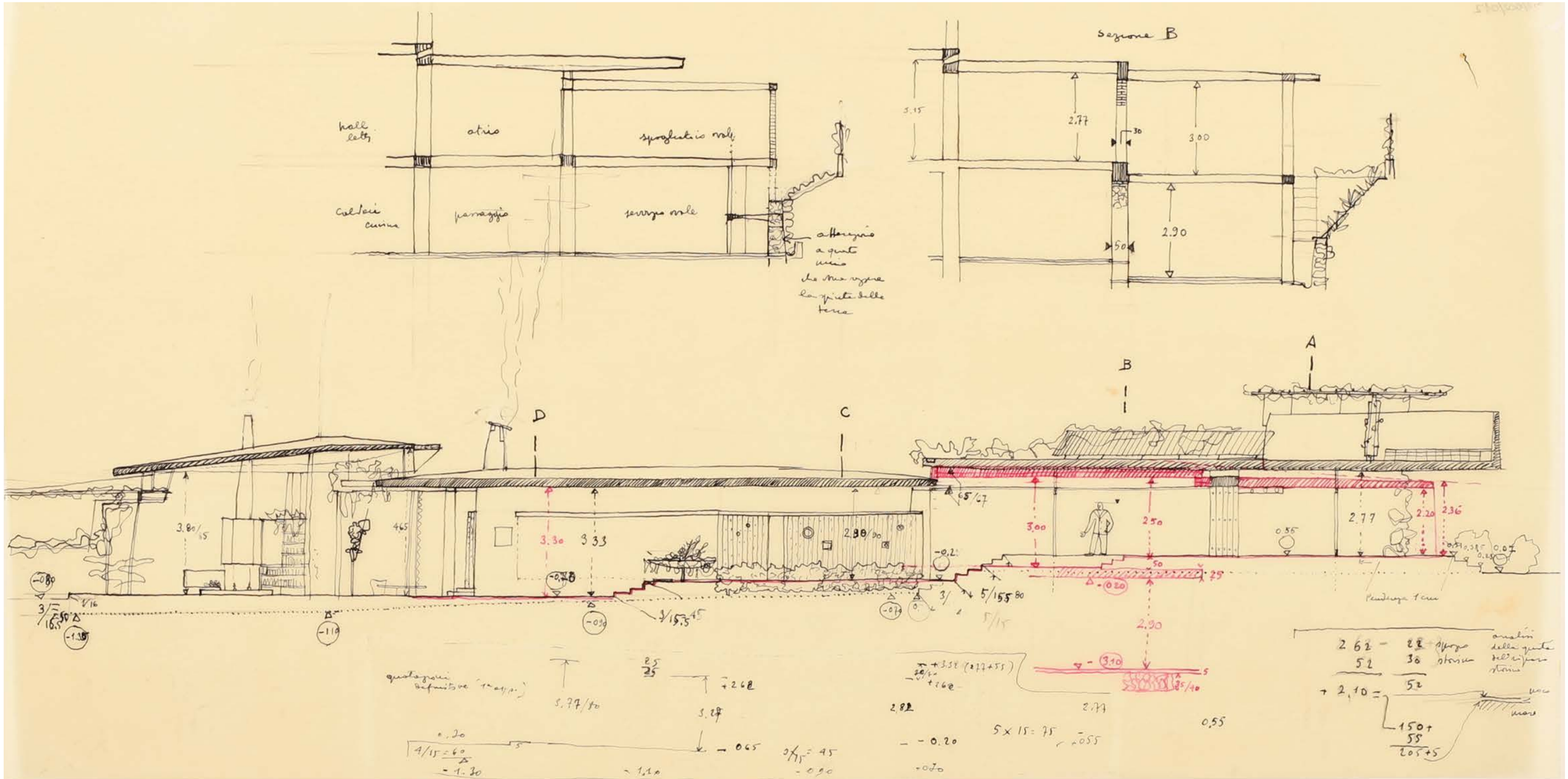
Studi prospettici del fronte principale. Soluzioni intermedie

↑ - U
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

Schizzi di studio per la sezione e per altri particolari

→ - V / W / X / Y
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

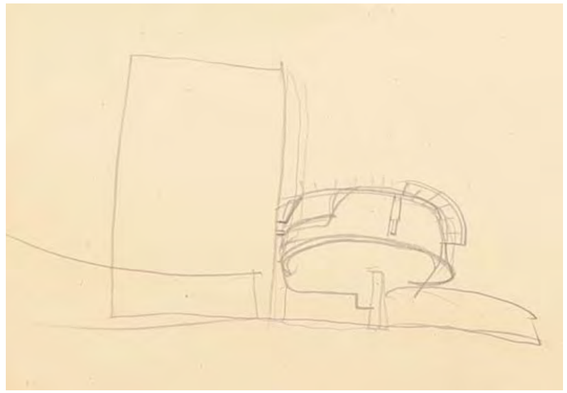
Prospetti laterali e sezioni longitudinali

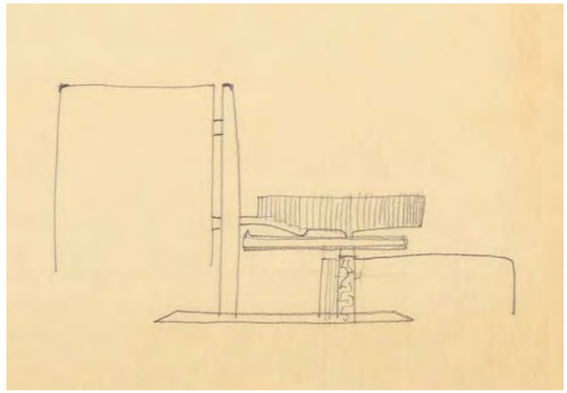


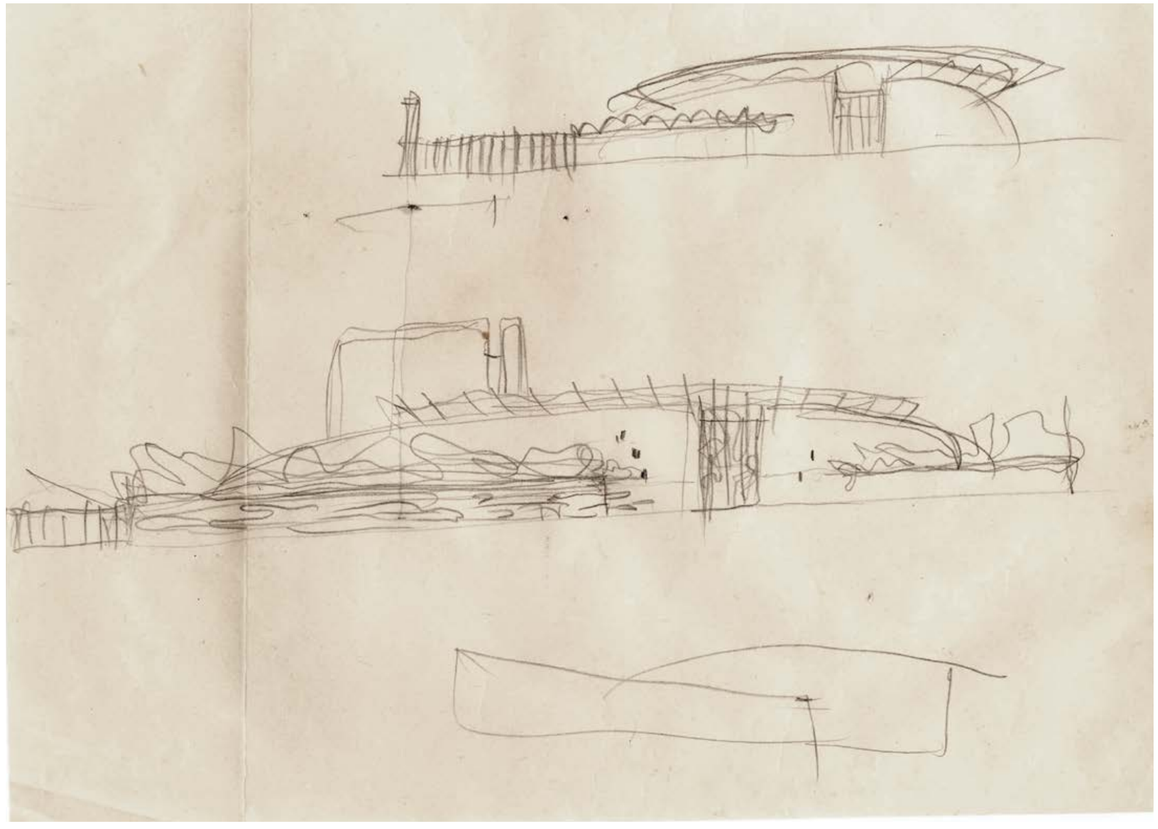
↑ - Z

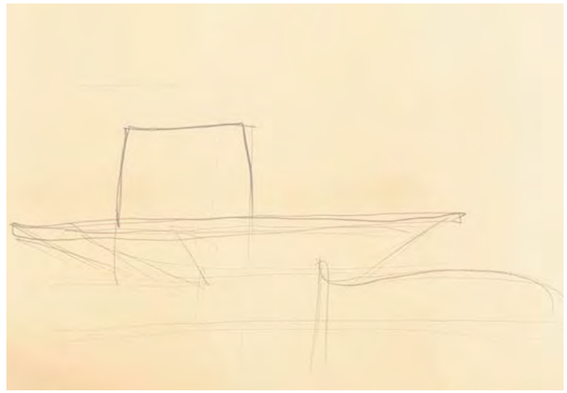
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

Schizzi di studio per le sezioni. Soluzioni intermedie

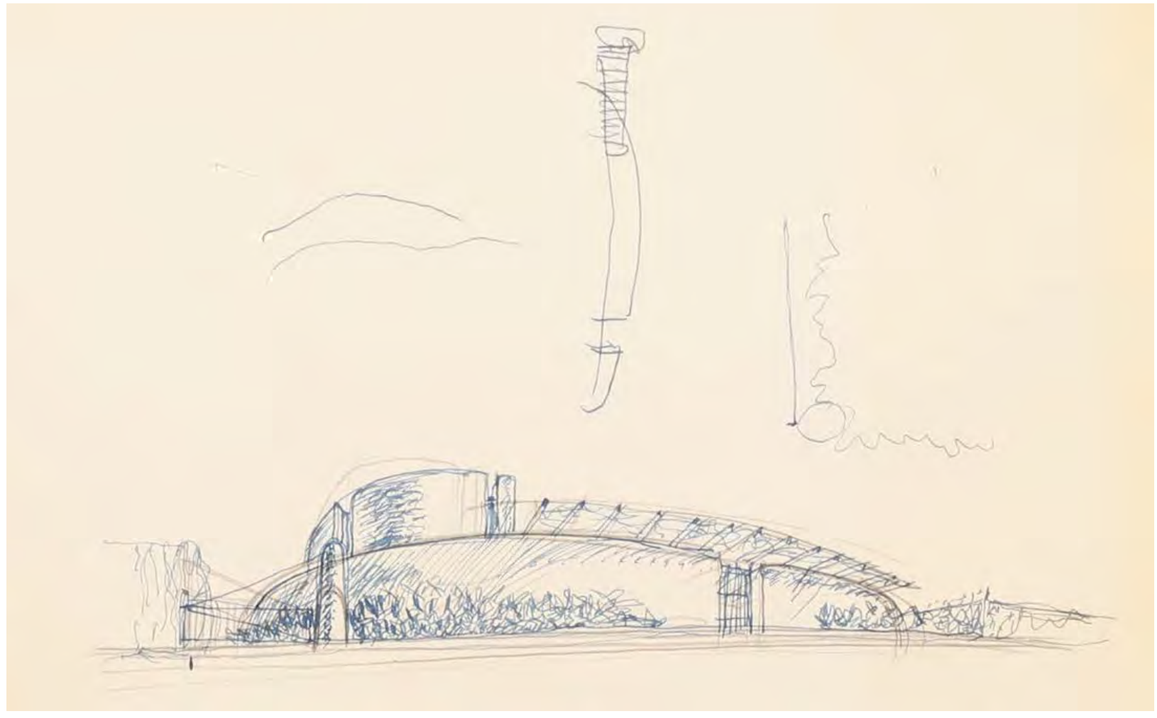






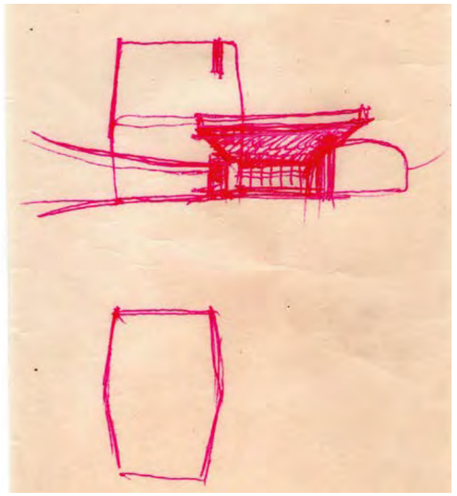


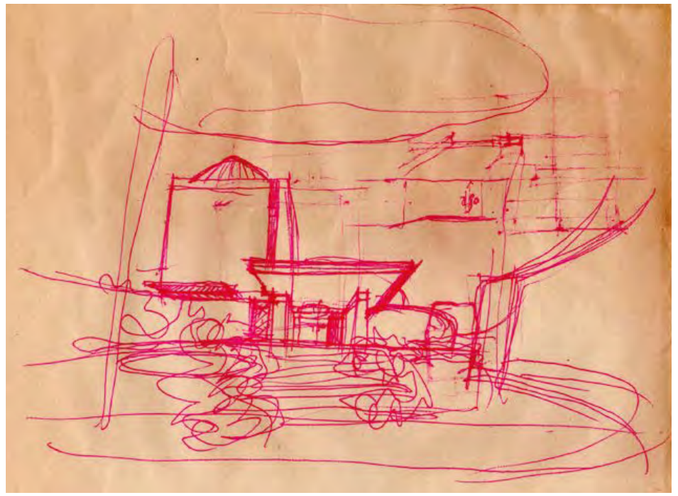




← ↑ - AA / AB / AC / AD / AE / AF
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM

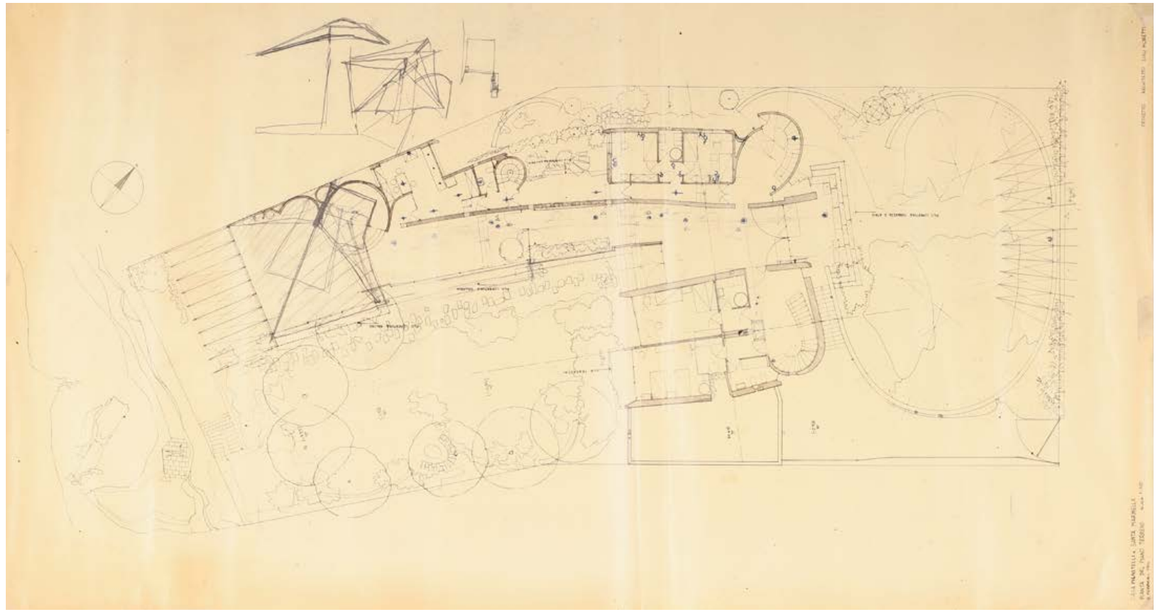
Schizzi di studio per il fronte principale. Soluzioni intermedie

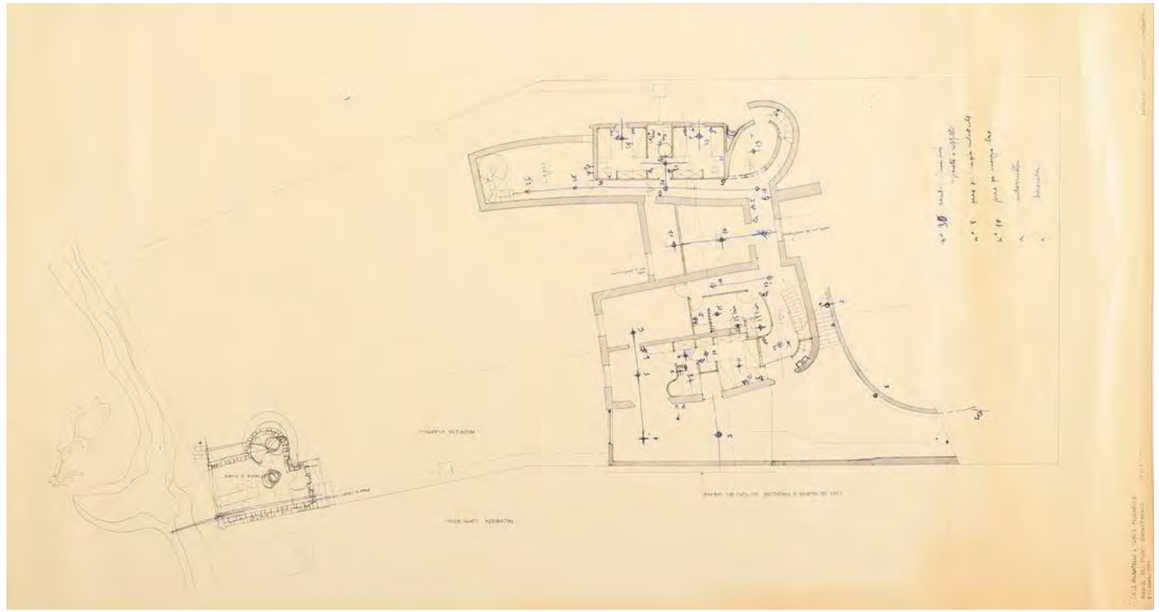












↑ - AG / AH
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Schizzi di studio per il fronte principale. Prime soluzioni

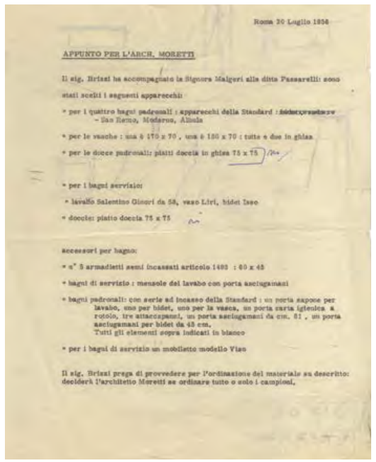
↑ - AI
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Pianta del piano terra

↑ - AJ / AK
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Viste esterne del fronte principale durante la realizzazione

↑ - AL
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Pianta del piano seminterrato


S. MARINELLA - TERRAZZA

1- copertura scala
2- appoggio infisso chiusura scale
3- disegno infisso chiusura scale -
4- scalle infisso chiusura scale -
5- definizione altezza muri cono prospetti
6- scalle aperture muri o
7- aperture esatte cabine
8- controtelai cabine
9- infisso cabine
10- scalle porte cabine
11- imbocco e gabbia pluviale discendenti
12- forma canino ed esecuzione (documento:può essere messo in basso?)
13- disegno e ordinazione ringhiera
14- muri appoggio ringhiera e altri elementi murari
15- prese acqua
16- asfalto copertura terrazze e altri elementi
17- maioliche copertura terrazze
18- maioliche copertura cabine
19- vasche fiori
20- tinte per cabine


Roma 30 Luglio 1956

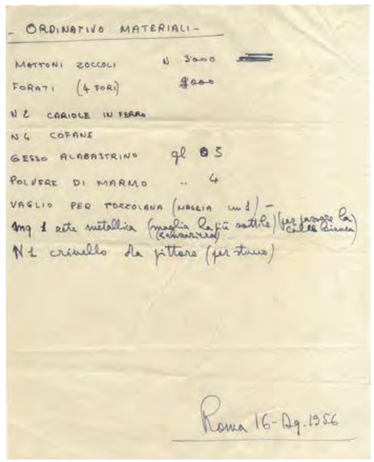
APPUNTO PER L'ARCH. MORETTI

Il sig. Brizzi ha accompagnato la Signora Malgeri alla ditta Passarelli sono stati scelti i seguenti apparecchi

* per i quattro bagni padronali : apparecchi della Standard : ~~Standard~~ - San Remo, Madarena, Alhola
* per le vasche : una è 170 x 70 , una è 150 x 70 : tutte e due in ghisa
* per le docce padronali: piatti doccia in ghisa 75 x 75
* per i bagni servizio:
* lavabo Salentino Ginori da 58, vaso Lirl, bidet Iseo
* docce: piatto doccia 75 x 75

Accessori per bagno:
* n° 5 armadietti semi incassati articolo 1403 : 80 x 45
* bagni di servizio : mensole del lavabo con porta asciugamani
* bagni padronali: con serie ad incasso della Standard : un porta sapone per lavabo, uno per bidet, uno per la vasca, un porta carta igienica a rotolo, tre attaccapanni, un porta asciugamani da cm. 81 , un porta asciugamani per bidet da 45 cm.
Tutti gli elementi sopra indicati in bianco
* per i bagni di servizio un mobiletto modello Viso

Il sig. Brizzi prega di provvedere per l'ordinazione del materiale su descritto: deciderà l'architetto Moretti se ordinare tutto o solo i campioni.


ORDINATIVO MATERIALI -

MATTONI ZOCCOLI N 3000
FORATI (4 FORI) 800
N 2 CARIOLE IN FERRO
N 4 COFANI
GESSO ALABASTRINO gl 05
POLVERE DI MARMO " 4
VAGLIO PER PORCELANA (MAGLIA cm 1) -
Amq 1 rete metallica (maglia 2x1½ sottile) (per proteggere la
N 1 crivello da pittore (per stucco) (cantonate)

Roma 16-Ag.1956


PRO MEMORIA

Stato dei lavori

- 1 giardino sistemato
- 2 gradone coperto, escluso la parte verso mare lasciata in sospeso per lavori in esecuzione (muro e scala) - siamo in attesa dei chiarimenti per l'ultimo tempo della scala, e profilo muro a mare.
- 3 Muro verso mare: Rossi completo
- 4 In lavorazione muro rustico sopra detto sopra grottone fino a sostegno terra
- 5 Eseguiti muri sostegno terra e scala del salone. Messi in opera SAP.
- 6 Eseguito risalamento muro De Geronimo con tubi in sterro
- 7 Cucina ultimata. Persiana del muro di spina ridotta.
- 8 Rialzato apertura del terrazzo.
- 9 Parapetto scala di servizio quasi ultimata (manca poco più di un metro nell'ultimo tratto).
- 10 Messi a posto pilastrelle per sistemazione cassoni nelle cabine stiriche
- 11 Murato infissi in ferro uscita terrazzo, transe ante aprirlle.
- 12 Eseguita correzione muro esterno spogliatoio ovale
- 13 Murature tracce e scatole per elettricista.
- 14 Risolto muretto sostegno terra giardino bambini. Si cosso sgombero calce dalle buche col consenso del sig. Belardelli. Attendo tracciato del muro rotondo piazzale ingresso.
- 15 Intonaci
  - a) muro rotondo piazzale ingresso
  - B) muro verso Rossi fino al garage compreso (compreso sin da venerdì causa malfunzionamento pure intonaco prospetto bambini verso De Girolamo
  - C) rintonaco i lavori all'interno fallimato intonaco dell'ingresso)
- 16 Asfalto - completata la seconda mano sul terrazzo verso De Girolamo e rotonda - appena consente il tempo si farà la pavimentazione.

Preventivo per ringhiera scala

a L. 320 il Kg. (ogni metro lineare viene a pesare circa Kg. 36). Attendo dettaglio esatto e consenso dell'arch. Moretti per inizio lavorazione, avuta assicurazione che non ripeta passato l'ordine verrà eseguita tempestivamente.

L'arch. Quadarella stende sagome cornici per parapetto rotonda, compresi gli spigoli superiori e inferiori.


Visita Colombini

C. sostiene che la cremiera non sia dovuta al disarmo anticipato, né al cemento, che ho trovato di ottima ingrana/ e dose, ma al principio costruttivo con cui è stato studiato il calcolo, nel senso che la struttura è oltre che pensata assolutamente inadatta a sostenere sforzi di torsione in senso trasversale. (giudizio generico a voce). Ha preso tutti gli elementi e darà il responso definitivo mercoledì (non ha potuto farlo prima perché è stato fuori di Roma).

Rilievo cucina

Domani stesso l'arch. Quadarella provvederà al rilievo in pianta e in alzata della cucina e lo spedirà direttamente a Milano.

Frigorifero

La signora Malgeri non ha ancora provveduto all'acquisto del frigorifero e quindi non so indicare l'emisore. Credo che se ne occuperà domani.

Pini

Benché la signora avesse assicurato che giovedì scorso dovevano portare i pini da lei scelti non so da chi e come e che ormai avendo preso l'impegno doveva farli mettere, i pini stessi non sono ~~non~~ stati ancora portati e Quadarella non se ne sa nulla. Quadarella gradirebbe sapere cosa si deve regolare per l'adozione ~~non~~ esatta del medesimi quando arrivassero.

Brizzi

Ha assicurato che assolutamente domani lunedì porterà il materiale idraulico sanitari e comincerà il lavoro.

L'Arch. Quadarella gradirebbe ulteriori specificazioni per i lavori di muratura da eseguire nella settimana da domani.

Disegno degli infissi

Per la malattia di Ennio, il abbiamo trovati oggi con Quadarella. Domattina presto faremo fare le copie e li spedremmo subito.


SOCIETA' ARTIGIANA INDUSTRIA DEL LEGNO

Telefono n. 293.769 - MILANO - Via Benedetto n. 22

Milano 26 Novembre 1956

Spett. Arch. LUIGI MORETTI - P.za Augusto Imp. ,22

ROMA

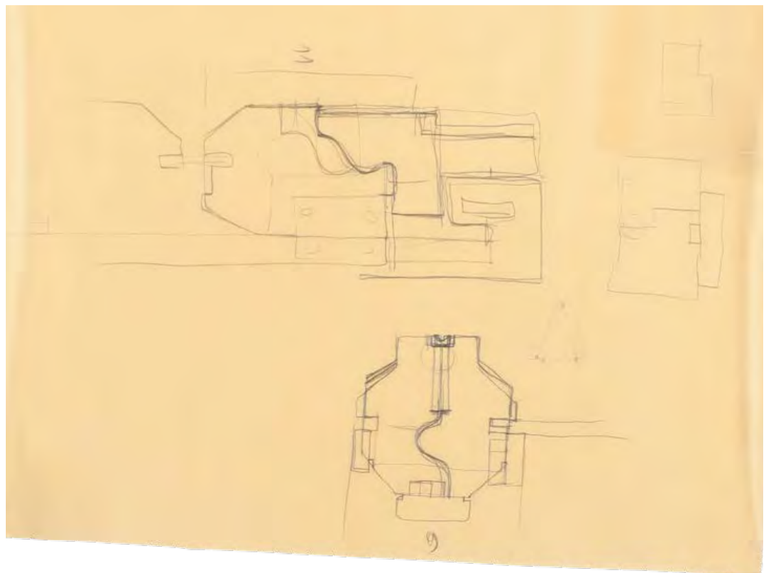
DARE per le seguenti merci consegnate con nostra bolla N.

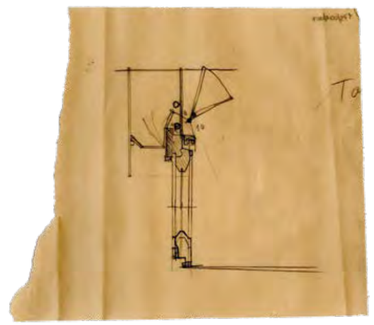
nostro laboratorio

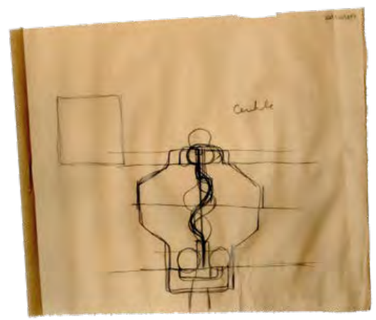
Pagamento consegna fattura

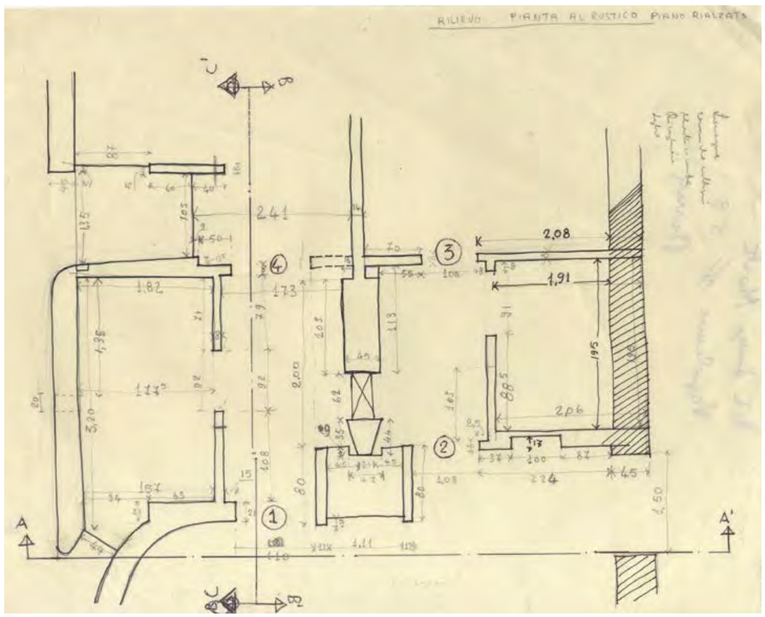
Numero	DENOMINAZIONE	IMPORTO Unitario	IMPORTO Complessivo
9.12	Porte (ca.3,17x 1,07) circa costruite c.s: Cassatura interna in legno abete perlinate da ambo le parti e su tutta la lunghezza in legno larice di prima scelta(sagome di dette perline come da V/disegno);riquadratura in larice massicio con sagome c.disegni.Stipite in larice massicio lavorato,da cm.40 su spessore murr. Foratura per ogni porta di cogrifili per falsi stipiti. Lucidatura spenn.a cera.		
9.10	Quadratura totale: mq. 40,7085 L. 15.000= 610.540= Listoni a mensola per incernari laterali serramenti m.3,17x0,12xma.60 L. 2.500= 25.000=		
	Totale L. 635.540=		
	I.V.A. 15 in abbonamento " 5.525=		
	Totale complessivo L.		641.065=

L'importo [illegible] viene saldato all'Ufficio [illegible]








RILIEVO PIANTA AL RUSTICO PIANO RIALZATO

↑ ↗ - AM / AN / AO / AP / AQ / AR immagini in alto
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Appunti vari dattiloscritti, quantità e materiali di cantiere, fattura falegnameria

↑ ↗ - AS / AT / AU
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Schizzi di studio degli infissi

↑ - AV
Villa La Saracena
Santa Marinella (Roma), 1954-1957
AMM
Stralcio del rilievo della pianta del piano rialzato al rustico

Fulvio Irace

MILANO I VUOTI E LE ROVINE

Dal 1942 Luigi Moretti scomparve dai radar, lasciando dietro di sé solo labili tracce: tra il 1943 e il 1944 risulta ricoverato all'ospedale Bellaria di Bologna per una ferita d'arma da fuoco riportata in seguito ad un raid aereo su Malta con l'amico Ettore Muti; poi, nel 1945, viene fermato dalla polizia a Milano e rinchiuso per due mesi nel locale carcere di San Vittore.[1]

Da qui ricomincia, sia pur lacunosa, la sua storia ufficiale: in carcere conosce il conte Alfonso Fossataro, con cui poco dopo si associerà fondando la Cofimprese (Compagnia finanziaria per Imprese da Costruzioni), che sarà il traino per il suo rapido ritorno alla ribalta progettuale.

A Milano era stato spinto dai venti contrari della storia, ma si trovò ad amarla, nonostante tutto, sino a pensare – sulla scia di Savinio – la scrittura di un libro – *Milano Primavera 1946* – che rimase, per quel che risulta dal suo archivio, solo una flebile traccia, eppure significativa del suo attaccamento a una città che, secondo le memorie di Fossataro, continuò per qualche tempo a frequentare, alternandone la permanenza con Roma.[2]

Quando giunse a Milano, "ricostruire" era la parola d'ordine nella capitale morale provata dalla guerra. Alle spalle gli ultimi flash della piazza imperiale nel cantiere interrotto dell'E42, l'architetto romano davanti a sé poteva vedere le macerie del paesaggio urbano descritte da Alberto Savinio (*Ascolto il tuo cuore città*) nel suo vagabondaggio tra le distruzioni: una tabula rasa che rendeva improvvisamente anacronistico e surreale

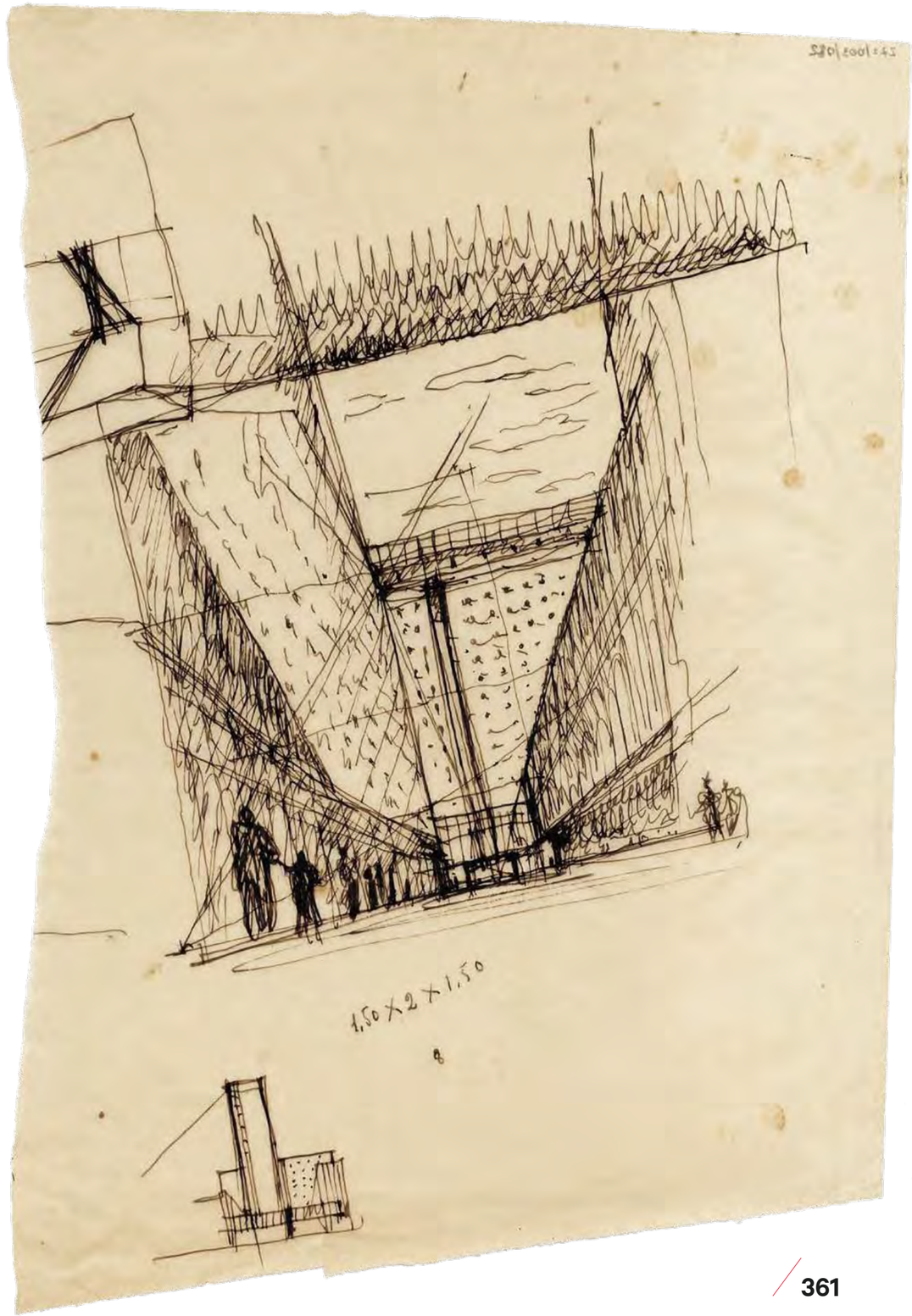
MILAN VOIDS AND RUINS

In 1942 Luigi Moretti fell of the radar, leaving only feeble traces behind: between 1943 and 1944 he was convalescent at the Bellaria Hospital in Bologna following a gunshot wound suffered during an air raid on Malta with his friend Ettore Muti; later, in 1945, he was stopped by the police in Milan and incarcerated for two months in the local San Vittore prison.[1]

His official story recommences here, albeit with some gaps: while in prison he met Count Alfonso Fossataro, with whom he would later partner and form the *Cofimprese* company (*Compagnia finanziaria per Imprese da Costruzioni*, Financial Company for Building Contractors), the driving force behind his rapid return to the world of architecture.

He had arrived in Milan on the contrasting winds of history, though he ended up liking it, despite everything. He even imagined – in the footsteps of Savinio – writing a book – *Milano Primavera 1946*. However, as we know from his archive, it remained only a thin, though significant outline of his attachment to a city that, according to Fossataro's memoirs, he continued to frequent for some time, alternating it with his primary base in Rome.[2]

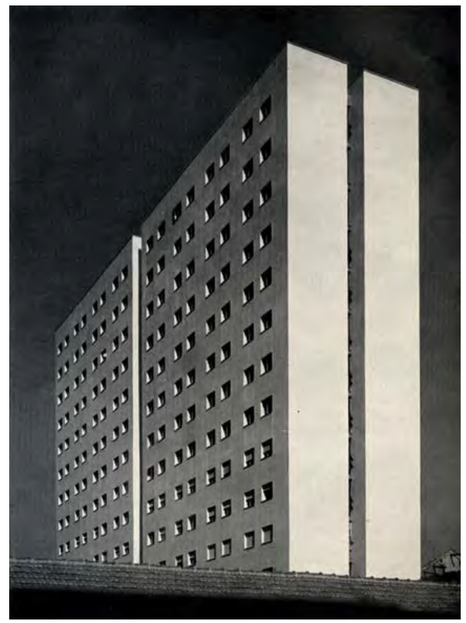
When Moretti arrived in Milan, "rebuilding" was the motto of the moral capital strained by the war. With the final flashes of the Piazza Imperiale at the interrupted E42 behind him, Moretti could now see



→- A
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Schizzo di studio. Vista prospettica









l'aulico alfabeto di segni dell'ultima stagione del fascismo.

Un paesaggio nuovo che dava un significato inedito alla più familiare visione piranesiana delle rovine di Roma: diversamente drammatico, eppure non meno eccitante per le possibilità offerte all'azione, per l'apertura di nuovi, audaci scenari nella metropoli che più di ogni altra aveva testimoniato il dispiegarsi dell'architettura moderna nelle quotidiane pieghe del suo tessuto. Le rovine di questa città introversa – tanto distante dall'opulenza plastica della Roma barocca – mettevano inaspettatamente in evidenza i vuoti, suggerendogli forse l'idea che questi potessero essere il punto di partenza di un ribaltamento tra l'esterno della città e l'interno di corti e cortili. Dovette balenargli insomma il pensiero di un radicale processo di revisione del principio (mai scritto, ma a Milano sempre praticato) della prevalenza della quinta stradale e dunque del predominio della facciata. Nelle foto d'epoca, l'estraneità delle case-albergo allo *streetscape* ha valenze drammatiche ed esasperate, oggi in parte riassorbite dagli effetti della ricostruzione: il complesso di via

before him the ruins of the urban landscape described by Alberto Savinio (*Ascolto il tuo cuore città*) in his wanderings through the destructions: a tabula rasa that abruptly rendered the aulic alphabet of signs of the final years of Fascism anachronistic and surreal. There was now a new landscape, which assigned an entirely new meaning to the more familiar Piranesian vision of the ruins of Rome: diversely dramatic, and yet no less exciting for the possibilities to act, for the opening of new, audacious scenarios within the metropolis that more than any other witnessed the unfolding of modern architecture within the everyday folds of its fabric. The ruins of this introverted city – so distant from the plastic opulence of Baroque Rome – revealed unexpected voids, perhaps suggesting to Moretti that they could become the starting point for an inversion between the exterior of the city in the interior of courts and courtyards. He must have been struck by the idea of a radical revision of the principle (unwritten, though always practised in Milan) that privileged the streetscape and the consequent dominance of the façade. In historic photographs, the alien

↑ - B / C / D / E
Luigi Moretti, Ettore Rossi
Casa albergo in via Corridoni
Milano, 1947-1950
AMM
Vista dall'alto degli edifici in fase di ultimazione
Vista del fronte laterale
Vista di scorcio
Vista di scorcio dal basso dell'edificio in fase di ultimazione

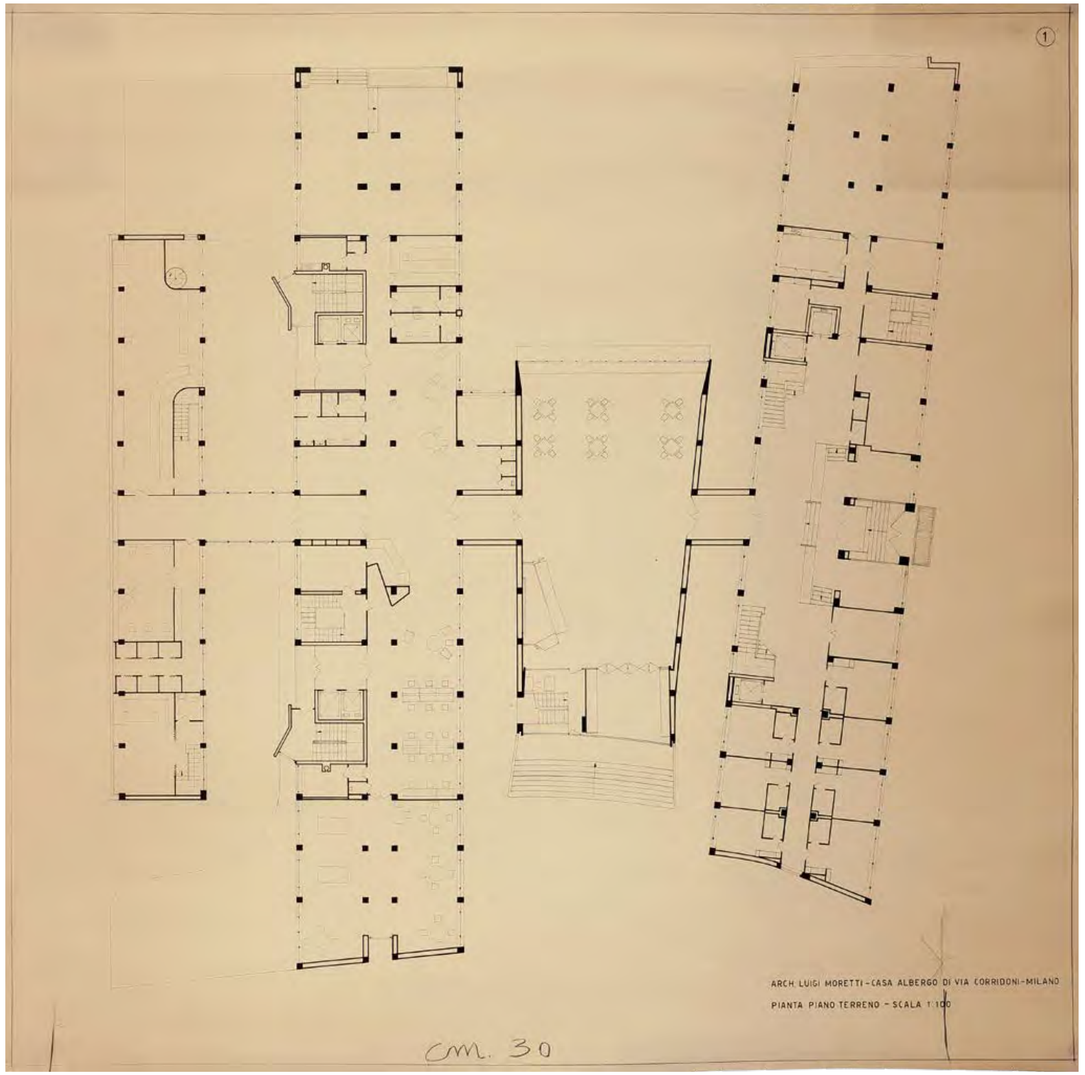
Corridoni in particolare, svetta in un'algida specchiatura in netto contrasto con la sua enigmatica impenetrabilità con lo *stripped classicism* del vicino palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini: una lama di ghiaccio a strapiombo sull'educata cortina della vicina via Conservatorio.

Nei crateri provocati dai bombardamenti, Moretti pensava forse di installare una punteggiatura che, se moltiplicata per i 22 interventi previsti dal programma originario, avrebbe agito con stimolo agopunturale sul corpo in frammenti della città, stimolandone una reazione. Furono delle prove: quando fu più confidente nella possibilità del metodo, ne dispiegò gli effetti nell'eroico *tour de force* del complesso di abitazioni ed uffici lungo Corso Italia, di cui la frenetica stesura dei disegni (ancora in parte inediti) conservati tra le carte d'archivio reca tracce eloquenti. L'*ensemble* plastico aggrovigliato nel cuore della città storica, fu la sua risposta non solo al tipo dello stabile commerciale che in quegli anni di grande euforia economica e industriale rappresenterà il cavallo di battaglia dei principali studi professionali lombardi, ma ancor di più, fu l'indicazione di una maniera diversa di svolgere il tema del lotto e della quinta stradale, di cui scompaginava l'unitarietà per creare un autonomo paesaggio.

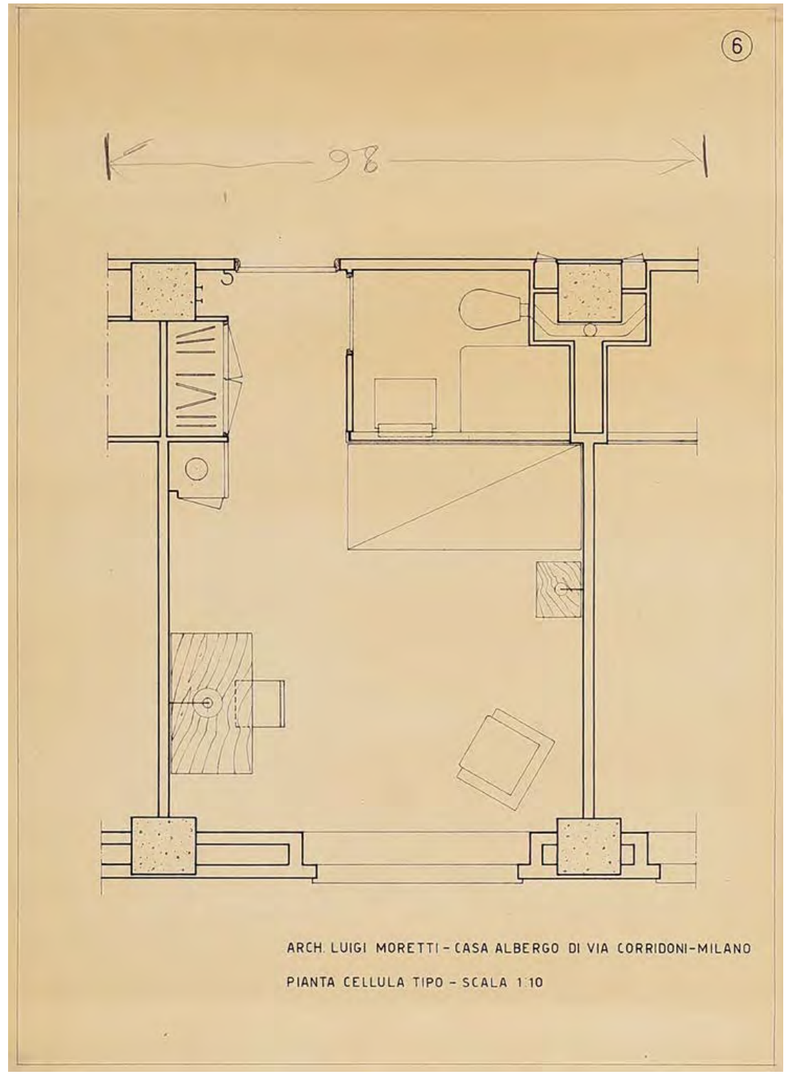
Se gli immobili multiuso realizzati da Asnago e Vender, da Roberto Menghi e Marco Zanuso, da Antonio Carminati e Carlo De Carli, da Pietro Lingeri, da Vico Magistretti, da Luigi Caccia Dominoni[3] nelle aree del centro consolideranno una tra-

appearance of the *case-albergo* with respect to the streetscape reveals dramatic and exasperated values, now partially reabsorbed by the effects of the reconstruction: this complex in Via Corridoni, in particular, rises up in an algid mirroring whose enigmatic impenetrability sharply contrasts with the stripped classicism of the nearby Palace of Justice by Marcello Piacentini: an icy blade plummeting into the educated streetscape of the nearby Via Conservatorio.

In the craters produced by bombs Moretti perhaps imagined inserting a punctuation that, if multiplied by the twenty-two interventions planned in the original programme, would have stimulated the fragmented body of the city through a process of acupuncture, and provoked a reaction. There is proof: when he became more confident of the possibility offered by his method, he unleashed its effects in the heroic *tour de force* of the residential and commercial complex in Corso Italia, whose frenetic preparation of drawings (still in part unpublished) conserved among the archive's papers bear eloquent traces. This plastic *ensemble* knotted together in the heart of the historical city was the response not only to the typology of the commercial building that during this time of economic and industrial euphoria would come to represent the workhorse of the leading professional practices in Lombardy. More importantly, it indicated a diverse way of treating the theme of the lot and the streetscape, by decomposing its unity to create an autonomous landscape.



↑ - F
Luigi Moretti, Ettore Rossi
Casa albergo in via Corridoni
Milano, 1947-1950
AMM
Pianta piano terreno



↑ - G
Luigi Moretti, Ettore Rossi
Casa albergo in via Corridoni
Milano, 1947-1950
AMM
Pianta cellula tipo

dizione tipologico-insediativa rispettosa del contesto urbano e della logica dei suoi allineamenti, la proposta di Luigi Moretti segnò un gesto di radicale rottura, che "scatenava nel tessuto milanese inusitati vettori di libertà compositiva, senza scendere a compromessi con lo stilismo locale, sollevando l'opera architettonica dalla rigida osservanza del contesto di destinazione, rompendo con le regole di conformazione dell'orditura urbana".[4] A tal principio, ad esempio, si erano attenuti invece Asnago e Vender nella collana di edifici svolti con continuità di metodo da via Paolo da Cannobio a piazza Velasca: tasselli discreti che giocano su sottili variazioni di tono con l'effetto di un ordito unitario che ricostituisce con pazienza l'isolato.

È sempre sdrucciolevole per uno storico entrare nella psicologia dei suoi personaggi: eppure si ha l'impressione che, già nel breve periodo di reclusione a San Vittore, il tarlo dell'azione scavasse cunicoli nella sua mente, evitandogli l'ambascia del dubbio o di paralizzanti ripensamenti. Nonostante il "segreto travaglio" del "nulla significativo di sei anni di vita"[5], quel mondo romano irrimediabilmente caduto in frantumi non gli ispirò pentimenti, non minò antiche certezze; neanche suscitò quel bisogno di chiarificazione e di rigenerazione morale, che ispirò a tanti esponenti della sua generazione l'invocazione di una pubblica "catarsi".[6]

Forse l'episodio che meglio restituisce il suo stato d'animo all'esordio dei brevi anni milanesi, è quello raccontato da Ludovico Quaroni che con Moretti aveva lavorato nella fallita impresa del Piazzale dell'Impero all'E42. Incontratolo a Milano subito dopo la liberazione, a Quaroni che gli chiedeva cosa si aspettasse, Luigi Moretti rispose: "un nuovo faraone".[7]

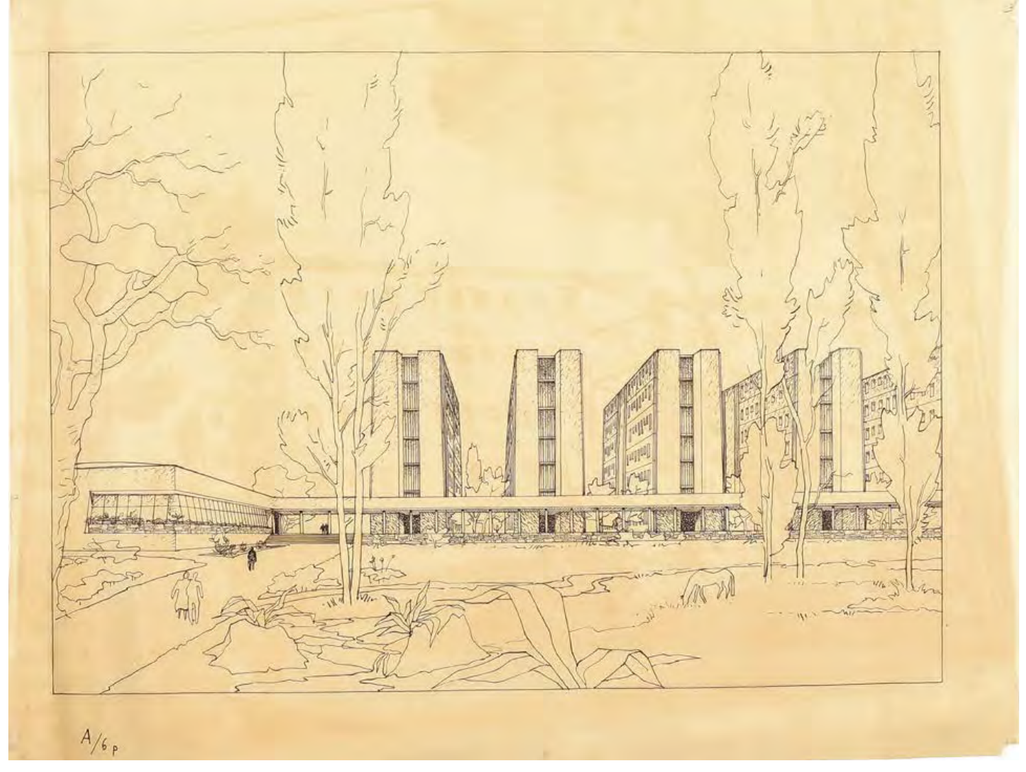
Paradossalmente, proprio nella Milano democratica dell'immediato dopoguerra trovò il suo faraone nel vicesindaco comunista Piero Montagnani che in qualche modo aprì la strada al progetto di edificare in tempi brevi una nuova tipologia di edifici residenziali – le case-albergo – destinate prevalentemente ad ospitare, per periodi transitori, persone singole che avevano difficoltà a trovare alloggio. Una tipologia che Moretti doveva conoscere bene nella originale declinazione che ne aveva fornito Innocenzo Sabbatini, tra il 1927 e il 1929, con i cosiddetti "alberghi di transito" nella città giardino della Garbatella. Certo, l'occasione era diversa (non case per sfrattati ma case per nuovi nomadi del lavoro) e diverso era il contesto: non più lo spazio di confine tra città e campagna, ma veri e propri interstizi urbani. Uguale però l'urgenza, perché – anche se per motivi diversi – il tema della casa a Milano aveva assunto una drammatica attualità nel generale programma della ricostruzione, determinando anche un aspro dibattito sulla definizione delle priorità, rivelatore di quelle tensioni tra le diverse forze agenti dietro l'iniziale

While the multipurpose buildings realised by Asnago and Vender, by Roberto Menghi and Marco Zanuso, by Antonio Carminati and Carlo De Carli, by Pietro Lingeri, by Vico Magistretti, by Luigi Caccia Dominoni[3] in the areas of the centre would consolidate a tradition of typology-settlement respectful of the urban context and the logic of its alignments, the proposal advanced by Luigi Moretti would be a radical gesture of rupture. One that "triggered within the Milanese fabric unusual vectors of compositional freedom, without reaching compromises with local stylism, elevating the work of architecture from the rigid observance of its context, breaking with the rules of conforming to the urban pattern".[4] This principle, for example, was instead respected by Asnago and Vender in the string of buildings managed with a continuity of method from Via Paolo da Cannobio to Piazza Velasca: discrete tiles that play with subtle tonal variations to produce the effect of a unitary order the patiently reconstitutes the urban block.

It is always slippery for a historian to enter into the psychology of the figures he studies: yet one has the impression that, already during his brief period of incarceration at San Vittore, the worm of action burrowed tunnels through Moretti's mind, steering him clear of the agony of doubt or paralysing reconsiderations. Despite the "secret labour" of "nothing significant in six years of life",[5] that irremediably crumbling Roman world inspired no remorse, nor undermined any antique certainties; neither did it raise that need for clarification and moral regeneration which inspired so many exponents of his generation to invoke a public "catharsis".[6]

Perhaps the episode that best describes Moretti's state of mind at the outset of his brief years in Milan is recounted by Ludovico Quaroni, who had worked with Moretti on the failed undertaking of Piazzale dell'Impero at the E42. After meeting in Milan soon after the liberation, Quaroni asked Moretti what he was waiting for, to which he replied: "a new pharaoh".[7]

Paradoxically, it was precisely in democratic early post-war Milan that Moretti encountered his pharaoh in the communist deputy mayor Piero Montagnani. A figure who to some degree rapidly paved the way toward the construction of a new typology of residential building – the *case-albergo* (apartment-hotel) – designed primarily to offer temporary lodging to singles facing difficulty in finding a home. Moretti must have been familiar with this typology in its original definition as it had been provided by Innocenzo Sabbatini, between 1927 and 1929, with the so-called "transitory hotels" in the garden city of the Garbatella. Certainly, the occasion was different (no longer homes for the evicted but now for the new nomads of work) and so too the context: no longer the boundary space between city and countryside, but true and proper urban interstices. The urgency however was the same – albeit for different reasons – as the question of housing in Milan had assumed a dramatic





↗ →- H / I
Studi per Casa albergo
Milano
AMM









unanimismo della ripresa, che emergeranno non a caso con evidenza negli anni immediatamente successivi nell'elaborazione del Piano Regolatore.

La lunga stasi del periodo bellico e l'ingente bilancio delle distruzioni di guerra avevano pesato in maniera determinante sulla grave carenza di abitazioni, i cui riflessi sociali, ovviamente, colpivano in maniera direttamente proporzionale i ceti meno abbienti e le masse popolari. Nel 1946 più di centomila risultavano essere le famiglie senza tetto, mentre inefficaci si dimostravano le pressioni e le provvidenze affidate alla gestione dei Commissariati Alloggi, istituiti già nel dicembre 1944 con l'intento di requisire e in qualche maniera calmierare il patrimonio immobiliare disponibile. Il tema sociale della "casa per tutti" si sovrapponeva, in tal modo, e si fondeva con quella nuova coscienza della "casa dell'uomo" che Ernesto Nathan Rogers indicava su *Domus* come problema centrale della ricostruzione.

Il realismo pragmatico delle organizzazioni politiche di sinistra sposò di fatto la cultura riformatrice (il cosiddetto "rito ambrosiano") che egemonizzò l'impetuosa ricostruzione del miracolo economico, puntando sin dall'inizio verso un quadro di compatibilità, e anzi di convergenza operativa tra pubblico e privato. Raccogliendone le spinte liberistiche che provenivano dagli ambienti dell'economia, della finanza e di ampi settori della vita politica, Piero Montagnani in un discorso tenuto al teatro Olimpia di Milano nel settembre del 1946, alla domanda: "chi dovrà ricostruire Milano? L'iniziativa privata o l'iniziativa pubblica?", proponeva di rispondere: "nessuna esitazione... Ambedue, iniziativa privata ed iniziativa pubblica possono e devono ricostruire Milano".[8]

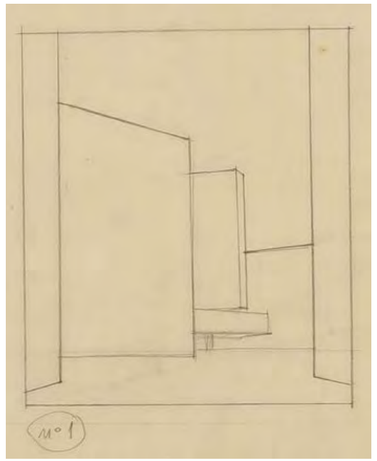
Fu in questo spazio che l'iniziativa di Moretti e Fossataro si inserì come un cuneo, offrendo un convincente sostegno ai piani dell'amministrazione comunale: Milano fu per lui l'occasione di un'inattesa e rapida "rinascita", l'avvio di una seconda, innovativa stagione della sua creatività.

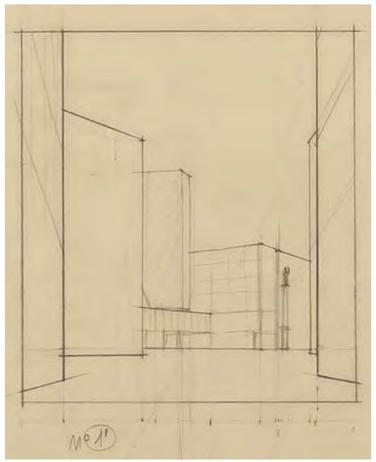
Per l'amministrazione comunale la ricostruzione edilizia aveva carattere di assoluta urgenza in quanto volano di una serie di economie indotte, oltre che risposta democratica al diritto alla casa: bisognava tuttavia individuare i termini più appropriati per utilizzare al meglio le risorse nel quadro di un'economia di mercato opportunamente integrata e corretta dalla presenza intelligente dell'ente pubblico. Lucidamente il vicesindaco comunista aveva passato in rassegna limiti e potenzialità dei privati, suggerendo a questi ultimi la costituzione di consorzi

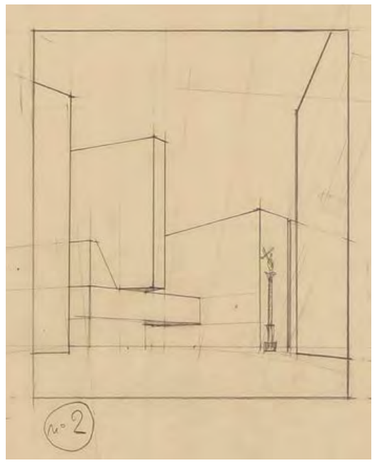
importance within the general panorama of the reconstruction, also generating heated debate around the definition of priorities. This proved a key indicator of the tensions between the different forces at work behind the initial humanism of the reconstruction that, not by accident, would fully emerge in the years immediately prior the preparation of the *Piano Regolatore* (Master Plan).
The lengthy stasis of the wartime period, and the heavy balance of destructions had dealt a notable blow to an already serious lack of housing, whose reflections on society, obviously, affected the less fortunate and the masses in a directly proportional manner. In 1946 there were more than 100,000 families without a roof over their heads, while wholly inefficient were the pressures and providences entrusted to the management of the *Commissariati Alloggi*, instituted back in December 1944 with the intent of commandeering and to some degree controlling available building stock. The social theme of "housing for all" thus overlapped and mixed with the new awareness of the "house of man" indicated by Ernesto Nathan Rogers in *Domus* as the central problem of the reconstruction.

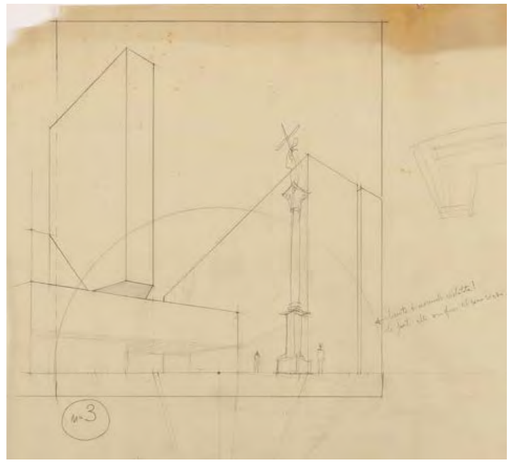
The pragmatic realism of left wing political organisations in fact married the reform culture (the so-called "*rito ambrosiano*") that hegemonized the impetuous reconstruction of the economic miracle. From the outset it aimed at a framework of compatibility, or better yet, of operative convergence between public and private. Sensing the gathering liberal momentum from the sectors of economy, finance, and vast sectors of political life, during a speech at the Olimpia theatre in Milan in September 1946, when asked: "who should rebuild Milan? Private initiative or public initiative?", Piero Montagnani answered: "without hesitation... Both, private initiative and public initiative can and must rebuild Milan".[8]
It was in this space that the initiative of Moretti and Fossataro was inserted like a wedge, offering convincing support to the plans of the municipal government: for Moretti Milan was the occasion for an unexpected and rapid "renaissance", the start of a second innovative season for his creativity.
For the municipal government the building reconstruction was of absolute urgency and the driving force of countless associated economies, other that the democratic response to the right to housing: nonetheless it was necessary to identify the most appropriate terms for making the best possible use of resources within the framework of a market economy opportunity integrated and corrected by the intelligent presence of the public sector. In the most elusive manner the communist deputy mayor had reviewed the limits and potential tease of private actors, suggesting they

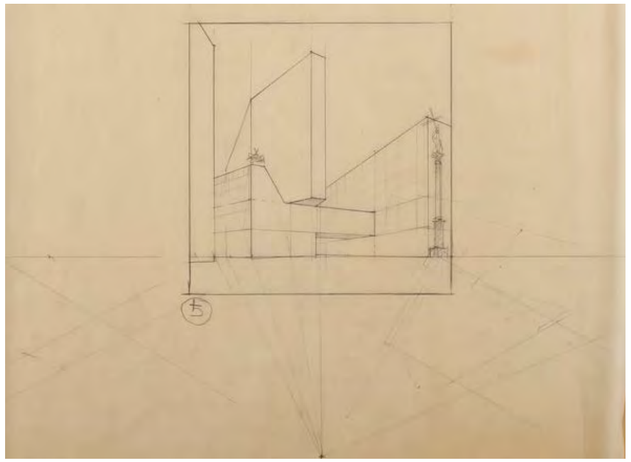
↑ ↗ - J / K / L / M
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM
Veduta del fronte dell'edificio per abitazioni affacciato su via Sant'Eufemia
Plastico. Veduta del fronte dell'edificio per abitazioni affacciato su via Sant'Eufemia
Plastico e foto. Veduta del fronte del complesso edilizio su Corso Italia

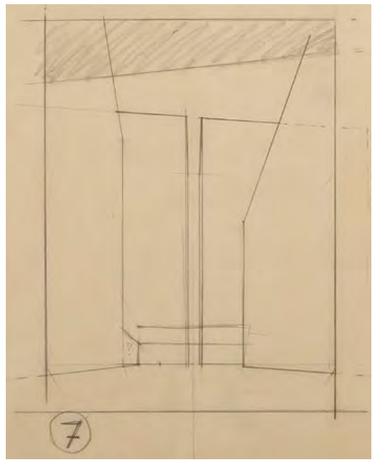




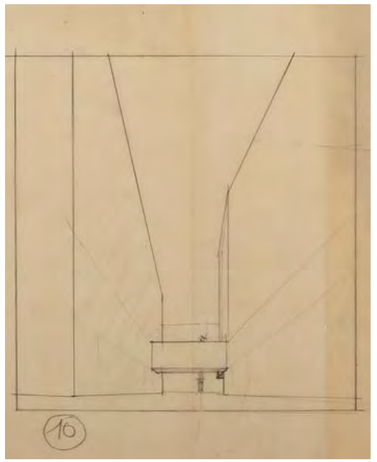


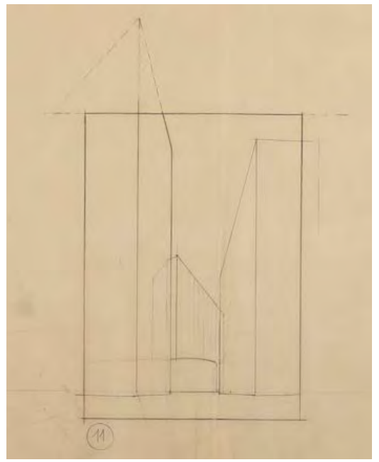


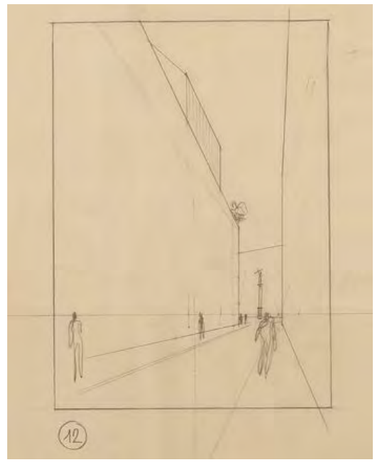


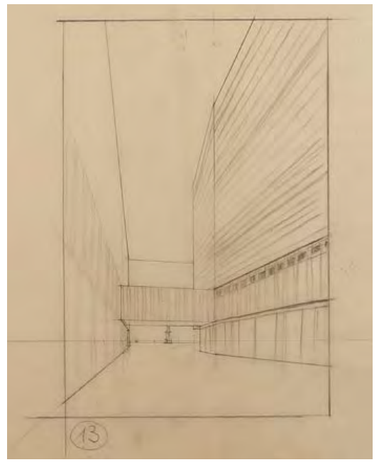






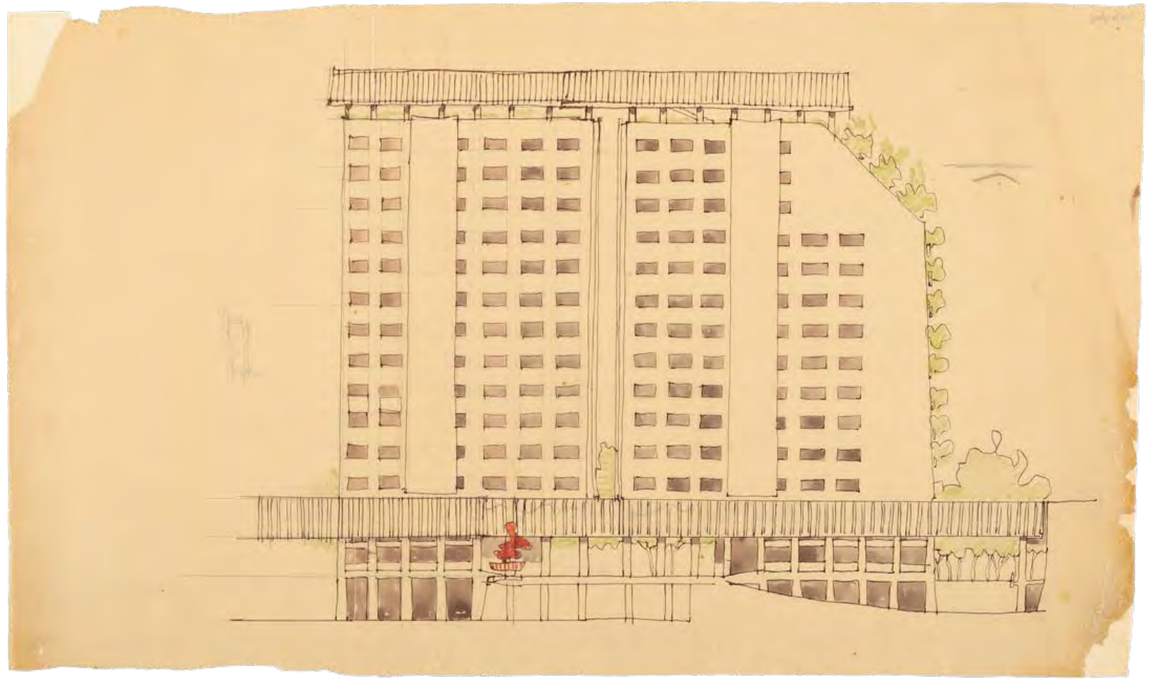






↑ ↗ - N
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schemi di costruzione delle vedute prospettiche concepite come piani-sequenza cinematografici



edilizi “fra capitalisti ed in particolare industriali, banchieri ed assicuratori, sollecitati non dal solo movente di investire i loro capitali, non solo dalla superiore esigenza di contribuire alla ricostruzione del Paese, ma anche dalla preoccupazione di offrire alloggio ai loro dipendenti”.[9]

Fu evidentemente questa convinzione a calamitare l’attenzione di Montagnani sulla proposta della Cofimprese: costituita il 15 novembre 1945 con il titolo originario di *Higher Life Standard National Company*, la società a responsabilità limitata presieduta da Adolfo Fossataro offriva al Comune un completo servizio di assistenza tecnico-progettuale e finanziaria nella realizzazione di un eccezionale programma di ventidue case-albergo da localizzarsi in varie aree della città. Il 27 febbraio 1947 il Consiglio comunale espresse parere favorevole all’acquisto delle costruende case, procedendo ad un confronto tra due proposte, quella del Consorzio Imprese Costruzioni Edilizie di Milano e quella, appunto, della Cofimprese che risultò vincente proprio per la dimostrazione del suo stato di solvibilità finanziaria. Nella lettera d’affidamento d’incarico, al primo punto del capitolato

constitute building consortia “among capitalists and in particular industrialists, bankers and insurers, simulated not only by the drive to invest their capital, not only by the higher need to contribute to the reconstruction of the country, but also by the concern to offer lodgings to their employees”.[9]

It was evidently this conviction that drew the attention of Montagnani to the proposal by Cofimprese: constituted on 15 November 1945 with the original name *Higher Life Standard National Company*, the limited liability company presided over by Adolfo Fossataro offered the City a complete service of technical-design and financial assistance for the realisation of an exceptional programme of twenty-two *case-albergo* spread across the city.

On 27 February 1947 City Council expressed its favourable opinion of the purchase of the homes under construction, and evaluated two proposals: one by the Consorzio Imprese Costruzioni Edilizie from Milan and that by Cofimprese. The latter proved the winner precisely for the demonstration of its financial solidity. In the letter of award, the first point in the agreement between the City and the private company included the binding clauses on the collaboration

↑ - O

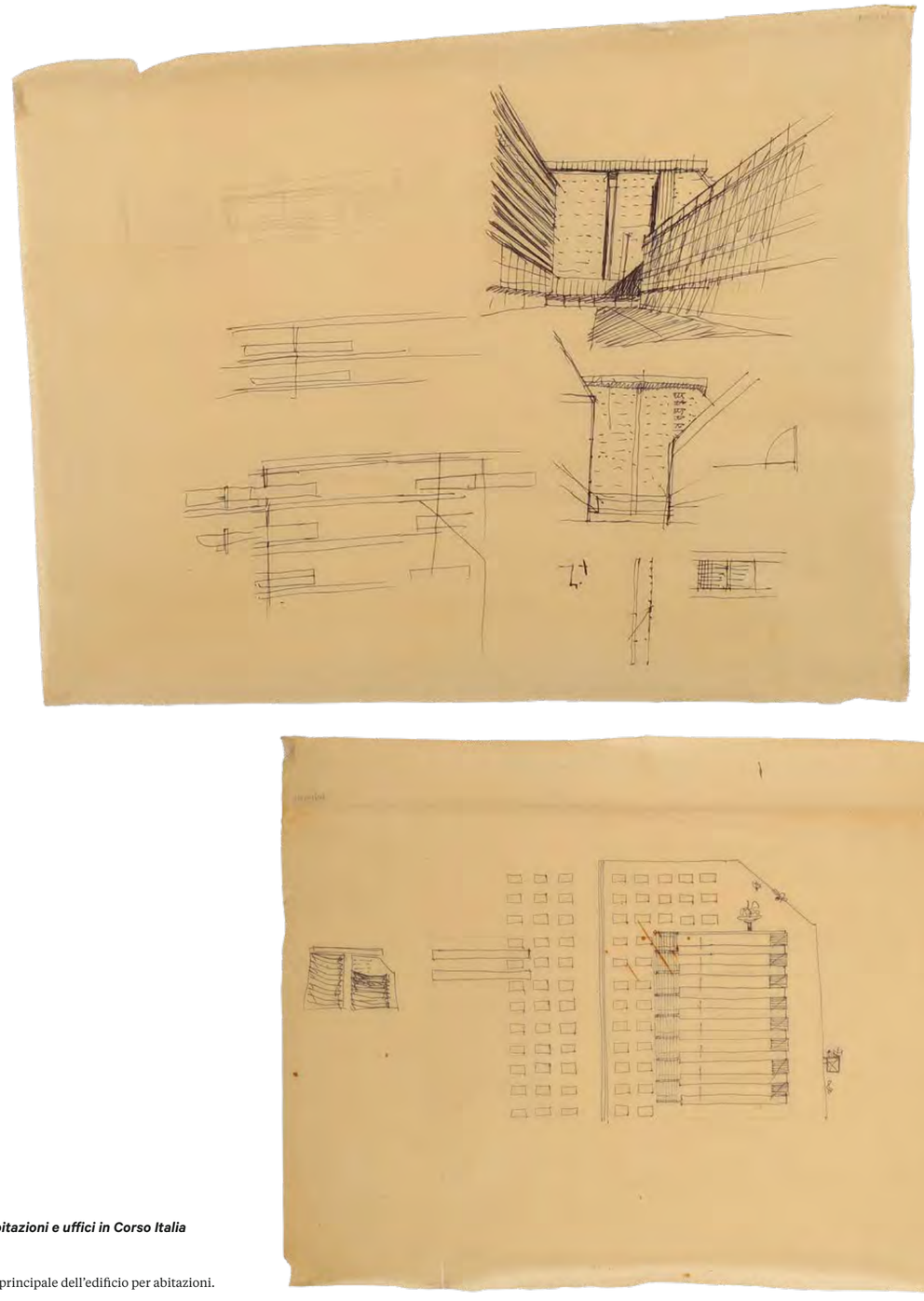
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzo di studio del fronte principale dell’edificio per abitazioni. Soluzione intermedia

↗ - P

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

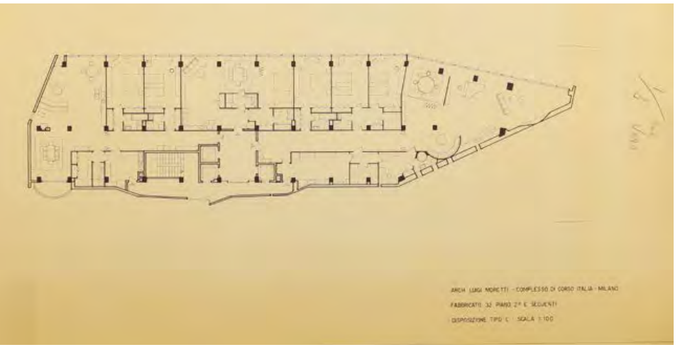
Schizzo di studio dell’edificio per abitazioni. Soluzione intermedia



→ - Q

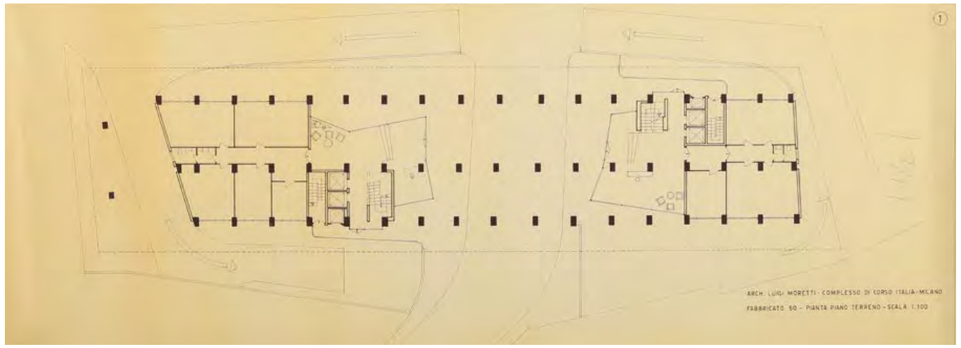
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzo di studio del fronte principale dell’edificio per abitazioni. Soluzione intermedia

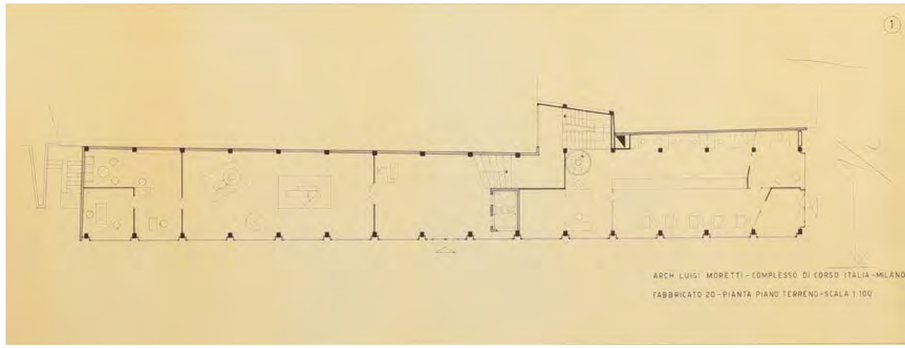


↑ ↗ - R / S / T in alto
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

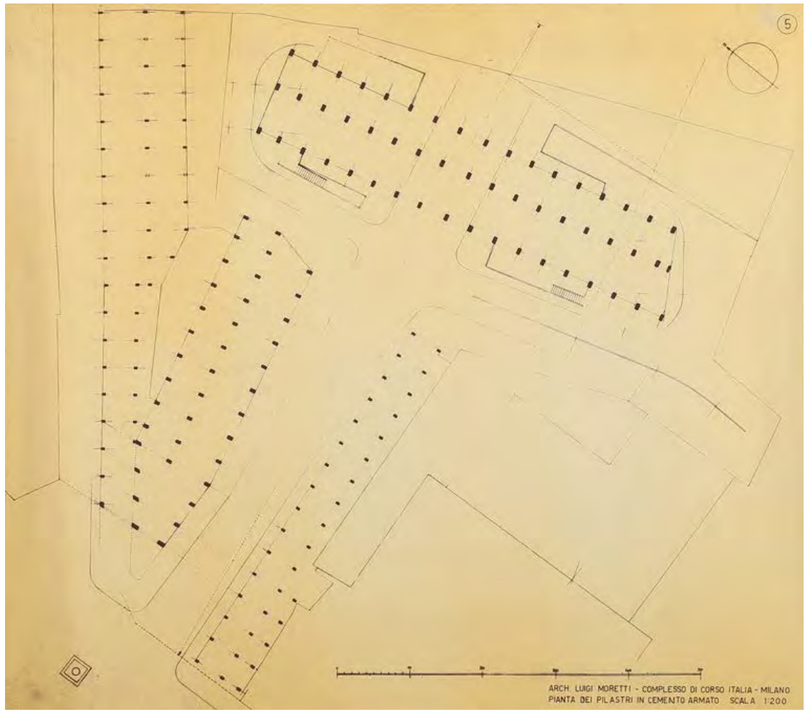
Fabbricato 32. Piano 2° e seguenti. Disposizione tipo C



Fabbricato 50. Pianta piano terra

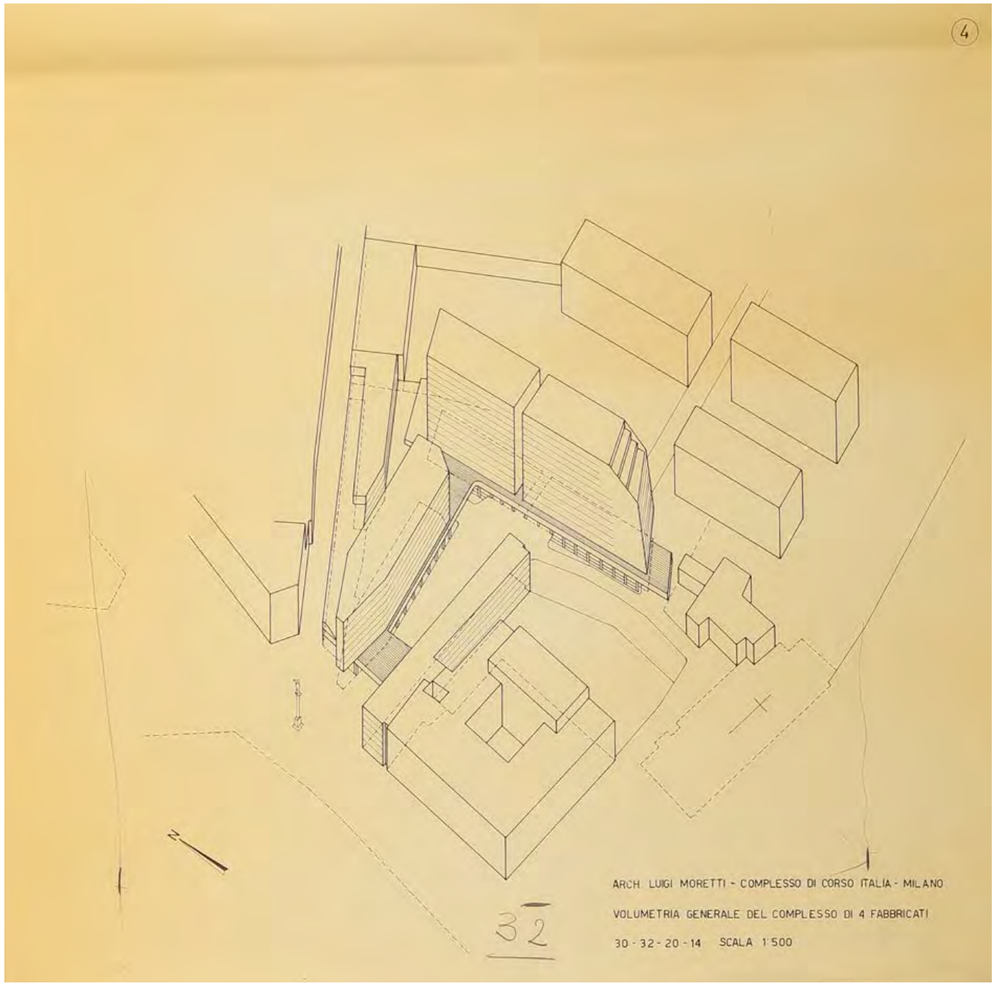


Fabbricato 20. Pianta piano terra



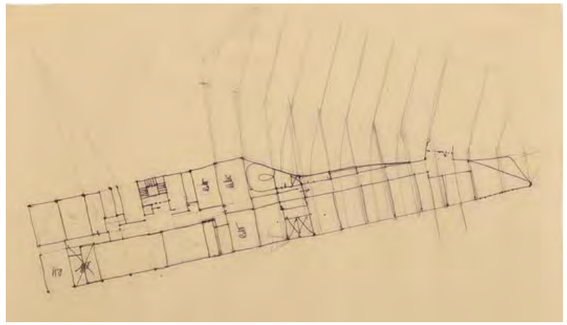
↑ - U
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

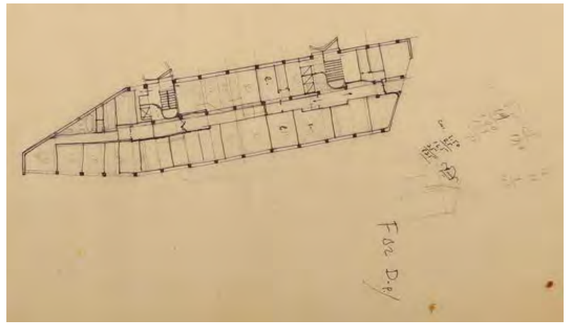
Pianta dei pilastri portanti in cemento armato

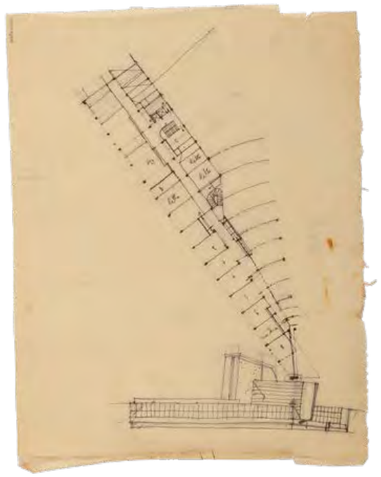


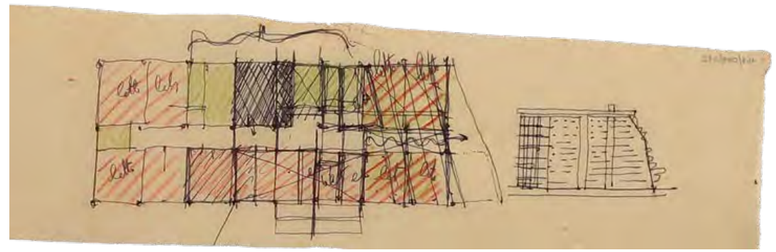
→ - V
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

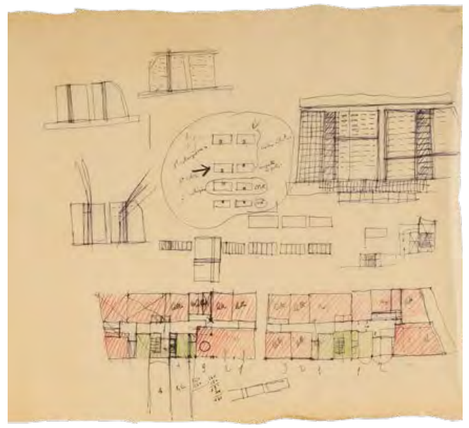
Assonometria della volumetria generale del complesso dei 4 fabbricati

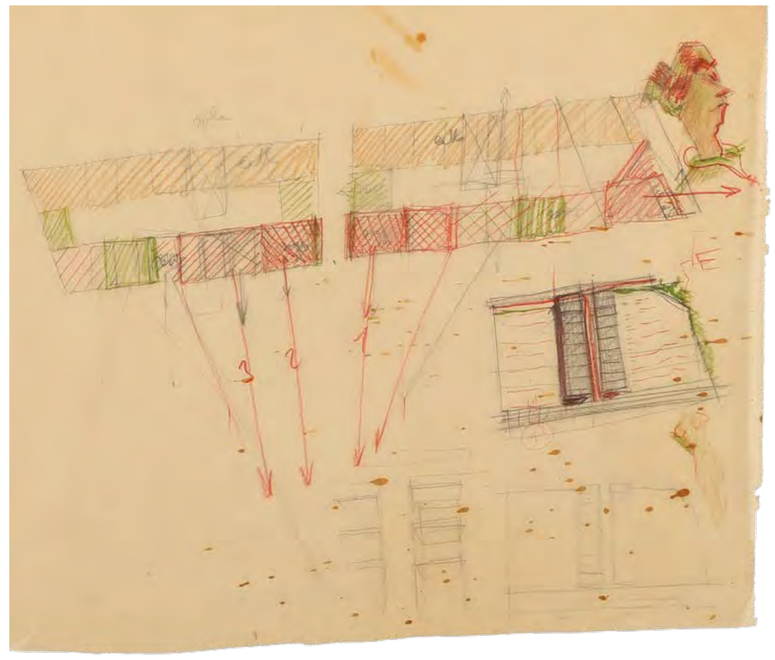












d'intese tra il Comune e la società privata, figurava infatti il vincolo della collaborazione tra i due enti, "non solo per il perfezionamento del mutuo, di un miliardo, con il Consorzio di Credito per le Opere Pubbliche, ma altresì per ottenere dallo Stato tutti quei contributi previsti dalla vigente legislazione in tema di costruzione alberghiera, costruzione di ristoranti popolari, costruzione di case per senzatetto, ecc.".[10]

La realtà, come è noto, ridimensionò drasticamente i programmi originari dell'impresa, che riuscì a realizzare solo tre delle ventidue costruzioni previste, per un costo che risultò ben superiore alla cifra preventivata, grazie anche alle lungaggini dei cantieri che, anziché durare diciotto mesi, si protrassero per circa cinque anni.

Ma quelle tre che furono effettivamente portate a termine – in via Corridoni, in via Lazzaretto e in via Bassini, nella zona della Città Studi – riuscirono audaci e innovative al punto di meritarsi la diffidenza di alcuni e l'invidia di molti per la capacità di Moretti di misurarsi con il ferreo braccio dei regolamenti edilizi riportandone, netta e precisa, la più piena vittoria. Per l'architetto che si era compiaciuto del lusso di rappresentazioni auliche e levigate, la ricostruzione, dopo l'ebbrezza degli anni del potere, non segnò – come si è detto – l'occasione di una "purificazione" politica e morale, né fornì spunti alla rigenerazione di una più schietta adesione ai temi della società democratica del dopoguerra: pure nella tensione altissima che riuscì a conferire al mandato di una richiesta speculativa, Moretti seppe esprimere l'eleganza di un addestramento che non poteva essere solo il frutto di una sapiente e sperimentata retorica della forma.

Forse credette addirittura di intravvedere nella individuazione del tema – una casa collettiva, autosufficiente, giocata sulla dialettica tra l'elemento base della cellula abitativa e l'adeguata dotazione di servizi collettivi – un anacronistico, ma non del tutto improponibile revival: quello ad esempio che trasferiva nella progettazione di questi satelliti di socialità urbana l'autonomia e la complessità polifunzionale dei molti centri progettati per l'ONB, quasi che di nuove case per il popolo repubblicano si trattasse, insomma, e non di anonimi alveari per i transitori consumi della metropoli moderna. Si trattava, insomma, di

between the two entities, "not only for the perfection of the loan, of one billion (Italian Lira), with the *Consorzio di Credito per le Opere Pubbliche*, but also to obtain from the State all the funding foreseen in applicable legislation in the field of hotel construction, the construction of working class restaurants, the construction of housing for the homeless, etc.".[10]

Reality, as we know, drastically redimensioned the company's original programmes. Only three of the twenty-two planned constructions was completed, at a cost that proved much higher than forecast, thanks also to delays on site. In fact, instead of eighteen months, construction lasted for almost five years. However, those that were effectively completed – in Via Corridoni, in Via Lazzaretto and in Via Bassini, in the Città Studi district – proved daring and innovative to the point of earning the diffidence of some and the envy of others for Moretti's capacity to arm-wrestle building regulations and clearly get the best of them. For Moretti, who enjoyed the luxuries of aulic and polished representations – the reconstruction, in the wake of the inebriation of the years of power, was not – as mentioned – an occasion for political and moral "purification". Nor did it provide stimuli to the regeneration of a more forthright adhesion to the themes of post-war democratic society: despite the elevated tension he managed to bring to a speculative commission, Moretti was able to express the elegance of a training that could not be merely the fruit of an intelligent and tested rhetoric of form.

Perhaps he even imagined a glimpse in the identification of the theme – of collective, self-sufficient housing, played out in the dialectic between the base element of the dwelling unit and the proper provision of collective services – of an anachronistic, though not totally impossible revival: which, for example, transferred into the design of these satellites of urban sociality the autonomy and multifunctional complexity of the many centres designed for the ONB,[11] as if they were new homes for the republican population, and not anonymous beehives for the transitory consumers of the modern metropolis. In short, it was a question of preserving the idea of the community from solitude, "the implacable fruit of the modern world", through the operativity proposed by the "comfort of one's own home, even minimum, by those who could not otherwise enjoy

↖ - W / X

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzi di studio. Piante di una soluzione intermedia

↖ ↑ - Y / Z in alto

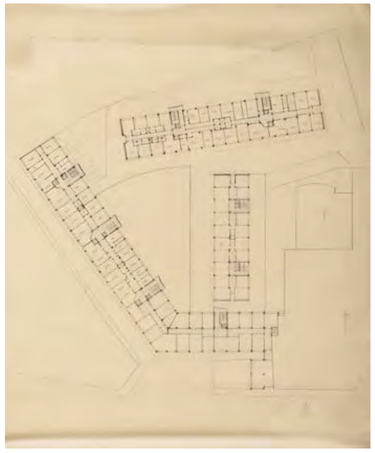
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzi di studio. Piante di una soluzione intermedia
Schizzi di studio dell'edificio per abitazioni. Pianta e prospetto di una soluzione intermedia

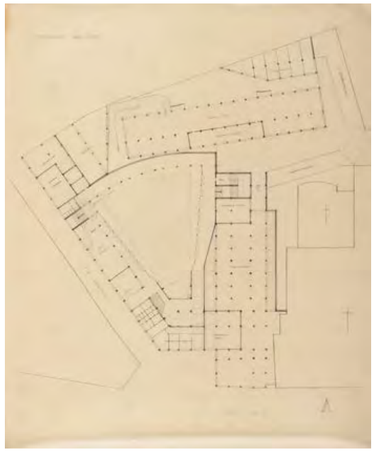
↖ ↑ - AA / AB in basso

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

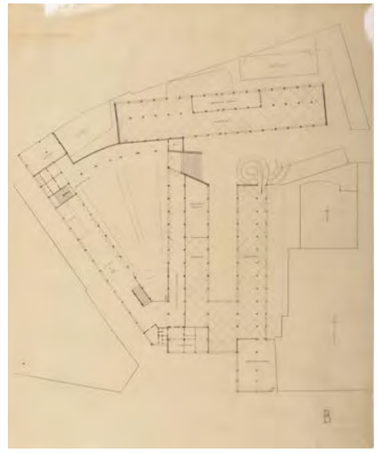
Schizzi di studio dell'edificio per abitazioni. Pianta e prospetto di una soluzione intermedia

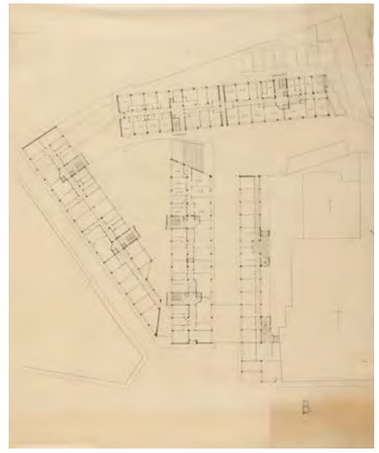












preservare l'idea di comunità dalla solitudine, "frutto implacabile del mondo moderno", attraverso l'operativa proposta del "conforto di una casa propria anche se minima, a chi altrimenti non potrebbe goderne", testimoniando in tal modo la presenza vigile e partecipe dello Stato. Case "limpidissime" e anzi "piccoli alveari felici" le definiva, d'altra parte, Moretti, precisando i caratteri di una modernità capace di interpretare le trasformazioni in atto nelle realtà urbane del dopoguerra: "l'Italia non è più virgiliana né potrà esserlo più; questo dopoguerra le ha immesso definitivamente il crudo rigore del nuovo mondo europeo".[11]

Nelle intenzioni dei suoi proponenti e dei suoi sostenitori, infatti, l'individuazione del nuovo tipo edilizio avrebbe dovuto fornire una risposta alle domande provenienti da una analisi più realistica dei cambiamenti in atto nella società industriale del Paese: "la nostra tradizione patriarcale non concepiva lo stacco di un membro della famiglia, che per formare un'altra famiglia e un'altra casa. La durezza del mondo economico moderno ha fratturato ovunque questa tradizione e con implacabile precisione snoda le famiglie e i figli portandoli fatalmente a vivere ove possano vivere".[12]

Anello evoluto di una catena tipologico-sociale espressiva delle varie condizioni dell'abitare, la casa-albergo avrebbe dovuto anche promuovere l'aggiornamento del mercato edilizio attraverso l'esattezza tecnica dell'impianto costruttivo e la completezza di quello distributivo, prefigurando delle isole di urbanità metropolitana in qualche modo sostitutive della tradizionale dimensione del quartiere. Era un tema su cui si era speso già durante la guerra Gio Ponti (suo grande amico e sostenitore) promuovendo la sua battaglia per la "casa esatta" che puntava sull'unificazione delle misure edilizie, sul ricorso non stereotipato alla normalizzazione costruttiva, sulla semplificazione come preludio a un'autentica innovazione spaziale.[13]

Moderne per impianti e attrezzature con riguardo al "piano preciso della realtà economica e sociale", le case-albergo avrebbero dovuto pertanto costituirsi in unità articolate di appartamenti e di servizi collettivi, sorta di italiane *Unité d'Habitation*, testimoni del fatto che "la ricostruzione non è solo questione teorica di quantità di vani e di metri cubi da costruire, sibbene e principalmente organicità e praticità di piani, capacità di organizzare, contemperare e guidare i vari interessi collegati con l'edilizia sotto l'unico schema preordinato del massimo bene possibile da raggiungere per la comunità".[14] Da ciò derivava la stringata impostazione del progetto così diversa dall'immagine pauperistica e latamente populistica di tanti coevi quartieri e case d'abitazione popolari costruiti in quegli anni nelle aree periferiche della conurbazione metropolitana. Dure, taglienti, al limite del congelamento espressivo, le case-albergo di Moretti recuperavano piuttosto – ma con una grazia nuova – la impressiva scala della *Großstadt* tedesca degli anni Venti, offrendo per compenso, all'interno, l'organico dispiegamento di un sistema arredativo agile e disinvolto, che utilizzava a piene mani le risorse offerte dal gusto e dalla tecnica moderni. Se Renato Bonelli avanzò l'ipotesi di uno "scontento dell'architetto, obbligato dal tema ad adottare tipologie e modelli distributivi ormai acquisiti"[15], secondo la testimonianza di Roberto Morisi, "Moretti amava moltissimo la casa-albergo di via Corridoni: anche dopo aver realizzato opere più sontuose ed attraenti, si compiaceva di aver conseguito un risultato così per lui appagante con mezzi limitati".[16] Non a caso, infatti, nel prestigioso album dato alle stampe

it", testifying in this manner to the vigil and participatory presence of the State. "Crystal clear" homes and "small happy beehives" he defined them, on the other hand, Moretti, specifying the characters of a modernity capable of interpreting the transformations taking place in the urban realities of the post-war era: "Italy is no longer Virgilian, nor could it continue to be so; the post-war era has placed it definitively within the crude rigour of the new European world".[11]

In the intentions of its proponents and supporters, in fact, the identification of this new type of building was to have provided a response to demands arriving from a more realistic analysis of changes taking place in Italy's industrial society: "our patriarchal tradition did not conceive of the separation of a member of the family, except to form another family and another home. The harshness of the modern economic world has everywhere fractured this tradition and with implacable precision unravels families and children fatally leading them to live where they can live".[12]

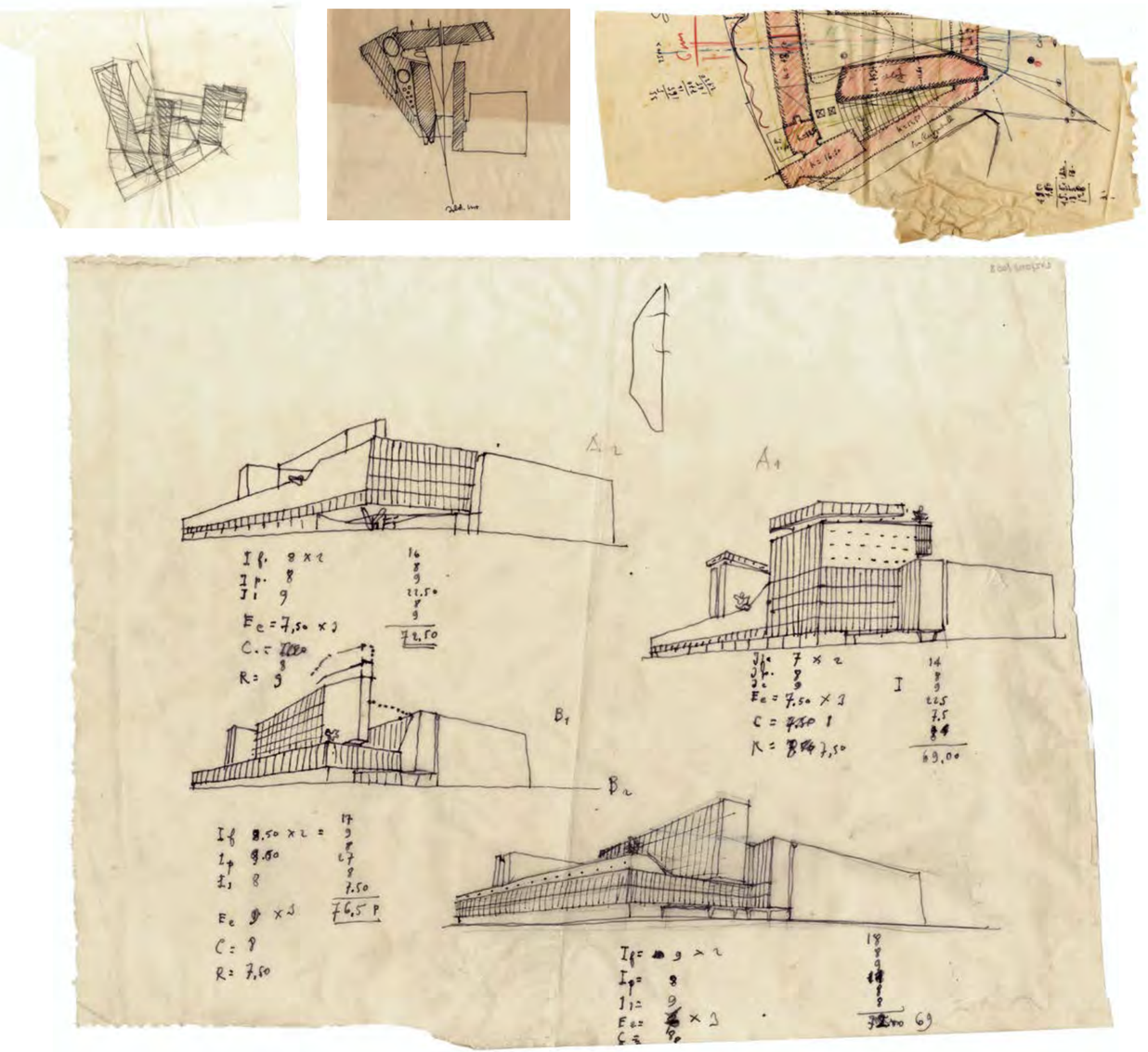
The evolutionary link in a typological-social chain that expressed various conditions of dwelling, the *casa-albergo* was also to have promoted the modernisation of the real estate market through the technical precision of construction and the completeness of layout, prefiguring the islands of metropolitan urbanity that to some degree substituted the traditional dimension of the quarter. A theme often explored during the war by Gio Ponti (Moretti's great friend and supporter) promoting his battle for the "exact home" aimed at the unification of building dimensions through the non-stereotyped recourse to the normalisation of construction, and simplification as a prelude to an authentic innovation of space.[13]

Modern in their layouts and furnishings with regard to the "precise plane of economic and social reality", the *case-albergo* were to have been constituted in articulated units of flats and collective services, a sort of Italian *Unité d'Habitation*. They were imagined as testimonials to the fact that "the reconstruction is not only a theoretical question of quantities of rooms and cubic metres to be built, but also and principally the organic nature and practicality of levels, the capacity to organise, temper and guide the various interests connected with construction under the unique preordained scheme of the maximum possible good to be achieved for the community".[14] This produced the succinct structure of the project that was so diverse from the pauperistic and latently populistic image of so many coeval districts and social housing complexes built during these same years in the peripheries of the metropolitan conurbation. Hard, cutting, at the limit of a frozen expression, Moretti's *case-albergo* instead recovered – albeit with a new grace – the impressive scale of the German *Großstadt* from the 1920s, offering as compensation, inside, the organic unfolding of an agile and casual approach to furnishing, that fully exploited the resources offered by modern taste and technology. While Renato Bonellia advanced the hypothesis of a "discontent of the architect, obliged by the theme to adopt typologies and models of layouts already acquired",[15] according to the testimonial of Roberto Morisi, "Moretti very much loved the *casa-albergo* in Via Corridoni: even after completing more sumptuous and attractive projects, he was satisfied at having achieved a result that was so pleasing to him despite the limited means".[16] Not by chance, in fact, the prestigious book sent to print in 1968 with a preface by Giuseppe Ungaretti, assigns the building in Via Corridoni the role of inaugurating a second season: significantly placed between the last pre-war Roman work – the metaphysical commemorative cell at the Foro Italico – and the first post-war work in the same city – the building for the

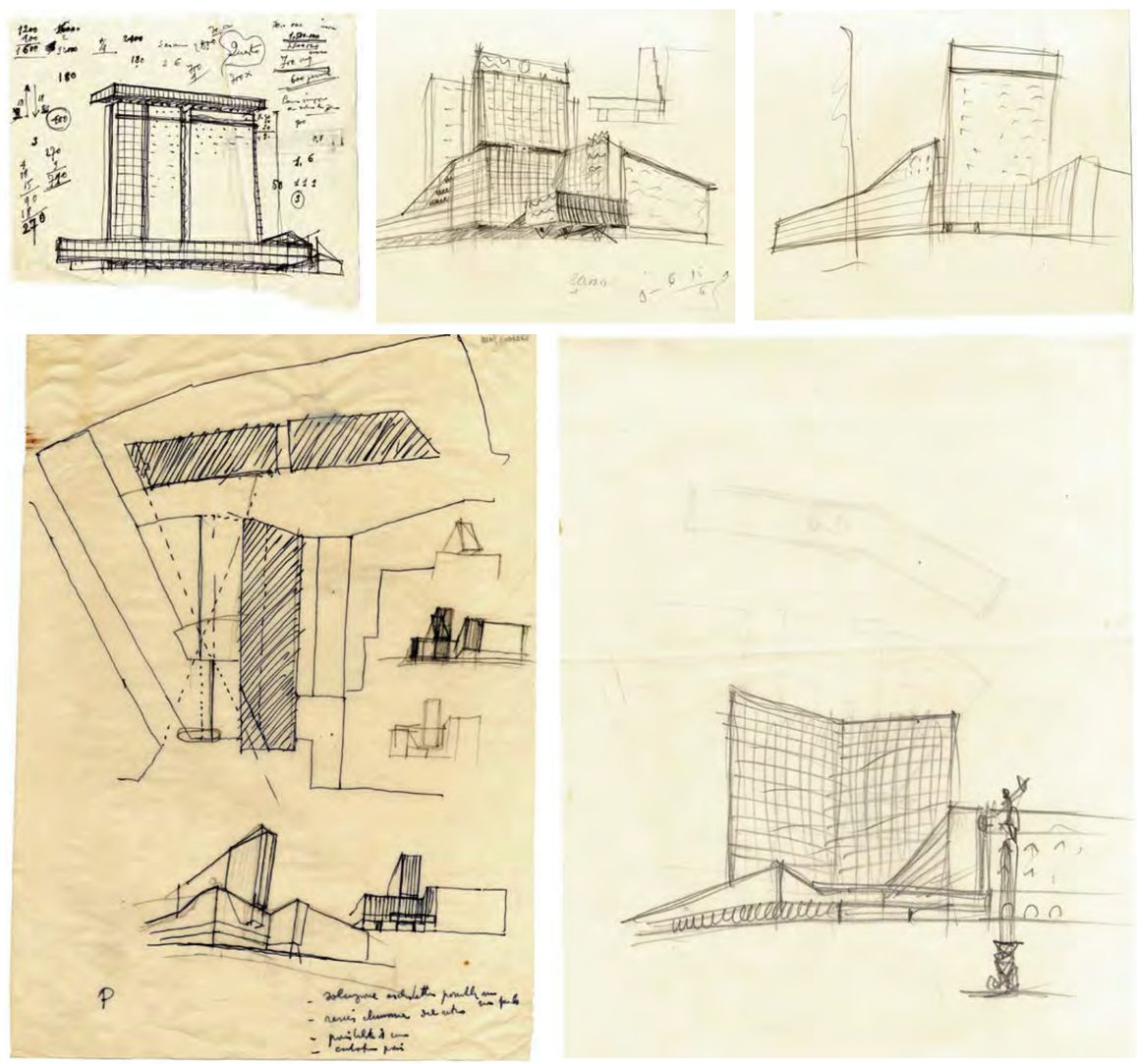
↑ ↗ - AC

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

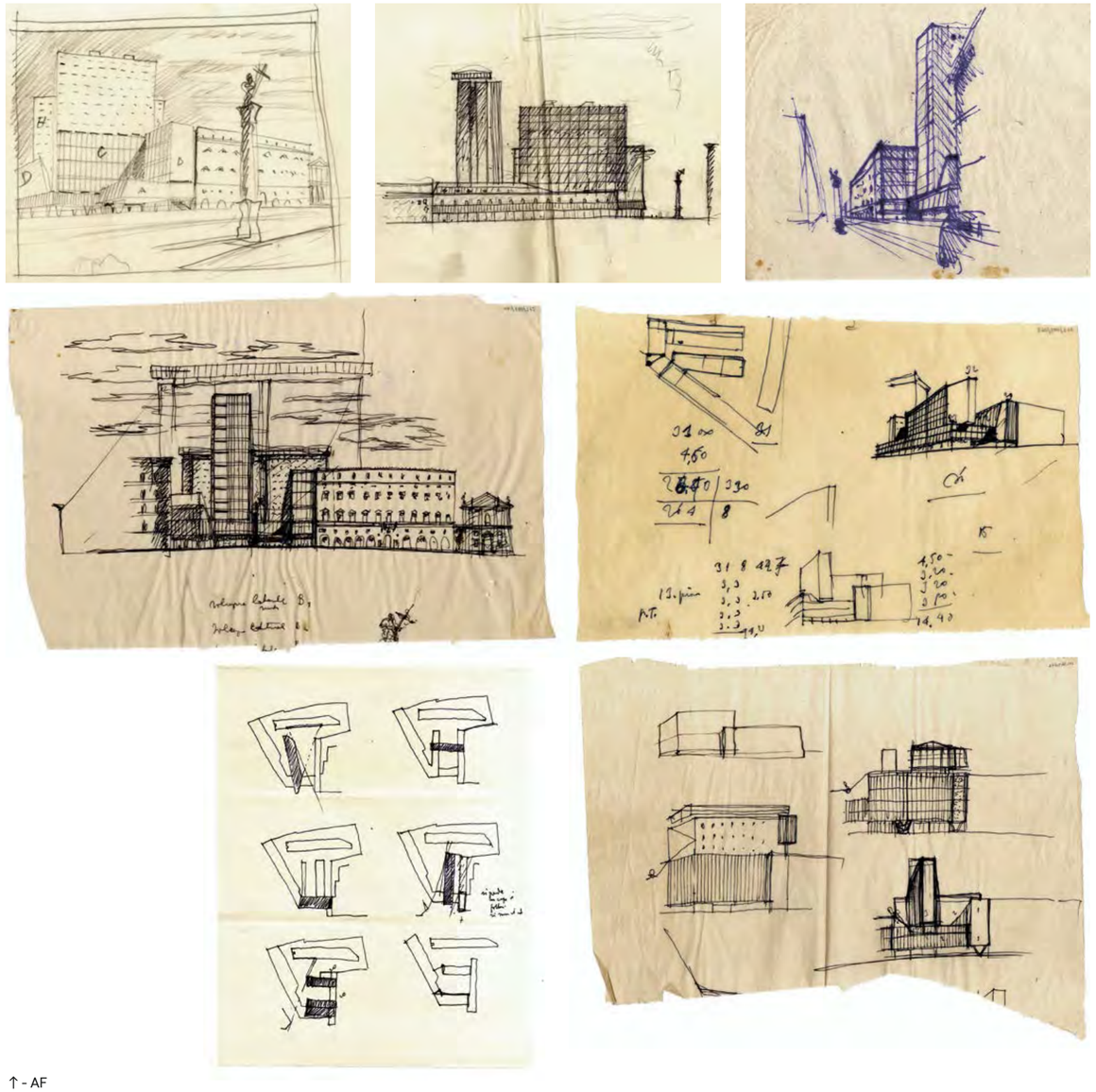
Piante dei vari piani



↑ - AD
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM
Planimetrie e prospettive del complesso. Schizzi di studio delle soluzioni intermedie



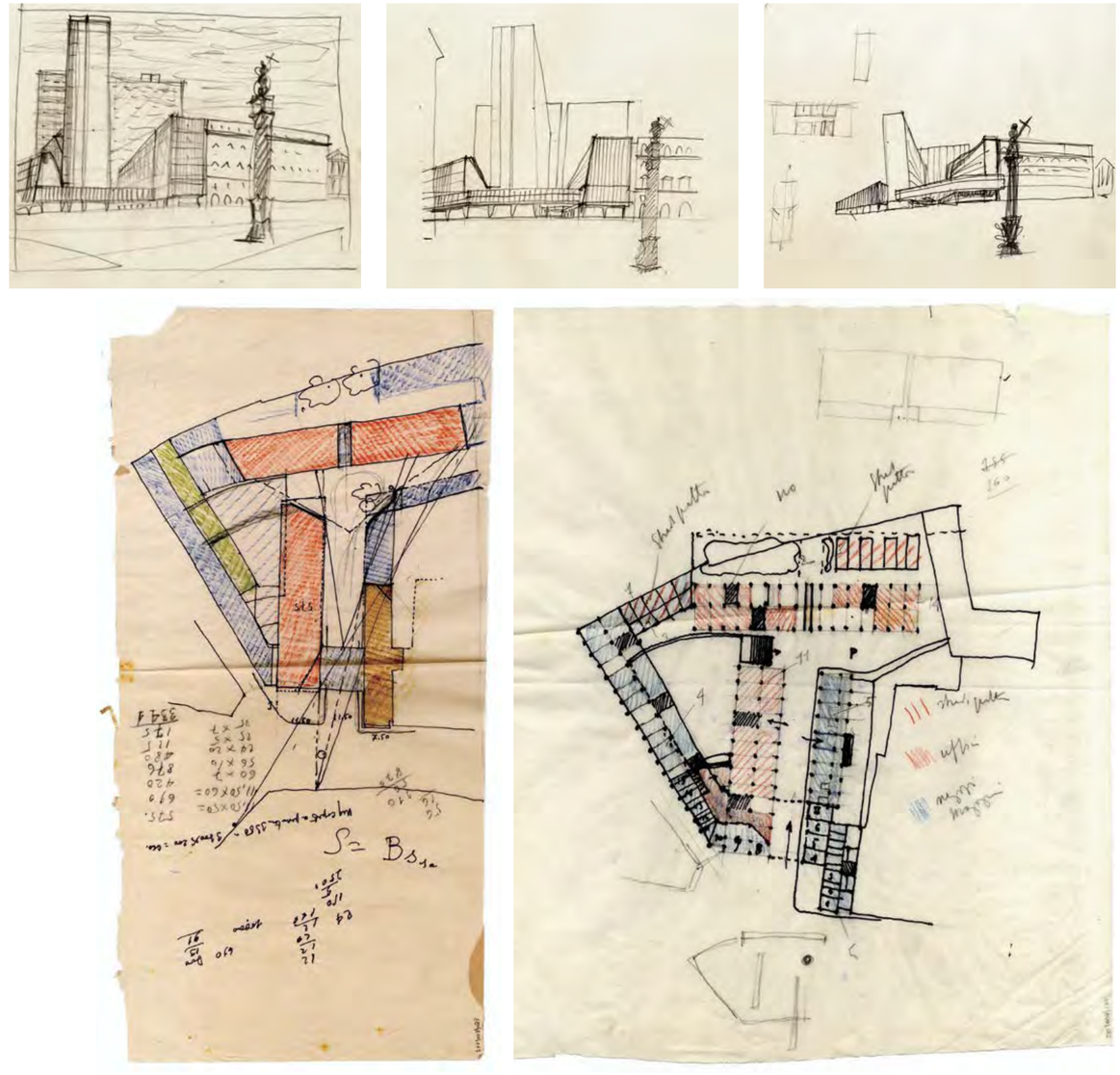
↑ - AE
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM
Planimetrie e prospettive del complesso. Schizzi di studio delle soluzioni intermedie



↑ - AF

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Planimetrie, prospetti e prospettive del complesso.
Schizzi di studio delle soluzioni intermedie

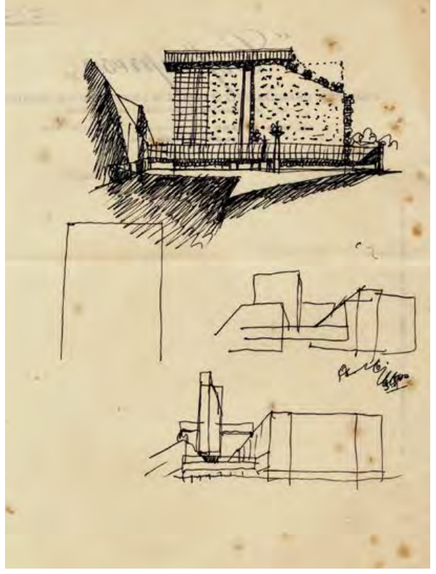


↑ - AG

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMMt

Planimetrie, piante e prospettive del complesso.
Schizzi di studio delle soluzioni intermedie





nel 1968 con la prefazione di Giuseppe Ungaretti, alla casa di via Corridoni è assegnato il ruolo inaugurale di una seconda stagione: significativamente posto tra l'ultima opera romana prima della guerra – la metafisica cella commemorativa al Foro Italico – e la prima opera romana del secondo dopoguerra – la casa della cooperativa Astrea a Monteverde Nuovo –, l'albergo di via Corridoni è un omaggio all'austero razionalismo lombardo e al tempo stesso – come si è detto – una sfida o un commentario critico alle sue debolezze e alle sue intrinseche virtù.

Vi certificò, ad esempio, il convergere verso il risentito *understatement* che stava caratterizzando i gruppi più fedeli all'insegnamento di Pagano, ma anche – come suggerito da Thomas Schumacher – l'attrazione per il talento di Terragni nelle cinque case milanesi progettate con Pietro Lingeri: gli intagli, in particolare, gli slittamenti, le compressioni di volumi in perenne, controllata tensione. Pier Carlo Santini[17] definì "apollineo" il modo di comporre di Moretti: una definizione che può essere accettata a patto di riconoscerne il risultato come sintesi di un conflitto e non come preordinata astrazione. L'affinità tra il *seicentismo* razionalista di Terragni e il *barocchismo* astratto di Moretti rivela infatti la forza di un legame tra gli esperimenti formali dell'architetto romano e i *ludi geometrici* del maggiore e più problematico esponente del modernismo italiano tra le due guerre.

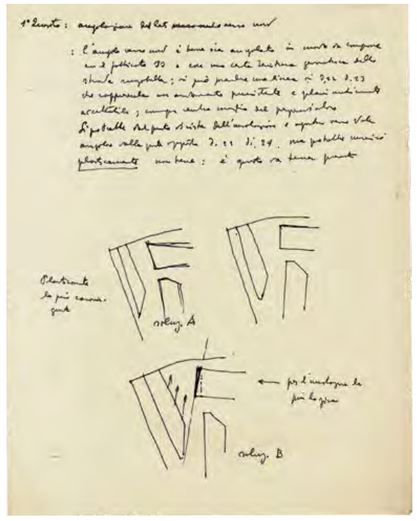
Milano sembrò dunque a Moretti un campo magnetico, un piano di forze soggiacenti la trama urbana, una rete di filamenti nervosi, di tracce scoperte e sensibili su cui agire per esaltarne il ruolo dialettico contro ogni tentativo di *appeasement*: come Ponti, anche Moretti risultò indifferente (forse anche ostile) alle teorie *rogersiane* delle preesistenze ambientali – alle tonalità concordi suggerite proprio dalla Torre Velasca – e

Astrea cooperative in Monteverde Nuovo – the *casa-albergo* in Via Corridoni is an homage to austere Lombard rationalism and at the same time – as mentioned – a challenge or a critical commentary on its weaknesses and its intrinsic virtues.

It certifies, for example, the convergence toward the resentful understatement coming to characterise those groups most faithful to the teachings of Pagano, but also – as suggested by Thomas Schumacher – the attraction to the talent of Terragni in the five Milanese houses designed with Pietro Lingeri: the inlays, in particular, the offsets, the compressions of volumes in perennial, controlled tension. Pier Carlo Santini[17] defined Moretti's method of composing "Apollonian": a definition that can be accepted so long as we recognise the result as the synthesis of a conflict and not as pre-ordered abstraction. The affinity between the rationalist *seicentismo* of Terragni and the abstract *Baroque-ism* of Moretti in fact reveals the strength of a bond among the Roman architect's formal experiments and the *ludi geometrici* of the greatest and more problematic exponent of Italian modernism between the two wars.

Milan thus appeared to Moretti as a magnetic field, a plane of forces underlying the urban pattern, a network of nervous filaments, of exposed and sensitive traces on which to act to exalt their dialectic role against any attempt at appeasement: like Ponti, Moretti was also indifferent (perhaps even hostile) to the *Rogersian* thesis of environmental pre-existences – to the agreeable tonalities suggested precisely by the Torre Velasca – and this difference was paid in the form of the silence of critics who, with a few cautious exceptions, welcomed his work in Milan.

It remains surprising, though explainable, that the most revolutionary architecture of the decade of the reconstruction was welcomed by a sort of general "no comment": the complex in





COFIMPRESE
Via CORRIDONI
MILANO

Milano, 18 Agosto '49

Egr. Signor
Dott. Arch. LUIGI MORETTI
R O M A
Via Nicolosano III n. 57

Ci pregiamo allegare i seguenti disegni ;

N. 2 copie disegno planimetrico nel rapporto 1/200, dell'andamento topografico del perimetro esterno terreno di Via Rugabella - Milano .
In questo disegno sono stati segnati gli angoli della poligonale in misure centesimale letti graficamente sul disegno 1/200 di rilevamento e come risulta segnato sul disegno alcuni lati sono stati disegnati graficamente .

E' stato rettificato il lato ABH' - HI sul confine Valerio, dove le lunghezze sono esatte ma l'angolo è lievemente più ampio ed alcune piccole rettifiche derivanti dall'esatto aggiornamento .

N. 2 copie disegno 1/200, dei fabbricati vecchi e di progetto; dove il perimetro è stato aggiornato, mentre i fabbricati vecchi e di progetto non sono intervenuti .

N. 2 copie disegno 1/500, con gli aggiornamenti di perimetro; e con disegnato a tratteggio verticale le varie spezzate della poligonale .

N. 1 copia disegno 1/200 di rilevamento iniziale .

N. 1 lucido 1/200 topografico
N. 1 " 1/200 dei fabbricati vecchi e di progetto .
N. 1 " 1/500 topografico .

Come da Sue istruzioni ho parlato col Dir. Guidici per poter ottenere dalla IFAP una ulteriore concessione di area nel cortiletto di Corso, Questi mi ha riferito che parlerà con l'Ing. Casale, e che poi riferirà alla S V, del risultato del colloquio..
Distinti saluti.

N. XX Allegati..

questo scarto fu pagato dal silenzio della critica che, con qualche cauta eccezione, accolse la sua opera a Milano.

Rimane sorprendente, ma spiegabile, che l'architettura più rivoluzionaria del decennio della ricostruzione fosse accolta da una sorta di generale "no comment": il complesso di Corso Italia, via Rugabella – il definitivo congedo dell'architetto da Milano – non ha nulla a che fare con l'educato stil novo di Magistretti o di Caccia Dominioni che diedero della ricostruzione una versione elegante e stringente del contestualismo predicato da Rogers.

È piuttosto un grido controllato sul filo del virtuosismo, una scenografia tridimensionale che, come ad esempio nella romana piazza S. Ignazio di Filippo Raguzzini, esce con baldanza dai limiti del lotto, abbraccia lo spazio, conforma la città.

Privilegiando l'orientamento rispetto all'allineamento, Moretti definisce una sorta di osservatorio urbano che parte dall'interno del lotto e si sviluppa in altezza, traguardando oltre i suoi bordi con edifici disposti come periscopi puntati sul paesaggio di Milano. Si comprende in tal modo il valore dei tagli inferti con precisione chirurgica sul corpo interno di quattordici piani: "le cornici sono gli spazi di un'architettura ove la massima realtà si addensa (...) il loro spazio è nitido, denso di cenni, convoglia al maggior grado la nostra tensione".[18]

Scomponendo l'aggregato quantitativo di partenza nell'elenco delle sue componenti primarie, Moretti immagina un centro polifunzionale distribuito in cinque edifici di diversa altezza e caratteristiche, collegati al traffico urbano tramite una serie di piazze e passaggi in quota: una "gran macchina", giusto la definizione di Pier Carlo Santini, entro la quale "si snoda un itinerario avventuroso in cui si dimentica e si smarrisce presto la

Corso Italia, Via Rugabella – Moretti's definitive adieu to Milan – has nothing to do with the educated *stil novo* of Magistretti or Caccia Dominioni, who offered the reconstruction an elegant and stringent version of the contextualism preached by Rogers.

It is instead a controlled scream that approaches virtuosity, a three-dimensional stage set that, as for example the Roman Piazza S. Ignazio by Filippo Raguzzini, boldly exceeds the limits of the lot to embrace space and model the city.

Privileging orientation over alignment, Moretti defined a sort of urban observatory that begins inside the lot and developed upward, looking beyond its edges with buildings arranged like periscopes aimed at the landscape of Milan. In this manner we comprehend the value of the cuts practiced with surgical precision on the inner body of the fourteen story tower: "frames are the spaces of architecture in which the greatest reality is condensed (...) their space is clear, dense with hints, it channels our tension at the highest level".[18]

Decomposing the programme of areas into its primary components, Moretti imagined a multifunctional centre distributed in five buildings of differing heights and characteristics, connected to the city traffic by a series of raised plazas and passages: a "large machine", as it was correctly defined by Pier Carlo Santini, inside which "winds an adventurous itinerary in which we soon forget and lose the possibility for a comprehensive unitary vision".[19]

The loss of a centre corresponds with the obsessive search for a landscape that can be penetrated only through "successive visions":[20] a drama of weights and supports, of forces and forms, of planes and lines that gradually develop toward a conclusive epilogue".[21] A "cubist device" according to Bruno Reichlin,[22] scientifically pursued through the creation of perspectival "panes" or "viewpoints", documented in a vast series of drawings, frenetic

↑ - AH / AI
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzo prospettico di una soluzione intermedia.
Vista da corso Italia

Schizzo di studio

↑ - AJ
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Appunti e schizzi di studio della planimetria

↑ - AK
Lettera Cofimprese
Milano, 1949
AMM



possibilità di una qualsiasi visione unitaria complessiva”.[19]

Alla perdita del centro corrisponde l’ossessiva ricerca di un paesaggio penetrabile solo per “visioni successive”[20]: un “dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee, che via via si sviluppa fino a un epilogo conclusivo”.[21] Un “dispositivo cubista” secondo Bruno Reichlin[22], perseguito scientificamente attraverso l’allestimento di “quadri” o “postazioni” prospettiche, documentati da un’ampia serie di disegni, di appunti frenetici dove i singoli pezzi si allungano e si estendono, si curvano persino in forza di due punti fissi: il vuoto al centro della girandola dei vari corpi di fabbrica e la funzione ordinatrice della colonna di S. Eufemia (per ironia della sorte oggi arretrata davanti all’omonima chiesa, ma allora al centro di piazza Bertarelli) che assume il ruolo di punto di vista assiale.

L’archivio rivela preziosi squarci sulla tormentata genesi del progetto, su cui non c’è qui spazio per addentrarsi: un affannoso lavoro di smembramento e ricomposizione, di cui solo in parte il linguaggio di un’audace astrazione riesce a mascherare la profonda radice manierista e barocca. Ne risulta un unicum che ha però la pretesa di un modello: un gigantesco (e surreale) Laocoonte a scala della città.

notes in which individual pieces are elongated and extended, and even curved under the force of two fixed points: the void at the heart of the pinwheel of the different buildings and the ordering function of the column of S. Eufemia (ironically set back in front of the homonymous church, though at the time at the centre of Piazza Bertarelli) given the role of an axial focal point.

The archive reveals precious glimpses of the tormented genesis of this project, whose full exploration would require more space: a laboured work of decomposition and recomposition, whose profound Mannerist and Baroque roots are only partially masked by a language of audacious abstraction. The result is a unicum, though with the pretence of being a model: a gigantic (and surreal) Laocoön at the scale of the city.

1- Per queste vicende si rimanda a S. Santuccio, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986; all'intervista al conte Alfonso Fossataro, realizzata da C. Severati, G. Milelli, S. Santuccio, in *Parametro* n. 154, 1987; e al nostro *Moretti a Milano*, in F. Irace, *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta Editore, Milano 1996.
2- A proposito dell'impatto di Milano su Moretti, si segnala anche il brillante contributo di V. Ricciuti, *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*, Firenze University Press, 2012.
3- Cfr. F. Irace, *Milano Moderna*, op. cit.
4- G. Canella, Figura e funzione nell'architettura italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta, in Hinterland, nn. 13-14, gennaio-giugno 1980 p. 63.
5- G. Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca, Roma, 1968.
6- E. N. Rogers, *Catarsi*, in *Casabella-Costruzioni*, nn. 195-198, 1946.
7- Cfr. intervista ad Anna Cuzzer, in *Parametro* n. 154, cit., p. 27.
8- Pubblicato in *Un alloggio per ogni famiglia*, numero speciale del bollettino *Mostra Permanente della Costruzione, a cura della Organizzazione Cantieri*, Milano 1947.
9- Ibidem, p. 18.
10- Archivio Civico Milano, Sezione Speciale Edilizia Popolare, via Corridoni, *Relazione On. Giunta Municipale*, 20 marzo 1947, dattiloscritto. Per Cofimprese si rimanda all'Archivio della Camera di Commercio di Milano, Registro della ditta Cofimprese, n. 341400. La società subentrava alla precedente *Higher Life Standard National Company* il 28 settembre 1946.
11- L. Moretti, *Il Comune risolve un grave problema cittadino*, in *Un alloggio per ogni famiglia*, cit. p.31.
12- Ibidem, p. 34.
13- M. T. Feraboli, Tipica-esatta-adatta, in M.Casciato, F. Irace, a cura di, Gio Ponti. *Amare l'architettura*, MAXXI Forma, Milano, 2019.
14- Ibidem, p.28.
15- R. Bonelli, *Moretti*, Roma 1975, p. 17.
16- *Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi*, in L. Finelli, *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Roma, 1989, p. 144.
17- C. Santini, *Profili di architetti: Luigi Moretti*, in *Comunità*, n. 52, agosto-settembre 1957, p. 68.
18- L. Moretti, *Valori della modanatura, Spazio* n. 6, dicembre 1951-luglio 1952, pp. 5-21.
19- P. C. Santini, op.cit, p. 61.
20- B. Reichlin, *Figure della spazialità: "strutture e sequenze di spazi" versus "lettura integrale dell'opera"*, in B. Reichlin, L. Tedeschi, a cura di, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, p. 56.
21- "Alcune opere tra le più importanti e significative dell'Arch. Luigi Moretti", dattiloscritto in AMMRo, p. 42
22- B.Reichlin, op.cit., p. 37.

1- For more on these events see S. Santuccio, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986; the interview with Count Alfonso Fossataro, by C. Severati, G. Milelli, S. Santuccio, in *Parametro* n. 154, 1987; and my text "Moretti a Milano", in F. Irace, *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta Editore, Milan, 1996.
2- Regarding Moretti's impact on Milan, I also mention the brilliant contribution by V. Ricciuti, *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*, Firenze University Press, 2012.
3- Cf. F. Irace, *Milano Moderna*, op. cit.
4- G. Canella, "Figura e funzione nell'architettura italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta", in *Hinterland*, nn. 13-14, January-June 1980 p. 63.
5- G. Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca, Rome, 1968.
6- E. N. Rogers, "Catarsi", in *Casabella-Costruzioni*, nn. 195-198, 1946.
7- Cf. interview with Anna Cuzzer, in *Parametro* n. 154, cit., p. 27.
8- Published in *Un alloggio per ogni famiglia*, special issue of the bulletin *Mostra Permanente della Costruzione, a cura della Organizzazione Cantieri, Milano 1947.*
9- Ibid., p. 18.
10- Archivio Civico Milano, Sezione Speciale Edilizia Popolare, Via Corridoni, *Relazione On. Giunta Municipale*, 20 March 1947, typescript. For more information about Cofimprese see the Archivio della Camera di Commercio di Milano, Registro della ditta Cofimprese, n. 341400. The company substituted the previous *Higher Life Standard National Company* on 28 September 1946.
Y- *Opera Nazionale* Balilla, an Italian Fascist youth organization functioning between 1926 and 1937, when it was absorbed into the *Gioventù Italiana del Littorio* (GIL), a youth section of the National Fascist Party.
11- L. Moretti, "Il Comune risolve un grave problema Cittadino", in *Un alloggio per ogni famiglia*, cit. p.31.
12- Ibid., p. 34.
13- M. T. Feraboli, "Tipica-esatta-adatta", in M. Casciato, F. Irace, eds., *Gio Ponti. Amare l'architettura*, MAXXI Forma, Milan, 2019.
14- Ibid., p.28.
15- R. Bonelli, *Moretti*, Rome, 1975, p. 17.
16- "Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi", in L. Finelli, *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture* 1926-1973, Rome, 1989, p. 144.
17- C. Santini, "Profili di architetti: Luigi Moretti", in *Comunità*, n. 52, August-September 1957, p. 68.
18- L. Moretti, "Valori della modanatura", in *Spazio* n. 6, December 1951-July 1952, pp. 5-21.
19- P. C. Santini, op. cit., p. 61.
20- B. Reichlin, "Figure della spazialità: "strutture e sequenze di spazi" versus 'lettura integrale dell'opera'", in B. Reichlin, L. Tedeschi, eds., *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milan, 2010, p. 56.
21- "Some of the most important and significative works of the Arch. Luigi Moretti", typescript in AMMRo, p. 42
22- B. Reichlin, op. cit., p. 37.

←- AL

Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM

Schizzo prospettico di una delle soluzioni finali

Fulvio Irace
Architetto,
Storico dell'architettura e Accademico italiano

Architect,
Architectural Historian and Italian Academic

Alfonso Femia

LO SGUARDO DI LUIGI MORETTI

Palazzo Volante a Milano e complesso del Watergate a Washington

Uno dei racconti più interessanti e che meglio rivelano Luigi Moretti è l'ossessione per la fotografia delle sue opere[1]. Accompagnava i fotografi e lavorava con loro per identificare ogni singola immagine e ne sceglieva poi pochissime per le pubblicazioni. Per *Palazzo Volante* a Milano (così chiamato il complesso di Corso Italia, n.d.r.) ne selezionò soltanto sette, neppure sufficienti a definire l'edificio nella sua complessità.

Una complessità architettonica che si era generata dal vuoto post bellico e, progressivamente, nel corso del tempo, si è amplificata nell'articolato gioco di relazione con l'emersione di altri edifici e di diverse prospettive.

Così *Palazzo Volante* è oggi profondamente *altro* dall'opera inaugurata nel 1964. Se questa mutevolezza vale per ogni segno urbano, lo è ancora di più per un edificio che già nasce con tutte le caratteristiche di un assolo in senso assoluto e, tra gli esercizi progettuali milanesi, un'esperienza irripetibile per l'intersezione con la luce e lo scenario dell'intorno: un esercizio di unicità perpetua.

Ed è anche la dimostrazione – particolarmente dopo le esperienze, a distanza di quasi 70 anni, di City Life e Porta Nuova – che è stato possibile, nel complicato periodo della ricostruzione post-bellica, immaginare gli eventi urbani conciliando gli aspetti immobiliari con quelli del luogo e della trasformazione della città. Esercizio che oggi pare non essere più possibile.

Multifunzionale misto uffici/residenza, se lo doves-

LUIGI MORETTI'S GAZE
Palazzo Volante in Milan and the Watergate Complex in Washington

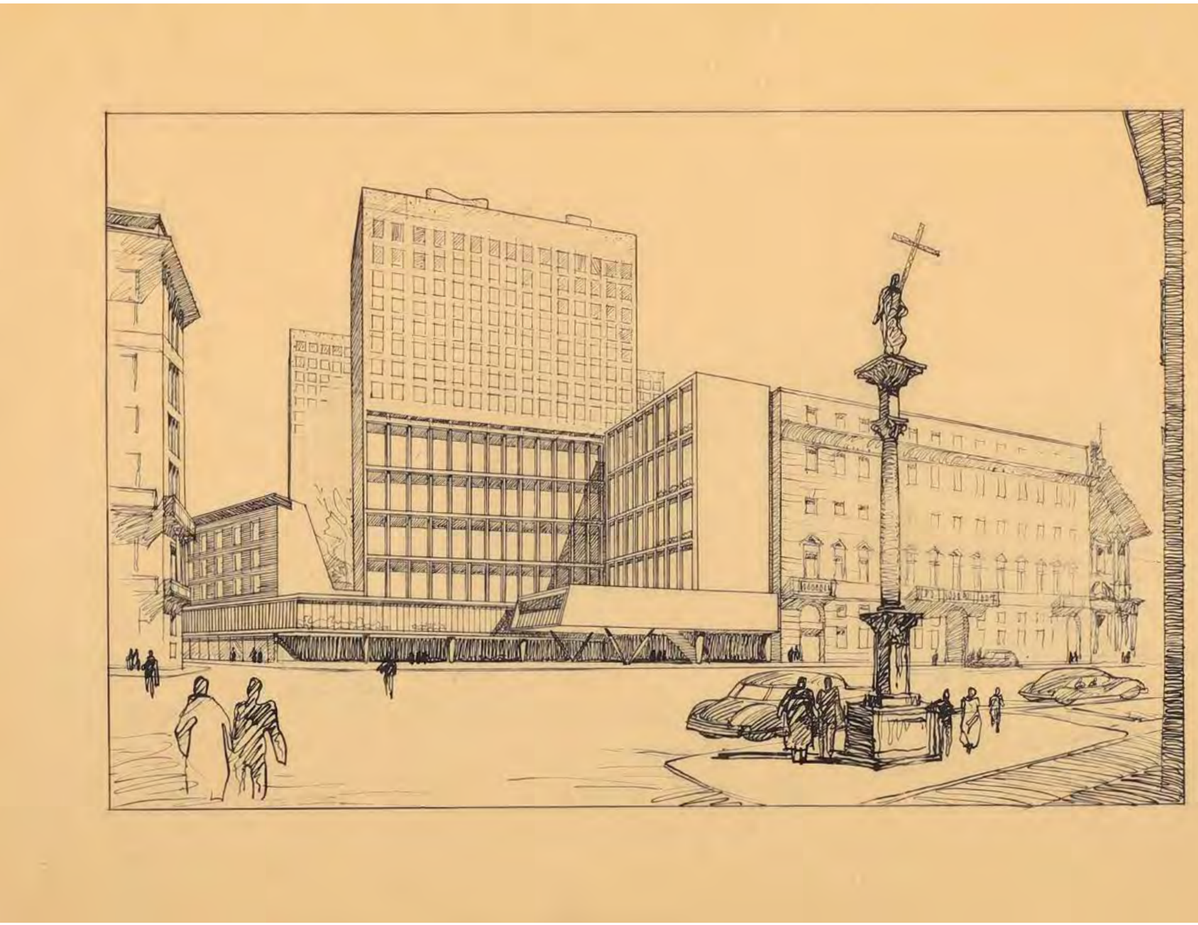
One of the most interesting, and most revealing, stories about Luigi Moretti is linked to his obsession with how his works were photograped.[1] He would accompany photographers and work with them to identify each single image, later selecting very few for publication. For the *Palazzo Volante*, in Milan, he selected only seven, insufficient for defining the complexity of this building.
An architectural complexity generated by the post war void and, progressively, over the course of time, amplified in the complex play of relations with other buildings and diverse perspectives.
Palazzo Volante is today something profoundly *other* than the building inaugurated in 1964. If this changeability is valid for any urban sign, it is even more valid for a building inherently born with all the characteristics of a solo work in the most absolute sense and, among design exercises in Milan, unrepeatable for its intersection with light and the scenario offered by its surroundings: an exercise in perpetual uniqueness.
It is also the demonstration – particularly in the wake of the experiences, some 70 years later, of City Life and Porta Nuova – that it was possible, during the complicated period of the post-war reconstruction, to imagine urban events that reconciled aspects of real estate with those of place and the transformation of the city.

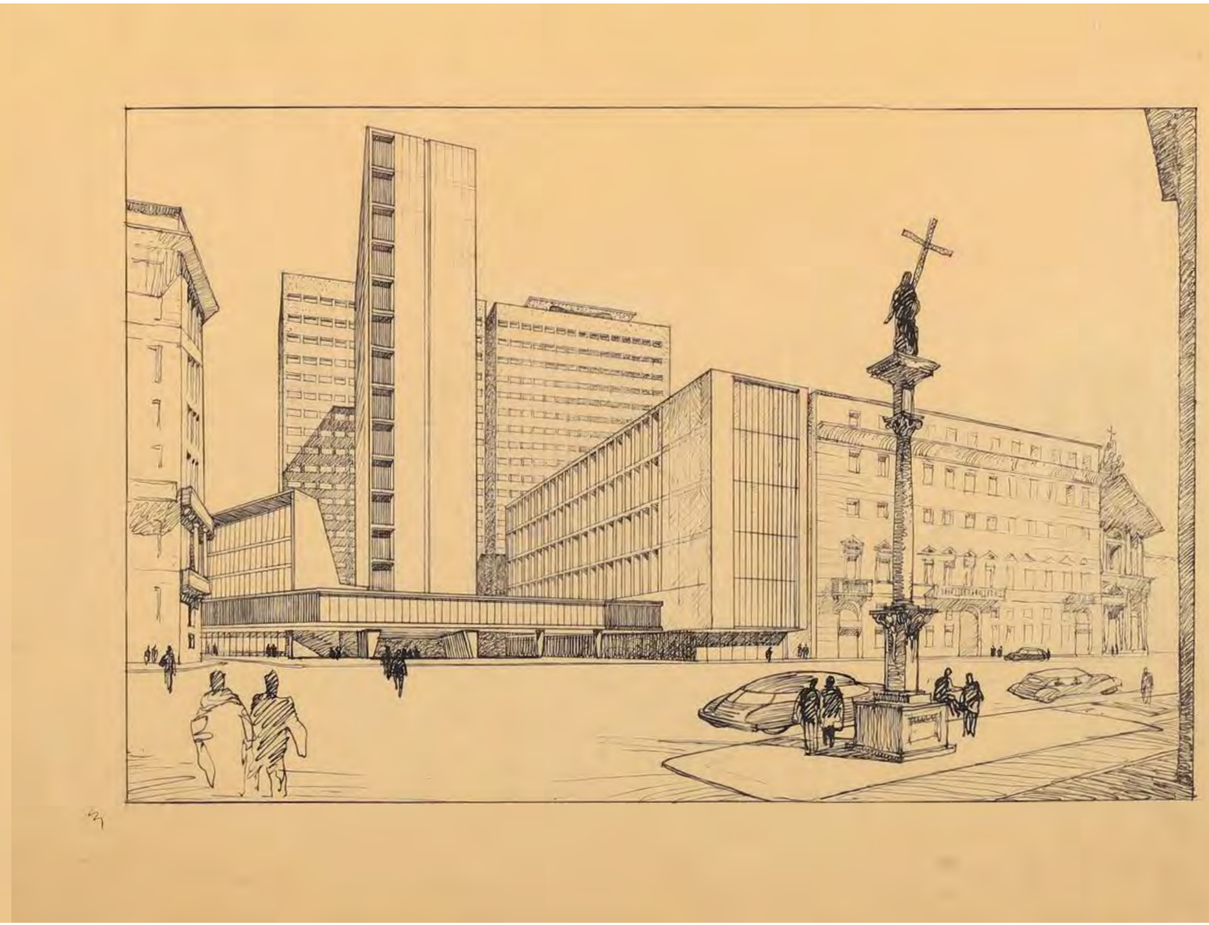


→- A
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Schizzo prospettico di studio

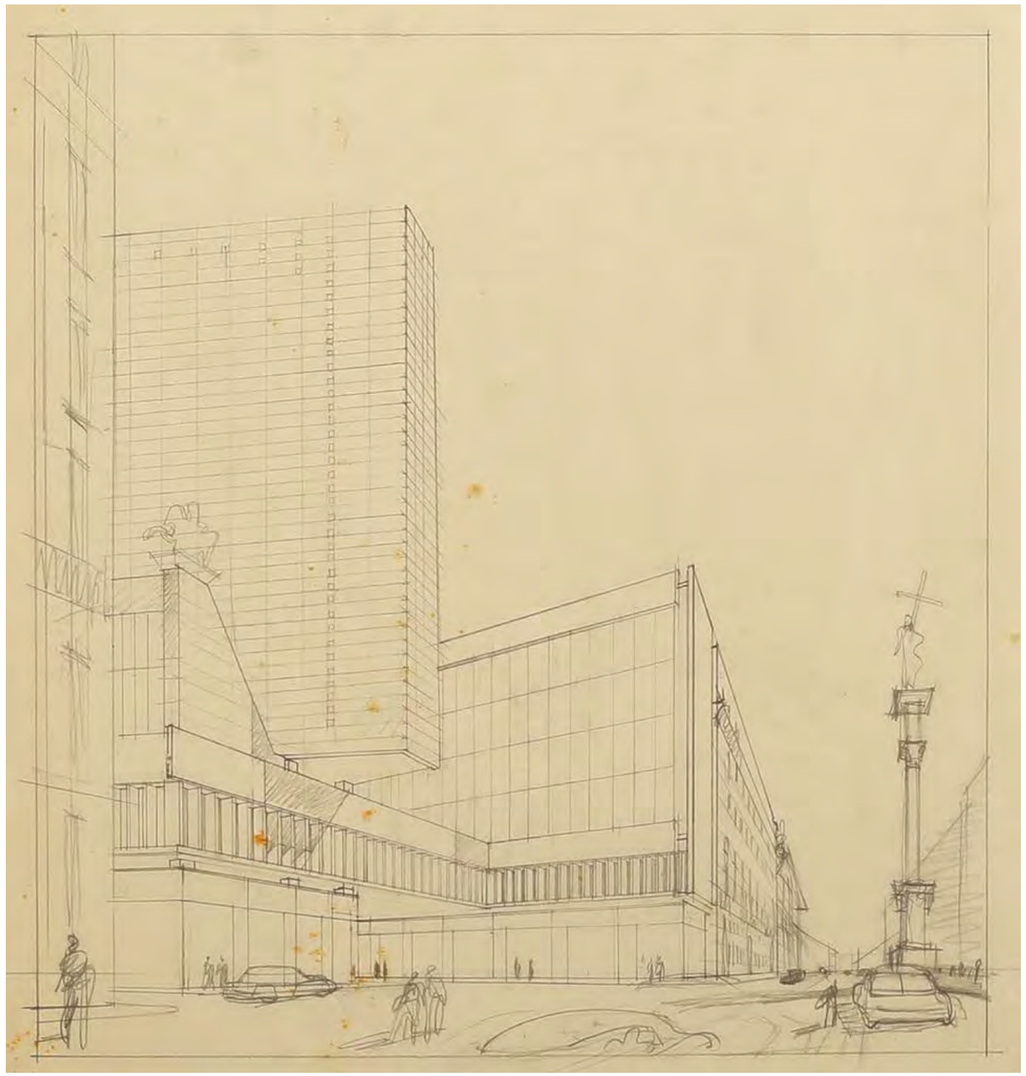
Lo sguardo di Luigi Moretti
Palazzo Volante a Milano
e complesso del Watergate a Washington

Luigi Moretti's gaze
Palazzo Volante in Milan
and the Watergate Complex in Washington





↖ ↑ - B / C
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM
Schizzo prospettico di studio. Vista da piazza Bertarelli



↑ - D
Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia
Milano, 1949-1956
AMM
Schizzo prospettico di studio. Vista su Corso Italia da settentrione

Lo sguardo di Luigi Moretti
Palazzo Volante a Milano
e complesso del Watergate a Washington

Luigi Moretti's gaze
Palazzo Volante in Milan
and the Watergate Complex in Washington

simo raccontare con il linguaggio di oggi, scriveremmo di un (nuovo) edificio permeabile, dunque che si lascia attraversare e vivere, in centro a Milano.

Una *gerber urbana*, trenta metri a sbalzo, il primo carattere che si legge dell'edificio e che non si è perso in quasi sessant'anni di vita.

Più di ogni altro elemento è l'aggetto l'incipit della storia urbana, che comunica con grande potenza narrativa e insieme compone e scompone lo sguardo all'ingresso.

L'aggetto, un emblema di libertà progettuale, resta ancora oggi una sfida, risolta con gli strumenti parametrici, ma alla ricerca costante di nuovi significati, dimensioni e capacità di dialogo con lo spazio intorno, dalla fame di cubatura di WoZoCo ad Amsterdam di MRVD, al condominio di Lett Road a Londra dello studio Proctor e Matthews, alla sede di Gas Natural a Barcellona di Miralles Tagliabue EMBT.

Per progettare aggetti bisogna conoscere il calcestruzzo e l'acciaio e conciliare la capacità strutturale ed espressiva della materia con lo spazio, senza che l'una prevarichi l'altro.

Moretti è stato in questo antesignano e maestro e ha poi ispirato molti, proprio per l'equilibrio, la capacità di bilanciare i pieni e i vuoti.

L'aggetto governa la lettura del complesso di edifici sul fronte di Corso Italia, una lama che irrompe, un oltraggio virtuoso alla cortina milanese. *Palazzo Volante* si protende, ma insieme arretra rispetto al fronte urbano, come Mies van der Rohe che, più o meno negli stessi anni, governa il rapporto urbano del Seagram Building, retrocedendolo e guadagnando lo spazio di relazione[2]. L'aggetto è una prua che penetra nella città e si carica della complessità visiva del progetto, stabilendo un equilibrio tra il basamento e le diverse altezze, affievolendone la densità.

Ogni elemento è premessa e seguito del successivo: quattro edifici fanno cortina su una strada interna che collega Corso Italia con via San Senatore. Diversi per altezze, per forma e orientamento, distribuiti attorno a un nucleo traversato da piazzette e giardini e delimitato dal corso e dalle vie Rugabella e Sant'Eufemia.

Involucri differenti per ognuno degli edifici: gli *office building* sono rivestiti con tessere di mosaico bianco; la residenza con lastre compatte e una scansione regolare di balconi.

Nessun ammiccamento con il Moderno di ispirazione razionalista che definisce l'architettura milanese del periodo postbellico, *Palazzo Volante* ancora oggi prosegue nella sua incontestabile affermazione di identità.

Le aspettative degli anni della ricostruzione, in termini generali, non erano troppo lontane da quelle pre-pandemiche: la committenza aspirava a un profitto significativo, lo spazio doveva essere massimizzato in termini di efficienza.

Tuttavia, grazie anche al particolare doppio ruolo di architetto e impresario, Moretti, con il progetto di *Palazzo Vo-*

An exercise that no longer seems possible today. A multifunctional mixed-use office/residential building were we to describe it using today's language, we would write about a (new) permeable building, that lets itself be crossed and inhabited, in the centre of Milan.

An urban *gerber*, with a thirty-metre cantilever, the first character we read in the building, and which has not been lost in almost sixty years of life.

More than any other element, the cantilever is the incipit of urban history, that communicates with great narrative power and at the same time, composes and decomposes the view at the entrance.

The cantilever, an emblem of design freedom, remains a challenge today. Now resolved with parametric instruments, it is constantly searching for new meanings, dimensions and abilities to dialogue with the space around it, from the hunger for volume of WoZoCo in Amsterdam by MVRDV, to the condominium in Lett Road, London by Proctor & Matthews, to the Barcelona headquarters of Gas Natural by Miralles Tagliabue EMBT.

To design cantilevers, we must be familiar with reinforced concrete and steel and reconcile the structural and expressive capacities of materials with space, without the one dominating the other.

In this Moretti was a precursor and master. He inspired many others, precisely for his equilibrium, for his capacity to balance solids and voids.

The cantilever governs any reading of the complex of buildings facing Corso Italia; it is a knife-edge that interrupts, a virtuous affront to the Milanese streetscape. *Palazzo Volante* extends out, but at the same time steps back from the urban streetscape, like Mies van der Rohe who, during more or less the same years, governed the urban relationship of the Seagram building by pulling back and acquiring the space of relation.[2] The cantilever is a ship's bow that penetrates into the city and is charged with the visual complexity of the project, with establishing an equilibrium between the podium and different heights, lessening density.

Each element is the premise and sequel to the next: four buildings form a streetscape along an internal street linking Corso Italia with Via San Senatore. Differing in height, form and orientation, distributed around a nucleus traversed by small squares and gardens and delimited by the Corso and by Via Rugabella and Via Sant'Eufemia.

Each building features a different envelope: the office buildings are clad in white mosaic tile; the apartment tower in compact slabs and the regular rhythm of balconies.

There are no nods to the rationalist-inspired Modernism that defined post-war Milanese architecture. *Palazzo Volante* continues to incontestably affirm its own identity.

The expectations of the years of the reconstruction, in general terms, were not that distant from those of the pre-pandemic

lante, fa dello spazio, protagonista anche dell'attuale dibattito post-pandemico, un uso libero e generoso.

La società di Moretti e dell'amico Fossataro-Cofimprese[3], significativa nello scenario milanese, rappresentò per lui un ulteriore elemento di autonomia e gli consentì di affrancarsi dal dibattito culturale architettonico.

Semplificando molto e al netto delle superfetazioni concettuali, Moretti costruiva cercando simmetria tra profitto e necessità abitative sociali.

"Nonostante la struttura di Cofimprese non sia del tutto nota, né sia possibile sapere chi ne faceva parte, essa deve essere assai articolata, data l'ampiezza e la varietà degli obiettivi che la società si propone e la quantità di richieste di lavoro che le pervengono nel corso degli anni. A Fossataro e Moretti, amministratori delegati, competono rispettivamente la gestione dei rapporti con le banche, gli istituti finanziari e di credito e con gli eventuali finanziatori e le trattative, e i rapporti con i tecnici, le imprese e gli stabilimenti, oltre che gli aspetti progettuali delle singole operazioni". [4]

Non è affatto un elemento di secondo piano, quello del doppio ruolo di Moretti: il tema di come affrontare la ricostruzione, a Milano, fu oggetto di duro confronto tra gli architetti propensi a una pianificazione pubblica sull'intero territorio cittadino e gli imprenditori e le imprese consapevoli di ricche opportunità speculative. Il governo cittadino di sinistra sostenne la necessità di conciliare l'interesse pubblico con il capitale privato. L'impresa di Moretti approfittò di questo orientamento per intraprendere progetti significativi: le case-albergo di via Corridoni, di via Bassini e di via Lazzaretto.

Anche *Palazzo Volante* venne realizzato da Cofimprese. La competenza dell'architetto-costruttore è, in quest'opera, a partire dall'impianto in cemento armato fino alla prua, magnetico stigma dell'edificio, ma ancora più interessante, sul tema degli sguardi e delle prospettive, come scrive Francesco Garofalo: "lo spazio urbano è trasformato in una sequenza esperienziale. Gli edifici si devono dispiegare, non solo per rivelare le loro forme e superfici, ma per aprire lo spazio (...) per superare un potenziale problema di gerarchia, che potrebbe derivare dalla posizione arretrata e secondaria dell'edificio alto, priva di vista, o del fatto che il sottile edificio «corteccia» fosse poco utilizzabile e commerciabile, se entrambi avessero prospettato su un cortile interno".[5]

La percezione dell'*edificio-luogo* è il focus progettuale che fa di *Palazzo Volante* quasi un esercizio di psicologia architettonica allineato alla contemporaneità, più di quanto non lo siano i profili semplici e poco intriganti, nonostante la complessità strutturale, delle più recenti opere milanesi.

Mettiamo temporaneamente a margine i dotti temi morettiani di progetto, guardiamo l'edificio *hic et nunc*: *Palazzo Volante* stupisce e inganna. Cerchiamo scorciatoie mentali per cercare di possederlo, di tracciarne confini visivi, ma ci troviamo in una situazione di dissonanza cognitiva in cui lo sguardo istantaneo viene contraddetto da quello successivo, pur senza modificare il punto di vista. Non lo si può affrontare attraverso

era; clients aspired to a significant profit, and space was to be maximised in its efficiency.

All the same, thanks also to his unique dual role as architect and impresario, with the project for the *Palazzo Volante*, Moretti makes free and generous use of space, also the protagonist of post-pandemic debate.

The company owned by Moretti and his friend Fossataro – Cofimprese,[3] which occupied a significant position in the Milanese scenario, represented a further element of autonomy and allowed him to free himself from architectural cultural debate.

Simplifying a great deal and eliminating any conceptual superfetations, Moretti built by searching for a symmetry between profit and society's need for housing.

"While the structure of Cofimprese is not entirely known, nor is it possible to know who its members were, it must have been highly articulated, given the breadth and variety of the objectives the company proposed and the quantity of requests for work it received over the course of the years. Fossataro and Moretti, managing directors, were responsible respectively for managing relations with banks, financial and credit institutions and with eventual investors and negotiations, and relations with technicians, businesses and establishments, as well as the design aspects of each single operation".[4]

Moretti's twofold role was anything but a secondary element: the theme of how to confront the reconstruction, in Milan, was the object a heated debate among architects who tended toward the public planning of the entire city territory, and entrepreneurs and builders aware of the rich speculative opportunities it presented. The left-wing city government supported the necessity to reconcile public interest with private capital. Moretti's company exploited this orientation to undertake significant projects: the apartments-hotels in Via Corridoni, Via Bassini and Via Lazzaretto.

Palazzo Volante was also built by Cofimprese. In it, the skill of the architect-builder, from the reinforced concrete structure to the cantilever, is the building's magnetic stigma. However, even more interesting, is the theme of views and perspectives, as Francesco Garofalo writes: "urban space is transformed into an experiential sequence. The buildings must unfold, not only to reveal their shape and surface but also to open up a space. (...) to overcome a potential problem with hierarchy: that could result in the taller building appearing secondary and lacking in views, or the thin 'liner' building being much less desirable for occupancy, if both faced an internal courtyard".[5]

The perception of this *building-place* is the focus that makes *Palazzo Volante* almost an exercise in architectural psychology aligned with our contemporary era, much more than the simple and largely unintriguing profiles of more recent budlings in Milan, despite their structural complexity.

Let us temporarily set aside the learned Morettian themes of architecture; let us look at the building *hic et nunc*: *Palazzo Volante* amazes and deceives. We can seek mental shortcuts in an attempt to possess it, to trace its visual confines, yet we find ourselves in a situation of cognitive dissonance in which the instantaneous view is contradicted by that which follows it, even without ever

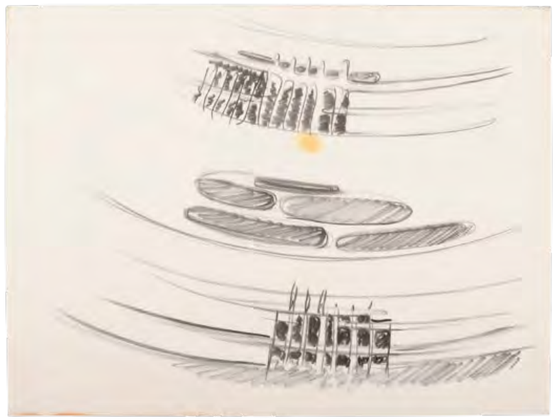
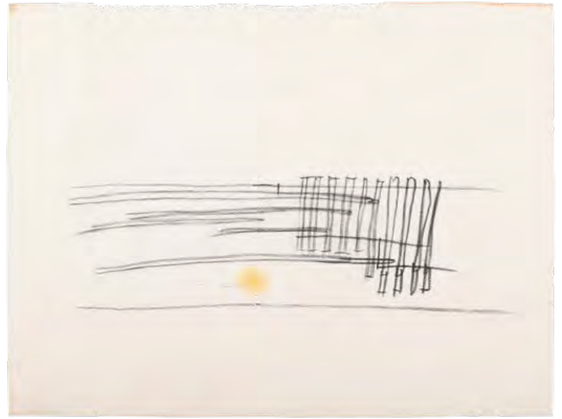


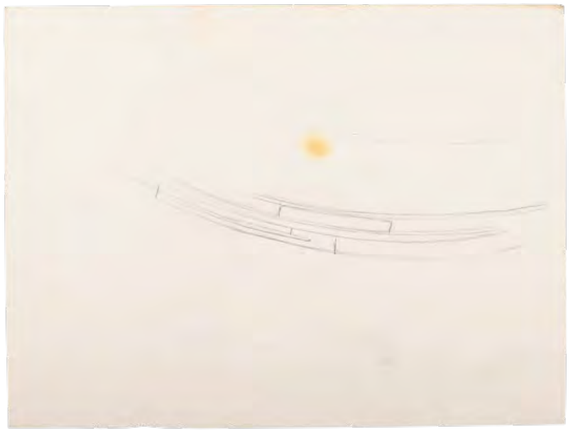
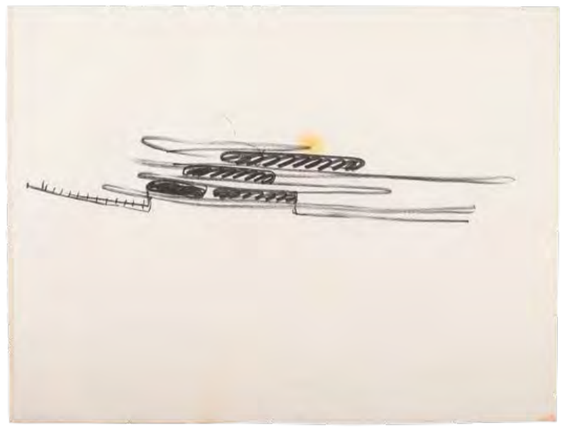
↑ - E
Complesso residenziale Watergate
Washington, 1960-1965
AMM
Planimetria d'insieme con indicata la posizione dei pilastri di sostegno

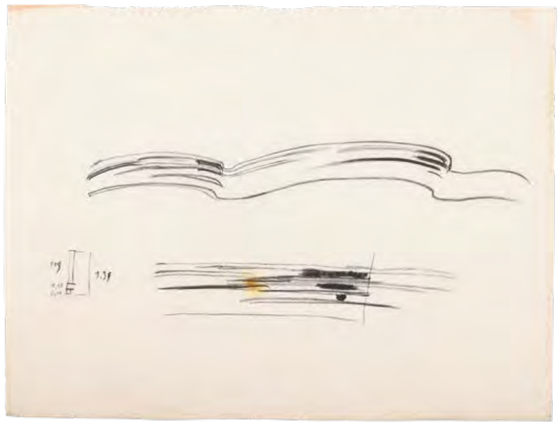
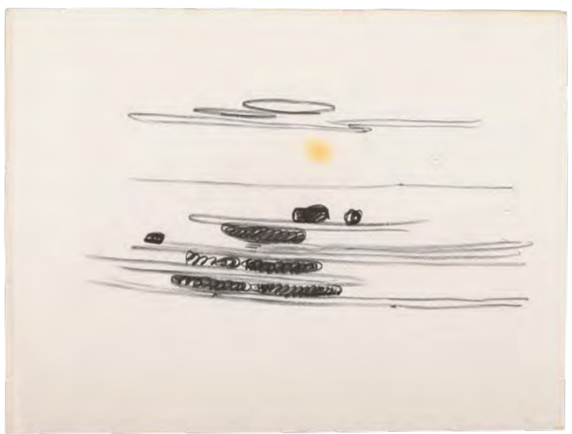
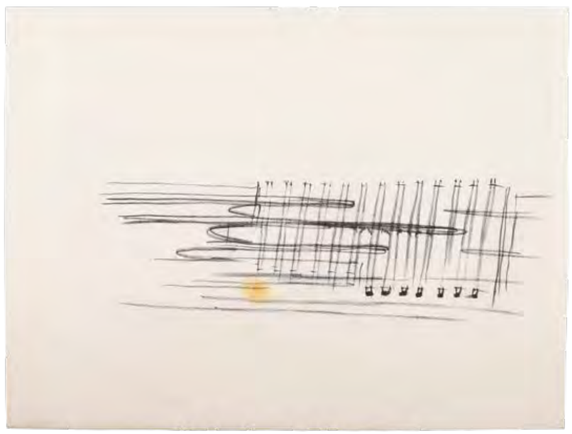
Alfonso Femia

Lo sguardo di Luigi Moretti
Palazzo Volante a Milano
e complesso del Watergate a Washington

Luigi Moretti's gaze
Palazzo Volante in Milan
and the Watergate Complex in Washington

← ↑ - F
Complesso residenziale Watergate
Washington, 1960-1965
AMM

Schizzi di studio per le balaustre delle balconate

so l'euristica perché corriamo il rischio di decontestualizzare il complesso architettonico, vero e proprio brano urbano e di falsificarne le premesse.

La maggior parte della letteratura architettonica più recente sull'opera di Moretti è un processo di *confirmation bias*, di validazione delle analisi pre-esistenti. Lo sguardo diventa mentalmente pigro, come spesso accade per le opere dei grandi architetti. Modificare il modello mentale che abbiamo di Moretti, contribuisce all'emersione di potenzialità nuove, il cui carattere di attualità sta proprio nella progressione temporale di lettura.

"Moretti (...) lavora di preferenza con opzioni binarie, con alternanze di luce e oscurità, vicinanza e lontananza, pieno e vuoto, presenza e non-presenza. Per questo, probabilmente, la fotografia in bianco e nero è quella che meglio si addice a un'ermeneutica dei suoi progetti, giacché il colore, in parte, svierebbe facendo rientrare quelle architetture in una vita diversa, tendenzialmente distratta e abitudinaria: quella degli spazi in cui esse si trovano concretamente e da cui Moretti cerca di salvarle, lavorando sulla regia dell'immagine".[6]

Palazzo Volante non può essere un'architettura in bianco e nero o, meglio, non può più essere, nel 2021 e già da molto tempo, un'architettura in bianco e nero.

La cura che Moretti dedicava alla materia e alle superfici, al contrasto, più che all'armonia, è una forza espressiva contemporanea.

Moretti rompeva le regole, ne aveva l'autorevolezza professionale e l'autorità come costruttore.

Rompiamo anche noi le regole nella sua lettura.

La lama, l'aggetto di trenta metri, venne raccontato dalla stampa dell'epoca come un "autentico colpo di scena, per i milanesi".

Oggi contiene storie, vite, ricordi, dunque è ancora un colpo di scena, ma differente, perché gli occhi dei milanesi si imbrogliano con le torri e le nuove architetture, con gli scatti da cellulare e i post di *Instagram*. Non possono più bastare sette fotografie per raccontare *Palazzo Volante*, è necessario accoglierne l'evoluzione e anche le improprie correzioni manutentive.

Né il bianco e nero può essere il filtro dello sguardo.

Il sistema compositivo, pur nella sua complessità, ha una straordinaria forza comunicativa, attraverso le forme essenziali che si impongono nella *tradizione* urbana, spontaneamente rinnovandosi e adeguandosi alla contemporaneità. L'innesto, il contrappunto tra porzioni traslucide e porzioni trasparenti, la

modifying our vantage point. It cannot be confronted through heuristics because we would run the risk of decontextualising this architectural complex, a true and proper piece of the city, and falsifying its premises.

The majority of the most recent architectural literature on the work of Moretti is a process of *confirmation bias*, of the validation of pre-existing analyses. Observation becomes mentally lazy, as so often occurs with the work of great architects. Modifying our mental model of Moretti contributes to the emergence of new potentialities, whose actuality lies precisely in the temporal progression of interpretation.

"Moretti (...) preferred to work with binary options, with alternations of light and obscurity, proximity and distance, solid and void, presence and non-presence. For this reason, probably, black and white photography best lends itself to a hermeneutics of his projects, as colour, in part, could be misleading by placing these works of architecture in a different life, tendentially distracted and habitual: the spaces in which they actually find themselves and from which Moretti seeks to save them, working on the direction of the image".[6]

Palazzo Volante cannot be architecture in black and white or, better yet, it can no longer be, in 2021 and already for some time, architecture in black and white.

The care Moretti dedicated to materials and surfaces, to contrast, more than to harmony, is a contemporary expressive force.

Moretti broke the rules; he possessed the professional authoritativeness and the authority of a builder.

So let us also break the rules in how we read it.

The blade, the 30 metre cantilever, was recounted by the press at the time as an authentic "turn of events, for the Milanese".

Today it contains stories, lives, memories, so it remains turn of events, however different, because the eyes of the Milanese are now fooled by new towers and new works of architecture, in photographs taken by cellular phones and Instagram posts.

Seven photographs would no longer be sufficient for recounting *Palazzo Volante*; it is necessary to capture its evolution and also it's improper maintenance corrections.

Neither can black and white be a filter for observation.

The compositional system, despite its complexity, possesses an extraordinary communicative strength, through essential forms imposed on urban *tradition*, spontaneously renewing itself and updating itself to our contemporary era. The graft, the counterpoint between translucid and transparent portions,

dinamicità del fronte sud, ottenuta con la *ritirata* progressiva dei balconi, i marcapiani dell'involucro verso corte dichiarano la volontà di Moretti: *Palazzo Volante* "non è soltanto una funzione dello spazio, ma anche del tempo e non può essere compresa se non per visioni successive, come un singolare dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee che via via si sviluppa fino a un epilogo culminante".[7]

Nove anni dopo

1965, solo nove anni dopo: da un certo punto di vista la storia si ripete. Luigi Moretti progetta un edificio grande e complesso. Inaspettato. Diversa la latitudine, a Washington.

Diverso l'input, il complesso doveva essere in relazione con il paesaggio e il fiume Potomac. Il progetto venne sviluppato in coordinamento con il paesaggista Boris Timchenko.[8]

Diversa la destinazione d'uso, non solo uffici e residenze, ma anche ospitalità, accoglienza, retail.

Diverso lo scenario: non l'agglomerato urbano, ma l'ambiente naturale.

Simile la premessa, la SGI Società Generale Immobiliare[9], fondata nel 1862, una delle più importanti della storia italiana, aveva comperato l'area del Watergate nel 1960 e incaricato Moretti (con il quale aveva già collaborato a Roma) di redigere il progetto.

L'area denominata *DC Foggy Bottom* si sviluppava su poco più d 4 ettari e in precedenza era lì insediato un impianto della società di gas e luce. Non era una zona particolarmente appetibile sotto il profilo immobiliare e la SGI la acquistò per 10 milioni di dollari.

L'immobiliare diede l'incarico a Moretti che, con la dichiarata intenzione di staccarsi dal conformismo dell'architettura della capitale, disegnò una serie di edifici curvilinei realizzati in cemento armato con l'obiettivo di creare una connessione tra i monumenti della *Mall* e il *Waterfront* fluviale.

Al tempo, il critico dell'architettura del Washington Post, Wolf Von Eckardt, definì l'edificio distonico con il contesto, precisamente disse "that it was as appropriate as a strip dancer performing at your grandmother's funeral".[10]

Tuttavia, non pochi[11] riconobbero il carattere internazionale/europeo in contrapposizione al provincialismo che caratterizzava l'architettura americana di quegli anni.

Si trattava di un edificio *ricco* e lo dichiarava la voluta opulenza della *hall* che si affacciava sui boschi della Virginia e sul fiume e le cui superfici erano rivestite di marmi pregiati e carte da parati dipinte a mano. Moretti aveva scelto di guardare il fiume e non la città.[12]

the dynamicity of the southern elevation, obtained through the progressive *retreat* of the balconies, the floor markers of the envelope facing the court all declare Moretti's intention: *Palazzo Volante* "is not only a function of space, but also of time and cannot be comprehended if not through successive visions, like a singular drama of weights and supports, of forces and forms, of planes and lines that gradually develop toward a culminating epilogue".[7]

Nine years later

1965, only nine years later: from a certain point of view history repeats itself. Luigi Moretti designs a grand and complex building. Unexpected. In a different latitude, in Washington DC.

The input is different: the complex must be designed in relation to the landscape and the Potomac River. The project is developed together with the landscape architect Boris Timchenko.[8]

The programme is different: not only offices and flats but also hotels, reception and retail spaces.

The scenario is different: not an urban agglomeration, but the natural environment.

The premise is similar: SGI - *Società Generale* Immobiliare,[9] founded in 1862, one of the most important in Italian history, had purchased the Watergate site in 1960 and commissioned Moretti (with whom the company had already worked in Rome) to develop the project.

The area known as *DC Foggy Bottom* occupies little more than 4 hectares and was once home to a facility of the gas and power company. It was not a particularly attractive site for real estate and SGI purchased it for 10 million dollars.

The company commissioned Moretti who, with the declared intention to break away from the conformism of architecture in the capital, designed a series of curvilinear buildings in reinforced concrete. His objective was to create a connections between the monuments of the *Mall* and the Riverside *Waterfront*.

At the time, the *Washington Post* architecture critic, Wolf Von Eckardt, referred to the building as dystonic with its context. Precisely, he said "it was as appropriate as a strip dancer performing at your grandmother's funeral".[10]

All the same, many[11] recognised its international/European character in opposition to the provincialism that characterised American architecture during these years.

It was *rich* building, and this was declared in the intentional opulence of the hall looking toward the forests of Virginia and the river, and whose surfaces were clad in precious marbles and hand painted wallpaper.

Moretti had chosen to observe the river and not the city.[12]

The project manager of the *Società Generale Immobiliare*, Giuseppe

Il project manager della Società Generale Immobiliare, Giuseppe Cecchi, definì Luigi Moretti come il Frank Lloyd Wright d'Italia e riuscì a realizzare il progetto contro l'opposizione dell'*establishment* professionale americano, grazie anche al sostegno dell'Amministrazione Pubblica che temeva da parte delle famiglie con buona capacità economica un abbandono della città verso i sobborghi e, per questo, aveva approvato la zonizzazione per grattacieli e progetti a uso misto.

In realtà fu tutt'altro che semplice arrivare alla definizione del progetto, frutto di una serie di compromessi che tuttavia non contaminarono l'identità dell'idea originale.

La *Fine Arts Commission* impose a Moretti di considerare e rendere compatibile il progetto con il Kennedy Memorial Center (così denominato successivamente) che era in costruzione nello stesso periodo su disegno dell'architetto Edward Durell Stone.[13]

Inizialmente Stone aveva immaginato una geometria curvilinea a cui Moretti fece eco, salvo che poi Stone dovette rinunciare alla sua visione per contenere i costi.

Venne poi contestata, sempre dalle Belle Arti, l'altezza degli edifici che avrebbe messo in secondo piano sia il Kennedy Center, sia il Lincoln Memorial. L'altezza venne dunque ridotta a 34 metri circa con una piccola parte, un quarto del volume, che raggiunge quasi 40 metri.

1.200 alloggi, un hotel, un edificio dedicato alla cultura, uno shop center e tre ristoranti, un giardino all'italiana e quattro piscine, tutto confezionato in un progetto compositivo precorritore dell'architettura contemporanea. Ma non è questa la sola componente d'avanguardia. Così come nel *Palazzo Volante* e nonostante l'imponenza massiva dei cinque edifici – innegabile anche se stemperata dalla geometria curva – nel Watergate c'è la ricerca di una connessione con l'esterno, un tentativo di costruire un dialogo con l'intorno, persino nelle porzioni ipogee, dedicate al retail. Gli edifici si orientano a definire tre grandi spazi verdi pubblici, con fontane e piazzette.

The Washington Star, autorevole magazine americano[14] in un editoriale del 1962, relativamente alla presentazione del progetto, affermava: "It is true that the so-called *curvilinear* design is at variance with most commercial architecture in Washington. But in our opinion the result, which places a premium on public open space and garden-like surroundings, and which proposes a quality of housing that would rank with the finest in the city, would be a distinct asset".

Cecchi, referred to Luigi Moretti as the Italian Frank Lloyd Wright. He managed to realise the project in the face of opposition from the American professional establishment thanks also to the support of the public government who feared that wealthier families would choose to abandon the city in favour of the suburbs and, for this reason, approved the zoning of the site for skyscrapers and mixed-use projects.

In reality it was anything but simple to arrive at the definition of the project. While the fruit of a series of compromises, they did not manage to contaminate the identity of the original idea.

The local Fine Arts Commission imposed that Moretti consider and ensure the compatibility of the project with the Kennedy Memorial Centre (as it was later known) under construction at the time according to the design by Edward Durell Stone.[13]

Stone had initially imagined a curvilinear geometry that was echoed by Moretti, except that Stone was later forced to renounce his vision to contain project costs.

The same Fine Arts Commission contested any building heights that would have overshadowed both the Kennedy Center and the Lincoln Memorial. Buildings were therefore reduced to 34 metres with a small portion, a fourth of the volume, reaching a height of just under 40 metres.

1,200 flats, a hotel, a building dedicated to culture, a shopping centre and three restaurants, an Italian garden and four pools, everything wrapped up in a composition that would prove a precursor to contemporary architecture. However, this is not the only avant-garde component.
As in the *Palazzo Volante*, and despite the imposing mass of the five buildings – undeniable even if tempered by the curved geometry – in the Watergate Complex there is the search for a connection with the exterior, an attempt to construct a dialogue with the surroundings, even in the hypogeal portions, dedicated to retail. The buildings are oriented to define three large landscaped public areas, with fountains and small squares.

An editorial from 1962 in *The Washington Star*, an authoritative American magazine,[14] on the presentation of the project affirmed: "It is true that the so-called *curvilinear* design is at variance with most commercial architecture in Washington. But in our opinion the result, which places a premium on public open space and garden-like surroundings, and which proposes a quality of housing that would rank with the finest in the city, would be a distinct asset".

Lo sguardo di Luigi Moretti
Palazzo Volante a Milano
e complesso del Watergate a Washington

Luigi Moretti's gaze
Palazzo Volante in Milan
and the Watergate Complex in Washington

Il valore narrativo della decorazione si rivela nel disegno delle logge che attribuisce dinamismo all'involucro e insieme è contrappunto funzionale per lo sguardo sul paesaggio.

I parapetti dei balconi costruiscono prospettive particolari e rendono il complesso mutevole, addomesticandone la monumentalità.

Allo stesso modo il taglio a metà altezza costituisce elemento di raccordo e continuità visiva tra i cinque edifici e fa eco alla soluzione compositiva di facciata dell'Unité d'Habitation a Marsiglia.

Altro aspetto notevole è rappresentato dalla connessione fisica tra gli edifici, una serie di passaggi sopraelevati che collega le balconate al confine di ogni singolo edificio.

Connessione che deriva dal piano di zonizzazione che voleva leggere il progetto come una *città dentro la città* e, sostanzialmente, definisce l'unitarietà del Watergate.

A 45 anni dall'inaugurazione il Watergate, caricato di una narrazione che ha segnato passaggi epocali della storia americana e mondiale, conserva il fascino che non pochi edifici del Moderno hanno perso sia in Europa, sia negli Stati Uniti.

The narrative value of decoration is revealed in the design of the loggias that assign a dynamism to the envelope while also serving as the functional counterpoint to the view of the landscape.

The parapets of the balconies construct particular perspectives and render the complex changeable and domesticate its monumentality.

At the same time, the cut at mid height constitutes the element of connexion and visual continuity between the five buildings and echoes the compositional solution employed in the facade of the *Unité d'Habitation* in Marseilles.

Another notable aspect is represented by the physical connection between buildings, a series of elevated passages that connect the balconies at the perimeter of each single building.

A connection derived from the zoning plan that wished to read the project as *a city within the city* and, substantially, defines the unitary nature of the Watergate complex.

Forty-five years after its inauguration, the Watergate complex, charged by a narrative that marked epochal passages in American and global history, conserves a fascination that many modern buildings have lost, in both Europe and the United States.

1- "Si deve sapere che Moretti era ossessivamente coinvolto dalla riproduzione su pellicola del suo lavoro. Portava lui stesso i fotografi sul posto e ci lavorava per definire ogni singola immagine. Aveva un archivio di stampe a contatto, per ordinare i formati più grandi quando necessario, ma forniva pochissime foto per le pubblicazioni – per questo edificio (Palazzo Volante, n.d.a.) sette in tutto". Francesco Garofalo, op. cit., p.151.
2- "(...) e nel Seagram Building, Mies eliminò questo problema (la sporgenza delle colonne, n.d.a.), arretrando la posizione in pianta delle colonne, e risolvendo il problema degli orizzontamenti con un'elegante cortina di pannelli uniformi, soluzione già adottata da Sullivan". In Vincent Scully Jr, op. cit., p. 57.
3, 4- Cecilia Rostagni, *Tra professione e ricerca: l'avventura di Luigi Moretti a Milano*, articolo in *Archi*, rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica, 2011.
5- Francesco Garofalo, op. cit., p.151.
6- Stefano Catucci, in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, op.cit., pp.139, 143.
7- Bruno Reichlin, op. cit., p. 17.
8- Nato a Lipezk, Russia, Timchenko studiò *landscape* in Francia prima di arrivare negli Stati Uniti nel 1926. Tra le sue opere: Mamie Eisenhower e Jacqueline Kennedy, la Tompkins Hall della George Washington University, il National Geographic Building e il Watergate.
9- Scrive del Watergate l'arch. Pifferi della SGI: "Ne venne fuori un'opera interessante e non comune, ricca di spunti prospettici e di giochi di spazio che muta ad ogni passo (...). Progettista prescelto fu Luigi Moretti, bravo, anzi fin troppo bravo, ma digiuno di esperienze americane, innamorato di un tipo di architettura che richiedeva una sapiente composizione e che si traduceva in opere di alto valore plastico e scultoreo, ma incompatibili con le standardizzazioni dominanti in America". Paola Puzzuoli (a cura di), op.cit., p. 149.
10- Drew Lindsay, *The Watergate: the building that changed Washington*, in *washingtonian.com*, 1-10-2005.
11- Citazione dell'editoriale pubblicato nel 1962 nel magazine *The Washington Star*. Gary Parker, *Watergate: Washington D.C.'s town within a city*, 18-02-2015.
12- "Nel primo sopralluogo Moretti ha lungamente studiato il terreno, i suoi scorci, l'ansa che il fiume formava e l'isola di fronte e ha deciso: «bisogna guardare verso il vuoto che è racchiuso nell'ansa del fiume che è bellissima. È inutile che noi guardiamo la città»". Da un'intervista con l'architetto G. Quadrella. Giorgio Zacutti, *Watergate 1960-1965*, in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, op.cit., p.434.
13- Attivo dagli anni della Grande Depressione fino al periodo dell'embargo petrolifero, Stone costruì in tredici paesi stranieri. Assurse a fama internazionale per aver progettato la cancelleria dell'ambasciata americana (1953-59) a Nuova Delhi, in India. Fu grande amico di Frank Lloyd Wright. Le sue opere ottennero tanti consensi e anche contestazioni, particolarmente il John F. Kennedy Center for the Performing Arts (1958-71) a Washington, che riprendeva i temi della decorazione, quasi sempre negati dal Modernismo.
14- *The Washington Star*, quotidiano di Washington, fondato nel 1852, cessò la pubblicazione nel 1981 per bancarotta.

1- "One has to realize that Moretti was obsessively involved with his work's reproduction on film. He literally took the photographers to the site and worked on each shot with them. He had an archive of contact sheets to order prints, when needed. But he released very few photographs for publications – for this building a total of seven." Francesco Garofalo, op. cit., p.151.
2- "(...) and in the Seagram Building, Mies eliminated this problem (the protrusion of columns, A/N), by setting back the position of the columns in plan and resolving the problem of the floor slabs with an elegant surface of uniform panels, a solution previously adopted by Sullivan". In Vincent Scully Jr, op. cit., p. 57.
3, 4- Cecilia Rostagni, "Tra professione e ricerca: l'avventura di Luigi Moretti a Milano", article in *Archi*, Swiss review of architecture, engineering and urbanism, 2011.
5- Francesco Garofalo, op. cit., p.151.
6- Stefano Catucci, in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, op. cit., pp.139, 143.
7- Bruno Reichlin, op. cit., p. 17.
8- Born in Lipezk, Russia, Timchenko studied *landscape* in France before arriving in the United States in 1926. His works include: Mamie Eisenhower and Jacqueline Kennedy, Tompkins Hall at George Washington University, the National Geographic Building and Watergate.
9- The architect Pifferi of the SGI wrote this about the Watergate: "The result is an interesting and out of the ordinary work, rich with perspectival inspirations and plays of space that shift at every step (...). The selected designer was Luigi Moretti, talented, actually too talented, but starved of American experiences, enamoured of a type of architecture that required a sapient composition and that translated into works with an elevated plastic and sculptural value, though incompatible with the standardisations that dominated in America". Paola Puzzuoli (ed.), op. cit., p. 149.
10- Drew Lindsay, *The Watergate: the building that changed Washington*, in *washingtonian.com*, 1-10-2005.
11- Citation of the editorial published in 1962 in the magazine *The Washington Star*. Gary Parker, *Watergate: Washington D.C.'s town within a city*, 18-02-2015.
12- "During his first visit Moretti studied the site at great length, its views, the bend formed by the river and the island in front and decided: 'it was necessary to look toward the void enclosed by the bend in the river which is beautiful. It is useless for us to look toward the city'". From an interview with the architect G. Quadrella. Giorgio Zacutti, "Watergate 1960-1965", in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, op. cit., p.434.
13- Active from the years of the Great Depression to the period of the oil embargo, Stone constructed projects in thirteen foreign countries. He gained international fame as the designer of the Chancellery of the American Embassy (1953-59) in New Delhi, India. He was a great friend of Frank Lloyd Wright. His works obtained widespread consensus and contestations, particularly the John F. Kennedy Center for the Performing Arts (1958-71) in Washington, which returned to themes of decoration, almost always negated by Modernism.
14- *The Washington Star*, a daily newspaper founded in 1852, ceased publication in 1981 when it filed for bankruptcy.

Alfonso Femia
Architetto, Atelier(s) Alfonso Femia

Architect, Atelier(s) Alfonso Femia

Luigi Prestinenza Puglisi

MORETTI TEORICO



←- A
Studi per grattacieli
Anni '50
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

In un illuminante testo autobiografico, dal titolo *Il mio Moretti… La sua Roma*, Giorgio Muratore ci racconta di come Luigi Moretti sia stato un personaggio scomodo e quindi per molto tempo rimosso dalla critica e dalla storiografia. Per ragioni ideologiche, per il suo essere fascista non pentito prima e poi per le frequentazioni con la destra democristiana, con la curia e le grandi società immobiliari. La sua bravura, tuttavia, era talmente evidente che era difficile tacere di lui e non dargli un qualche minimo riconoscimento.

Tafuri, che lo ha dimenticato quando nel 1984 scrive sull'Italia per la rivista francese *L'Architecture d'Aujourd'hui*, non può fare a meno di dire qualcosa nella *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Ammette che nelle opere degli anni Quaranta e Cinquanta quella di Moretti "è una scrittura sicura" anche se aggiunge: "non immune da tonalità irrealiste per eccesso di astrazione". Per poi, di nuovo, riaggiustare il tiro: "il purismo eloquente dei suoi edifici milanesi è fedele, in sostanza, alle ricerche più *metafisiche* degli anni Trenta, quelle di Terragni comprese". Un pallido riconoscimento forse determinato dall'attenzione che negli stessi anni stava avendo Moretti presso la cultura americana di avanguardia, in particolare nello IAUS, l'Institute for Architecture and Urban Studies, attraverso l'interessamento di Peter Eisenman e Kenneth Frampton. Il giudizio finale è però inappellabile: "ben presto, tutte le astrazioni morettiane percoleranno verso grafie fine a sé stesse, come nella Casa San Maurizio a Roma (1962), o nel nuovo complesso termale di Fiuggi (1965)".

Tafuri, oltre a non capire la grandezza dell'ultimo Moretti, cioè la stagione nella quale l'architetto romano si muove coraggiosamente verso l'espressionismo e l'informale, liquida con un giudizio sbrigativo l'attività teorica: "(…) la Palazzina del Girasole, gli edifici milanesi e i pochi numeri della rivista *Spazio* diretta da Moretti tra il 50 e il 53, si appropriano, da destra, dell'eredità linguistica dell'avanguardia; magari per tentare di dimostrare la non estraneità a una cultura che paga i propri debiti all'accademia".

Tafuri evita di accennare alle ricerche di Moretti sull'architettura parametrica e alle sue importanti teorizzazioni, sui rapporti tra spazio, forma, linguaggio. D'altra parte, se si sfoglia il libro *Teorie e storia dell'architettura*, che aveva pubblicato nel 1968 ma poi ripubblicato in diverse edizioni, non figura neanche una volta il nome di Moretti come teorico dell'architettura.

Non meno critico, anzi semmai più duro, l'atteggiamento di Zevi. Il critico romano non perdona a Moretti la scelta politica e il fatto di non averla mai rinnegata. Lo tiene sempre a distanza, nonostante le aperture e i riconoscimenti più che affettuosi di Moretti nei suoi confronti. E nonostante il fatto che

MORETTI THE THEORETICIAN

In an enlightening autobiographical text, entitled *Il mio Moretti… La sua Roma* (My Moretti…His Rome), Giorgio Muratore speaks of Luigi Moretti as a difficult figure, and for this reason long ignored by critics and historiography. For ideological reasons, for his being an unrepentant fascist, initially, and later for his affairs with the Christian Democrat right, the Church and large real estate developers. His bravura, all the same, was so evident that it was difficult not to speak about him and not to afford him even some small recognition.

Tafuri, who ignored him in 1984 when writing about Italy for the French review *L'Architecture d'Aujourd'hui*, could not help but make mention in his *History of Italian Architecture 1944-1985*. He admitted that Moretti's work from the 1940s and '50s was that of a "sure hand", adding: "though tainted by the unrealistic nuances of excess abstraction". He then adjusted his aim: "the eloquent purism of his Milanese buildings is faithful, in substance, to the more 'metaphysical' architecture of the thirties, including that of Terragni". A pallid recognition, perhaps resulting from the attention being garnered during the same years by Moretti in avant-garde American culture, in particular at the IAUS, the Institute for Architecture and Urban Studies, in the wake of the interest of Peter Eisenman and Kenneth Frampton. His final judgment is, however, without appeal: "Moretti's abstractions shifted quite soon, however, toward scripts that were ends in themselves, as in his 1962 Casa San Maurizio in Rome and the new thermal complex of Fiuggi of 1965".

Tafuri, other than failing to understand the grandeur of Moretti's later work, from the season during which the Roman architect courageously moved toward expressionism and the informal, hastily liquidated his theoretical activity: "(…) the Palazzina del Girasole, the Milanese buildings, and the few issues of the review *Spazio* edited by Moretti between 1950 and 1953, appropriated "from the right" the linguistic heritage of the avant-grade, perhaps to try to demonstrate its validity in a culture that had paid its debts to the academy".

Tafuri avoids any mention of Moretti's research into parametric architecture and his important theorisations, on the relations between space, form and language. On the other hand, flipping through the book *Theories and History of Architecture*, published in 1968 and and later republished in diverse editions, we find not a single mention of Moretti's name as an architectural theoretician.

No less critical, or perhaps even harsher, was the attitude adopted by Bruno Zevi.

ci fosse una affinità di vedute nell'identificazione di architettura e spazio. E nonostante il fatto che Moretti incarnasse perfettamente l'ideale zeviano di un architetto sempre pronto a fare grado zero, cioè a mettere in discussione la propria ricerca sino a sondare l'abisso dell'informe. Sembrano incredibilmente sbagliate le parole di Zevi, il quale padroneggiava perfettamente la scrittura, scritte alla morte di Moretti: "Possedeva una autentica tempra di artista, integrata da una notevole anche sistematica cultura e da una straordinaria capacità professionale. Avrebbe potuto assumere un ruolo determinante nella depressa atmosfera italiana; ma una volontà spasmodica di affermazione individuale, associata a un intellettualismo di marca dannunziana, ingordo di raffinatezze e di lusso, riportava la sua fantasia nei binari di un insopportabile conformismo; uno spreco in termini civili ed umani, da cui non si riscattava mai completamente". Il giudizio – si noterà – non è dissimile da quello di Tafuri: se questi stigmatizza le grafie fini a sé stesse, Zevi il dannunzianesimo. Ma ciò che soprattutto colpisce è la dichiarazione di irrilevanza teorica.

Tafuri parla di riappropriazione da destra e di accademismo, Zevi liquida la rilevanza dell'elaborazione intellettuale con il semplice riconoscimento di una sistematica cultura. Insomma: un professionista colto, un isolato, certamente non un punto di riferimento, non una importante voce critica. Degli scritti redatti da Moretti per la rivista *Spazio* non fa menzione.

È merito dello storico Federico Bucci di aver posto la questione del contributo di Moretti alla riflessione teorica sull'architettura. E di aver notato che il pensiero critico di Moretti si svolge con una certa continuità e coerenza sin dagli anni Trenta. Moretti, che è sin da ragazzo un appassionato studioso di logica e di matematica, intuisce che dietro le opere d'arte operano relazioni.

E che i linguaggi dell'arte non sono che strutture, cioè sintesi articolate ben riuscite. "Un linguaggio unitario – scrive nell'articolo comparso sul n.1 di *Spazio* dal titolo *Eclettismo e Unità di linguaggio* – nasce, opera faustiana, quando il coordinamento dei suoi parametri sia universalmente sentito e accettato". Occorre, pertanto, in sede critica risalire a tali parametri. Nel caso dello spazio i principali sono quattro: la forma geometrica, semplice o complessa che sia, la dimensione intesa come quantità di volume, la densità, dipendente dalla luce, e, infine, la pressione o carica energetica che in ciascun punto dello spazio esercitano le masse.

Si tratta di parametri spesso difficilmente misurabili anche se un occhio attento riesce a individuarli.

Vi sono, poi, le sequenze attraverso le quali questi spazi entrano in relazione. Secondo ritmi che rassomigliano a quelli delle composizioni musicali o pittoriche. In questo senso tutte le arti, pur conservando le loro specificità, vivono di analoghi sistemi di relazioni.

The Roman critic never forgave Moretti his political choices and the fact that he never repented. He kept Moretti at a distance, despite the more than affectionate openings and recognitions by the latter. And despite the existence of an affinity of views in the identification of architecture and space. And despite the fact that Moretti perfectly embodied the Zevian idea of an architect constantly ready to define a zero degree, in other words, to question his own research to the point of sounding the abysses of the informal. The words used upon Moretti's death by Zevi, who exercised perfect control over what he wrote, appear as an incredible error: "He possessed an authentic artistic temper, integrated with both a notable and systematic culture and an extraordinary professional ability. He could have assumed a determinant role in the depressed Italian atmosphere; yet a spasmodic desire for individual affirmation, associated with a D'Annunzian intellectualism, greedy for sophistication and luxury, led his fantasy along the rails of an unsupportable conformism; a waste in civil and human terms, from which he could never completely free himself". This judgment – it can be noted – is not dissimilar to that made by Tafuri: while the latter stigmatised scripts that were ends in themselves, Zevi remarked on his D'Annunzianism. What is most striking, however, is the declaration of his theoretical irrelevance.

Tafuri speaks of reappropriation by the right and the academy, Zevi liquidated the relevance of his intellectual work with a simple recognition of a systematic culture. In short: a cultured professional, a loner, certainly not a point of reference, and not an important critical voice. No mention is made of the texts written by Moretti for the review *Spazio*.

It was the historian Federico Bucci how raised the question of Moretti's contribution to a theoretical reflection on architecture. He also noted that Moretti's critical ideas unfolded with a certain regularity and coherence since the 1930s. Moretti, from his time as a young boy, was a passionate scholar of logic and mathematics; he intuited the relations behind the work of art. And that the languages of art are nothing other than structures, that is, articulated and successful syntheses. "A unitary language – he writes in an article published in issue n. 1 of *Spazio*, entitled "Eclettismo e unità di linguaggio" (Eclecticism and Unity of Language) – is born, in a Faustian operation, when the coordination of its parameters is universally felt and accepted". Hence, any critique must return to these parameters. When dealing with space there are four principal ones: geometric form, simple or complex as it may be, dimension, intended as the quantity of volume, density, with depends on light, and, finally, the energetic pressure or charge exercised by masses at each point in space.
These parameters are difficult to measure, even though an attentive eye manages to capture them.

There are also sequences through which these spaces enter into relation. According to rhythms that resemble those of musical or pictorial compositions. In this sense, all of the arts, while conserving their specificity, exist thanks to analogous systems of relations.

Nel caso dell'architettura i parametri concernono le tre categorie vitruviane: la firmitas, la venustas e l'utilitas, cioè la struttura statica, la forma estetica e la funzione. "Le tre forme – afferma Moretti nell'articolo *Struttura come forma*, nel n.6 della rivista *Spazio* – in un'opera di architettura devono essere coincidenti, identiche, ciascuna momento indistinguibile dell'altra".

L'idea che l'architettura e l'arte siano sistemi di relazioni, oltre a mostrarci un Moretti estremamente aggiornato dal punto di vista teorico sulle elaborazioni che in quegli anni provenivano dalle varie scuole a indirizzo strutturalista, ci racconta anche di un teorico precursore di idee e atteggiamenti che saranno ripresi in tempi recenti, per esempio dal parametrismo di Patrik Schumacher. Con la differenza che per Moretti difficilmente si possono trasformare in equazioni matematiche i problemi formali. Lo si può fare, ammetterà, nel caso di grandi strutture utilitarie, come gli stadi, dove alcuni parametri sono più facili da individuare e gestire: per esempio la curva di visibilità. Ma è praticamente impossibile farlo dove le questioni plastiche, compositive, strutturali diventano più complesse. In questo caso occorre la cultura, l'intuizione e l'occhio dell'esperto per capire e approfondire. In questo senso gli scritti apparsi su *Spazio*, sempre accompagnati da un magnifico corredo di immagini impaginate in modo da evidenziare al meglio i sistemi di relazioni, sono strumenti di straordinario interesse. E alcuni saggi, che hanno a tema la luce, la funzione dell'ornamento, i colori, possono essere ancora oggi oggetto di fertile riflessione.

Ricordando l'articolo di Giorgio Muratore su Moretti, mi sono dimenticato di accennare al fatto che tra i primi a scoprire Moretti fu Paolo Portoghesi, allora direttore della rivista *Controspazio*. Un merito che sicuramente ebbe lo Storico romano. Tuttavia il fatto che Moretti fu scoperto e apprezzato da Portoghesi e, negli stessi anni, da Robert Venturi che parlò con ammirazione della casa del Girasole, ha contribuito a una lettura in chiave postmoderna. Una lettura possibile ma impoverente che, a mio avviso, poco aiuta alla comprensione della grandezza del personaggio che va ben oltre il gioco dei rimandi e delle citazioni manieriste o barocche. E le cui cose migliori, come spesso accade ai grandi architetti, per esempio a Frank Lloyd Wright, sono le ultime. Penso alle Terme Bonifacio a Fiuggi, al un santuario a Tabgha sul lago di Tiberiade o alla chiesa Santa Maria Mater Ecclesiae. Su questo ultimo Moretti e sul suo parametrismo – che sonda l'informale – credo che ancora ci sia molto da scrivere.

In architecture, the parameters concern the three Vitruvian categories: *firmitas*, *venustas* and *utilitas*, in other words, static structure, aesthetic form and function. "The three forms – Moretti affirms in the article "Struttura come forma" (Structure as Form), in *Spazio* n. 6 – in a work of architecture must be coincident, identical, each moment indistinguishable from the other".
The idea that architecture and art are systems of relations, other than revealing a Moretti who was extremely up to date in his theoretical understanding of what was taking place in various structuralist schools, also speaks of a theoretician who was a precursor to ideas and attitudes that would return in more recent times, for example in the parametricism of Patrik Schumacher. With the different that Moretti considered it difficult to transform formal problems into mathematical equations. This could be done, he would admit, for large utilitarian structures, such as stadiums, where some parameters are easier to identify and manage: for example, the curve of visibility. However, it was practically impossible to do this when plastic, compositional and structural questions become more complex. This situation demanded culture, intuition and the trained eye in order to understand and investigate. In this sense, the writings in *Spazio*, always accompanied by a magnificent set of images, laid out with the intention of emphasising the system of relations, are tools of extraordinary interest. And some essays, exploring the theme of light, the function of ornament, colours, can still serve as a source of fertile reflection.
In recalling Giorgio Muratori's article on Moretti, I forgot to mention that one of the first people to have discovered Moretti was Paolo Portoghesi, at the time director of the review *Controspazio*. Certainly, a merit of this Roman historian. All the same, the fact that Moretti was discovered and appreciated by Portoghesi and, during the same years, by Robert Venturi who spoke with admiration about the Palazzina del Girasole, contributed to a postmodern reading. A possible reading, though impoverishing, in my opinion, that does little to assist the comprehension of the grandeur of this figure, who moves far beyond the play of references and mannerist or baroque citations. And whose best works, as is often the case with great architects, for example Frank Lloyd Wright, are that last. I can think of the Thermal Baths at Fiuggi, the Tabgha Sanctuary on Lake Tiberias or the church of Santa Maria Mater Ecclesiae. Regarding this late Moretti and his parametricism – which explores the informal - I believe that much has yet to be written.

Luigi Prestinenza Puglisi
Architetto,
Presidente AIAC – Associazione Italiana di Architettura e Critica

Architect,
President of the AIAC – Associazione Italiana di Architettura e Critica

Tommaso Magnifico

IL SANTUARIO DI TABGHA IN PALESTINA

Simbolo cosmico



←- A
Santuario di Tabgha
1967
Archivio Personale Tommaso Magnifico
Vista d'insieme dal lago. Plastico

"Le immagini poetiche possono essere rivelative (specialmente nella mistica) se esse incarnando un andamento dello spirito ne testimoniano uno stato di concordanza perfetta e cioè una verità".[1]
Luigi Moretti

L'antica terra di Palestina è incisa in senso longitudinale da Nord a Sud da una profonda depressione orografica che ne segna non solo l'aspetto geo-morfologico, ma bensì il destino e la storia delle popolazioni che lo hanno attraversato e abitato e tuttora lo vivono. Dal monte Hermon dove nasce, il fiume Giordano, sacro alle tre religioni monoteiste, scorre in questa fossa tettonica lambendo le alture del Golan che dividono Israele dalla pianura damascena di Siria.

S'immette quindi nel lago di Tiberiade, l'evangelico mare di Galilea, un bacino di forma ovale, per così dire a goccia, situato ad una quota di m. 212 sotto il livello del mare, per poi proseguire fino a gettarsi nella più profonda depressione geologica del mondo, ossia il salatissimo Mar Morto, posto ad una quota di m. 394 sotto il livello del mare, ed ivi terminare il suo corso.

Una terra così plasticamente sconvolta, tanto da influenzare la psicologia e le rappresentazioni simboliche dei popoli che l'hanno vissuta. Una terra dove lo spazio assoluto, labirintico e infinito alla vista e il vento che continuamente soffia, unico elemento di vita, hanno favorito la concezione del *Sacro*, simbolo perenne dell'anelito trascendente dell'Uomo; del Dio Unico, invisibile ma presente e percepibile tanto da trasfigurarsi nelle tre religioni monoteistiche: l'Ebraica, la Cristiana e l'Islamica e nelle tre civiltà o concezioni dell'Uomo che ne sono scaturite e che tuttora vivono e ne informano i relativi mondi.

In questo addensarsi di significati sacri e credenze religiose il lago di Tiberiade, l'azzurro mare di Galilea, assume per il cristiano un valore fondamentale e fondante, in quanto "rievoca allo spirito le più belle pagine del Vangelo (...) Le montagne che formando un vasto anfiteatro la cui arena è costituita dall'ubertosa pianura di Genezareth e da quella di Cafàrnao furono la massima scena della predicazione e dei miracoli del Salvatore".[2]

Lo scenario sacro della pesca miracolosa, della procella placata, del cammino di Gesù sulle acque, della parabola delle beatitudini o del Regno dei Cieli.

Questo luogo incantato che, per la sua stessa configurazione spaziale a 360°, incorniciata com'è dal pacato profilo delle colline grigio verdi, definisce un'ampia porzione di cielo

THE SANCTUARY OF TABGHA IN PALESTINE
A Cosmic Symbol

"Poetic images can be revealing (especially in the mystic) if they embody a progress of the spirit they testify to a perfect state of concordance, that is, a truth".[1]
Luigi Moretti

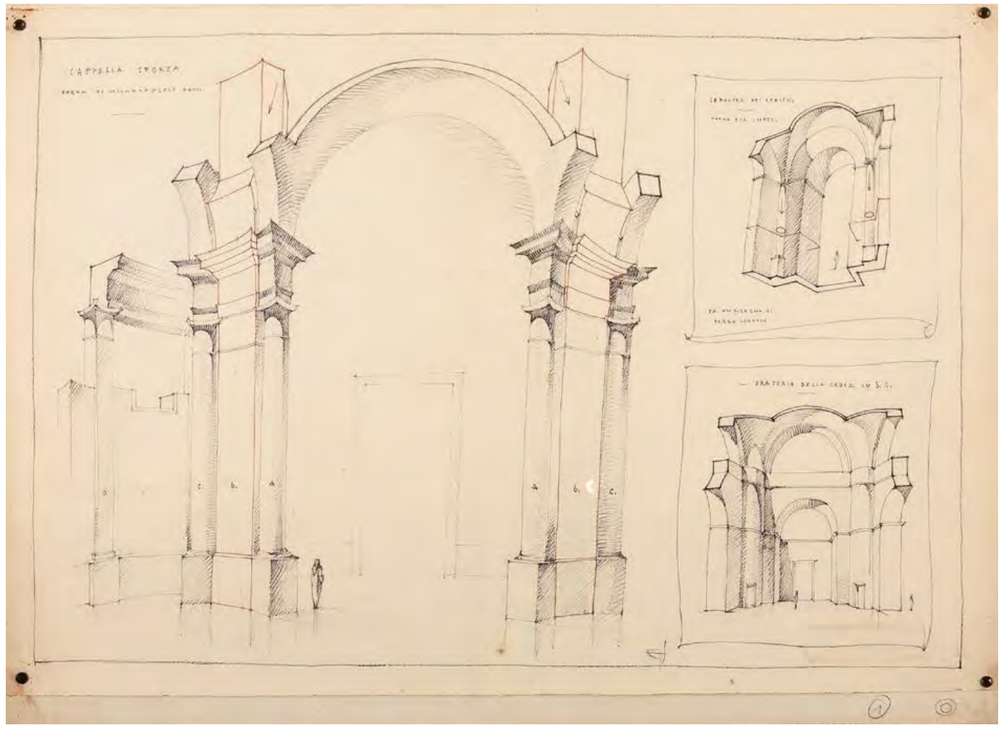
The ancient land of Palestine is crossed longitudinally from north to south by a deep orogrpahic depression that marks not only its geo-morphological appearance, but also the destiny and history of the populations that have crossed it, inhabited it, and continue to dwell in it. From its birthplace at Mount Hermon, the Jordan River, sacred to all three monotheist religions, flows in this tectonic ravine, lapping at the Golan Heights dividing Israel from the plain of Damascus in Syria.

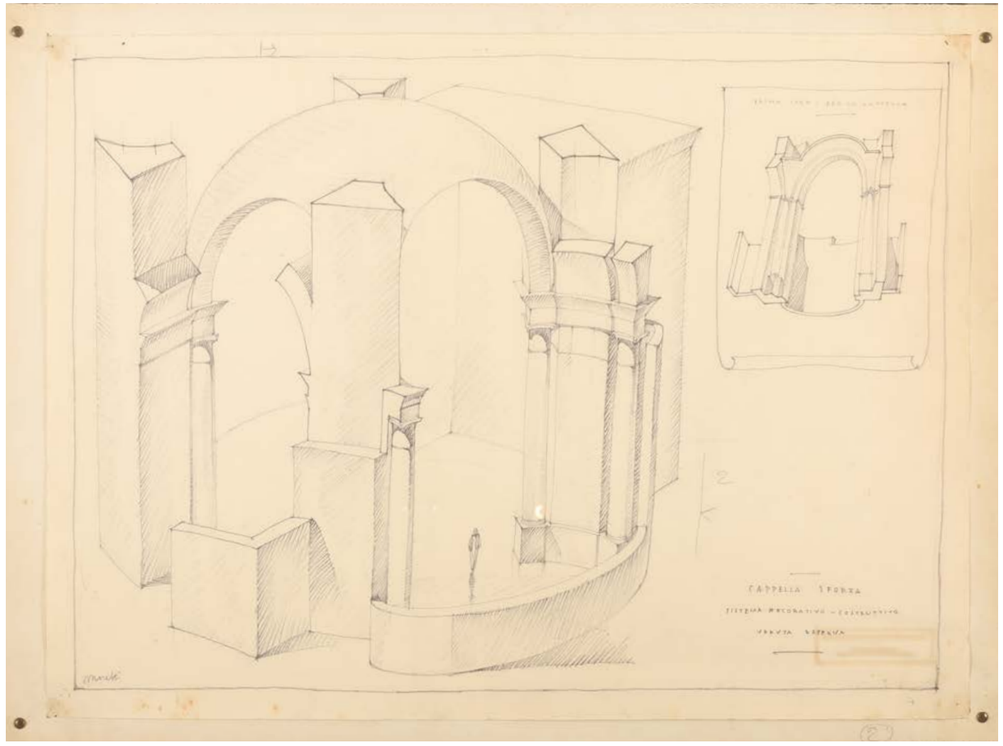
It then flows into Lake Tiberias, the evangelical Sea of Galilee, an oval basin, one could say droplet-shaped, 212 metres below sea level, continuing until it pours into the world's deepest geological depression, the incredibly salty Dead Sea, situated some 394 metres beneath sea level, where it terminates its course.

A land so plastically disturbed, sufficient to influence the psychology and symbolic representations of the peoples that inhabit it. A land where absolute and labyrinthic space, with infinite views and a constantly blowing wind, the only sign of life, favoured the conception of the *Sacred*, a perennial symbol of the yearning transcendence of Mankind; of the Unique God, though present and perceptible to the point of transfiguring itself into the three monotheistic religions: Judaism, Christianity and Islam, and the three civilisations or conceptions of Mankind they triggered and which continue to exist and inform their relative worlds.

In this densification of sacred meanings and religious beliefs, Lake Tiberias, the azure Sea of Galilee, for the Christian assumes a fundamental and founding value, as it "re-evokes the spirit of the most beautiful pages of the Gospel (...) The mountains that form a vast amphitheatre whose arena consists of the fertile plain of Kinneret and of Capernaum were the principal scene of the preaching and miracles of the Saviour".[2]

The sacred scenario of the fishing miracle, of the calming of the storm, of Jesus walking on water, of the parabola of beatitudes or the Kingdom of Heaven.





Il santuario di Tabgha in Palestina
Simbolo cosmico

The sanctuary of Tabgha in Palestine
A Cosmic Symbol

sempre azzurro per le particolari condizioni climatiche della zona e che si specchia nelle azzurre acque del grande lago, ha il suo *Centro* simbolico carico di memorie e tradizioni religiose e mistiche nella roccia "(...) ove Gesù riposava dividendo il cibo per gli Apostoli e dove apparve a Pietro per confidare a lui il timone della sua Chiesa, elevandolo a erede terreno della sua divinità".[3]

Tale è l'ambito che offre l'opportunità a Luigi Moretti di tornare a riflettere sul tema del Sacro. Un tema peraltro che l'aveva sempre visto impegnato sin dai suoi esordi, dalla *Mostra Internazionale di Arte Sacra* (1934) alla *Cella Commemorativa al Foro* (1940), il *concorso per il monumento a Pio XI in San Pietro* (1940) e poi nel dopoguerra il progetto per la *chiesa di S. Valentino al Villaggio Olimpico* (1961- 66), per non citare le svariate architetture sepolcrali tra le quali la stessa *tomba Moretti al Verano* del 1940.[4]

L'idea del Santuario di Tabgha nasce nel 1965, quando l'Ordine dei Francescani Custodi del Santo Sepolcro affida a Luigi Moretti il progetto che prevedeva la realizzazione di un nuovo edificio da erigersi sulla sponda del lago, l'antico luogo del piccolo porto dei pescatori, per commemorare l'affidamento di Gesù a Pietro dell'eredità della Sua Chiesa e della Sua missione evangelica.

L'incarico viene attribuito a Moretti dietro presentazione di Monsignor Giovanni Fallani, all'epoca Presidente della Commissione Pontificia per l'Arte Sacra, nonché insigne dantista.

Il progetto, che viene ultimato nel 1968, ha l'intento di sostituire una piccola cappella del 1935, completamente chiusa e quasi priva di luce che obliterava la pietra sulla quale Gesù soleva dividere il cibo con gli Apostoli ed esercitare il Suo mandato.

Esso prevede la realizzazione di un'architettura completamente spaziale, ossia priva di pareti e quindi permeata dalla luce cangiante del giorno, diurna e notturna, "La luce (...) ha espresso sempre, più di ogni altra struttura architettonica, l'essenza spirituale, il contenuto di fondo della religiosità di ogni tempo: la natura e il modo del rapporto dell'uomo con Dio"[5] il cui unico limite visivo è l'orizzonte infinito, il suggestivo paesaggio colmo di sacre memorie e animato dalla presenza dei pellegrini e dallo spirare del vento che soffia sulle acque del lago.[6]

Così si esprime infatti Luigi Moretti: "(...) per tutto questo mondo di incredibili sensazioni è spontaneo onorare e riparare i luoghi sacri della tradizione non in ambienti chiusi e affocati, ma soltanto sotto grandi, antiche, liturgiche «umbrella», sicché l'ombra

This enchanted place that, for its very spatial configuration, 360°, framed by the calm profile of grey-green hills, defines a broad portion of a sky that is always blue sky thanks to the area's particular climatic conditions. A sky mirrored in the azure waters of the large lake. Its symbolic *Centre* is charged with religious and mystic memories and traditions in the rock "(...) where Jesus rested dividing the food for the Apostles and where he appeared to Peter to entrust him with the rudder of his Church, elevating him to the earthly heir of his divinity".[3]

This is the environment in which Luigi Moretti was offered the opportunity to reflect once again on the theme of the Sacred. A theme what is more that involved him from his earliest years, from the *Mostra Internazionale di Arte Sacra* (1934) to the *Cella Commemorativa al Foro* (1940), the *concorso per il monumento a Pio XI in San Pietro* (1940) and later, during the post-war era, the design of the *chiesa di S. Valentino al Villaggio Olimpico* (1961- 66), not to mention various works of sepulchral architecture, including the *tomba Moretti al Verano* from 1940.[4]

The idea of the Sanctuary of Tabgha was born in 1965, when the Custody of the Holy Land commissioned Luigi Moretti with the design of a new structure to be erected on the shores of the Lake, on the ancient site of the small fishermen's port, to commemorate the moment Jesus entrusted Peter with His Church and His evangelical mission.

The commission was awarded to Moretti after he was presented by Monsignor Giovanni Fallani, at the time President of the Pontifical Commission for Sacred Art, and a distinguished Dantean.

The project, completed in 1968, was to substitute a small chapel from 1935, completely closed and almost without any light, that obliterated the stone atop which Jesus used to share food with the Apostles and exercise his mandate.

Moretti proposed a completely spatial architecture, that is, without any walls and thus permeated by bright light, by day and night. "Light (...) more than any other architectural structure, has always expressed the essence of the spirit, the underlying content of the religiousness of any era: nature and the way of the relationship between man and God"[5] whose only visual limit is the infinite horizon, the suggestive landscape filled with sacred memories and animated by the presence of pilgrims and the gusting wind blowing across the waters of the lake.[6]

In fact, this is how Luigi Moretti expressed himself: "(...) for all this world of incredible sensations it is spontaneous to honour and protect the sacred sites of tradition not in closed and smothered environments, but only beneath grand, ancient, liturgical 'umbrellas',

↖ - B
Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi
Roma, 1927-1964
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Composizione del sistema della Cappella Sforza

←- C
Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi
Roma, 1927-1964
AMM
Innesto delle diverse membrature di appoggio della volta e delle chiusure d'ambito



e il vento fresco del lago possano rendere incantante il sostare e il pregare alla vista di quel mare di Galilea, le cui acque e il cielo, nella ineffabile luce, portano ancora tangibile il segno del Signore".[7]

Si compone sostanzialmente di tre piloni di diversa altezza simboleggianti la triplice risposta di fede e amore di Pietro alle pressanti domande di Cristo.

"Sul vertice dei tre piloni saranno tradotti in chiari simboli (spada, gallo, pietra) i tre momenti incalzanti e umani delle domande di Gesù a Pietro. I tre piloni sono legati visualmente, prossimi al loro spiccare da terra, da una lunghissima mezza carena in bronzo, simbolo della grande barca di Pietro pescatore di anime; (...) che traversa tutto l'amplissimo spazio oltre le «umbrella» per scattare, come volare, sulle acque".[8]

I tre piloni la cui struttura portante è in cemento bianco e acciaio, sono lisci alla base e poi incisi da segni plastici che assumono, man mano salendo, valore di simbolo e di fuochi visivi.[9]

so that shade and fresh wind off the lake can make for an enchanting rest and moment of prayer while observing the Sea of Galilee, whose waters and the sky, under ineffable light, continue to render tangible the sign of our Lord".[7]

The project consists substantially of three pylons of differing heights, symbolising the triple response of faith and love offered by Peter to the pressing questions asked by Christ.

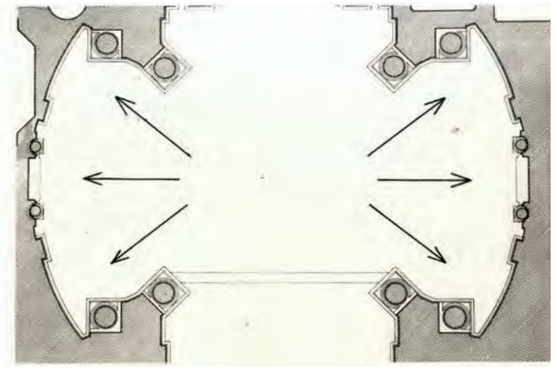
"The top of the three pylons will feature translations in clear symbols (sword, cock and stone) of the three pressing and human moments during Jesus' questioning of Peter. The three pylons are visually bound to one another, close to the point where they rise from the ground, by a very long bronze half shell, the symbol of the large boat of Peter the fisherman of souls; (...) that crosses the entirety of this vast space beyond the 'umbrellas' to spring up, as if taking flight, over the water".[8]

The three pylons, with their load bearing structure in white concrete and steel, are smooth at their base and successively

↑ - D

Le serie di strutture generalizzate di Borromini
Roma
AMM

Cappella Sforza: particolare di una delle due pareti laterali di chiusura





Cinque grandi catini rovesci di diametro imponente, il più grande dei quali ha un diametro di 20 metri, 3 metri in più della navata centrale della Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, sono anch'essi costituiti in cemento bianco e posti ad altezze sfalsate.

Portano al loro interno incisi segni di richiamo celeste, che oltre ad avere funzione di *appetibilità* visiva, evocano la meccanica cosmica.[10]

Le grandi *umbrella* definiscono una proiezione in terra della volta celeste, un recinto sacro, un *tèmenos* di antichissima memoria.[11]

Al di sotto gradoni ad anfiteatro per la sosta dei fedeli, incorniciano la *Pietra* venerata e il grande altare delle celebrazioni, il vero fulcro della narrazione sacra, il luogo esclusivo per il mistero dell'Eucarestia: "l'altare è lo spazio ove l'amore di tutti si accentra, è lo spazio più carico di amore, di attenzione d'amore, di rispetto di amore".[12]

Un'architettura quindi di assoluta valenza religiosa, teologica e simbolica come sono tutti gli edifici sacri, la cui pregnanza anagogica è evidente.[13]

Non solo i simboli individuati da Moretti e sopra sinteticamente esposti, commemorativi del costituirsi della Chiesa testimone nel tempo della "Parola" di Gesù, ma anche e soprattutto *omphalos*, rappresentato dallo spazio fisico del bacino lacustre, che assume in nuce il simbolo e la rappresentazione dell'intero Mondo Cristiano. I tre piloni poi assumono, per il fedele, valore di simbolo trinitario e nel contempo divengono "Axis Mundi", congiunzione verticale tra il Cielo e la Terra, tra il Divino e l'Umano.[14]

engraved with plastic signs that, as they rise up, take on symbolic value and become a visual attraction.[9]

Five large, inverted bowls, the biggest measuring 20 metres in diameter, 3 metres more than the main nave of the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome, are also made of white concrete and offset at different heights.

Their undersides are engraved with signs recalling the heavens; in addition to nurturing a visual *palatability*, they also evoke the mechanism of the cosmos.[10]

The large *umbrellas* define a projection on the ground of the vault of the heavens, a sacred enclosure, a *temenos* of very ancient memory.[11]

Beneath them, the steps of an amphitheatre offering a place of rest for the faithful frame the venerated *Stone* and the large altar for celebrations. This is the true fulcrum of the sacred narrative, the exclusive site of the mystery of the Eucharist: "the altar is the space where everyone's love is concentrated, it is the space most charged with love, with the attention toward love, with respect for love".[12]

Thus, it is an architecture of absolute religious, theological and symbolic value, like all sacred buildings, with an evident anagogic gravidity.[13]

Not only the symbols identified by Moretti and briefly presented above, commemorative of the constitution of the Church as the testament over time to the "Word" of Jesus, but also and above all *omphalos*, represented by the physical space of the lacustrine basin, that assumes, in embryo, the symbol and representation of the entire Christian World. For the faithful, the three pylons also symbolise the trinity and, at the same time, become "Axus Mundi",

↑ - E

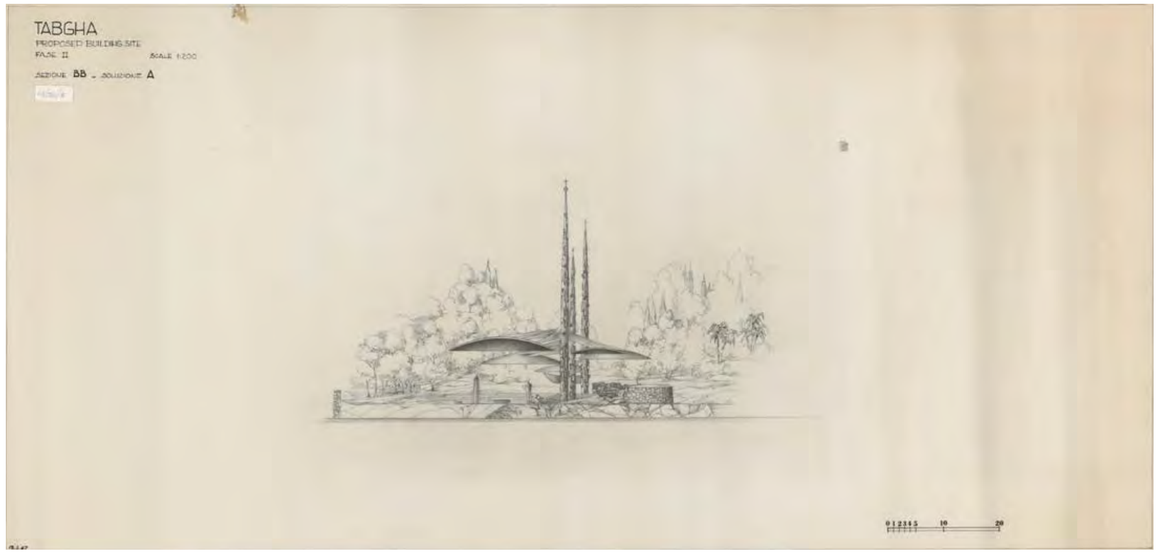
Le serie di strutture generalizzate di Borromini
Roma
AMM

Cappella Sforza: schema delle tensioni che sembrano gonfiare e incurvare le due pareti laterali ove la materia, che non sorregge che sé stessa, è rarefatta e può disperdersi all'infinito

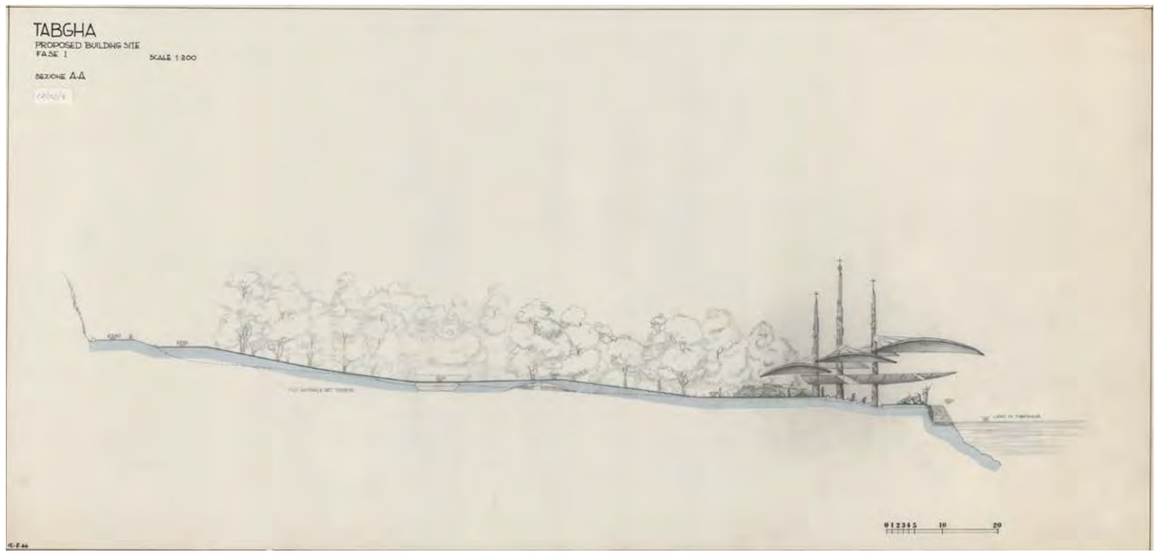
↑ - F

Santuario di Tabgha, presentazione del plastico
Roma, 1968
Archivio Centrale di Stato (ACS), Fondo Luigi Moretti

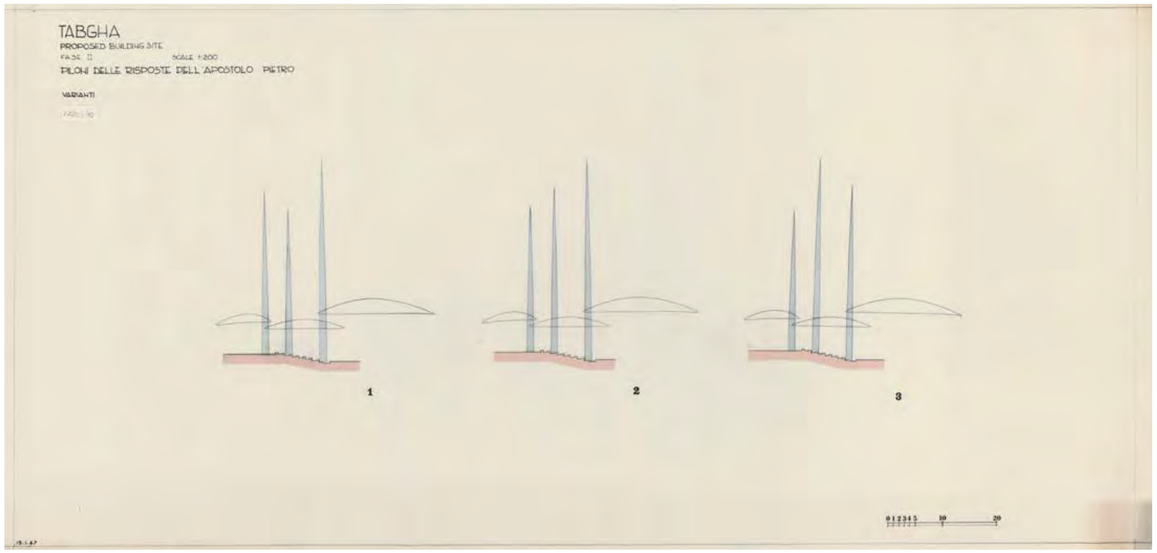
Luigi Moretti e Monsignor Fallani presentano al pontefice Paolo VI il modello del Santuario



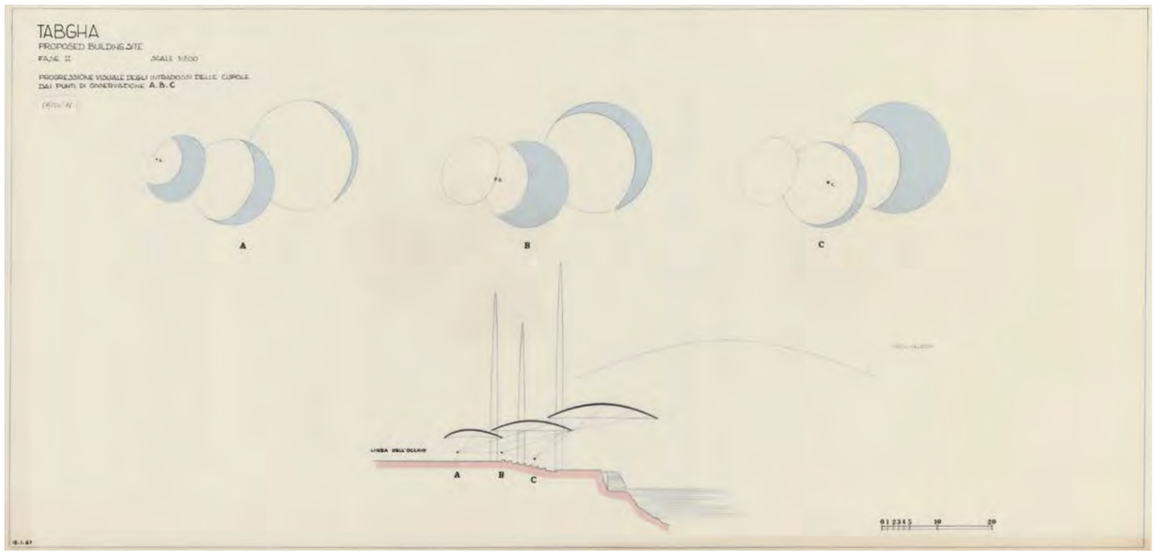
↑ - G
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Sezione/prospetto



↑ - H
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Sezione/prospetto longitudinale



↑ - I
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Piloni delle risposte dell'Apostolo Pietro



↑ - J
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Progressione visuale degli intradossi delle cupole

Il santuario di Tabgha in Palestina
Simbolo cosmico

The sanctuary of Tabgha in Palestine
A Cosmic Symbol



Un'opera visionaria, una gigantesca scultura, totalmente spaziale, come pure è stata definita[15]. Un edificio in cui la bellezza "specchio della divinità", poesia dell'incanto del mondo e la "chiarezza intellettiva dei contenuti di fondo"[16], rispecchiano emblematicamente quel mondo di "strutture ideali" che Luigi Moretti fin dalla sua giovinezza andava elaborando, quale riflessione dell'andamento dello Spirito umano, dell'Architetto-Artefice, nella storia delle sue rappresentazioni artistiche.

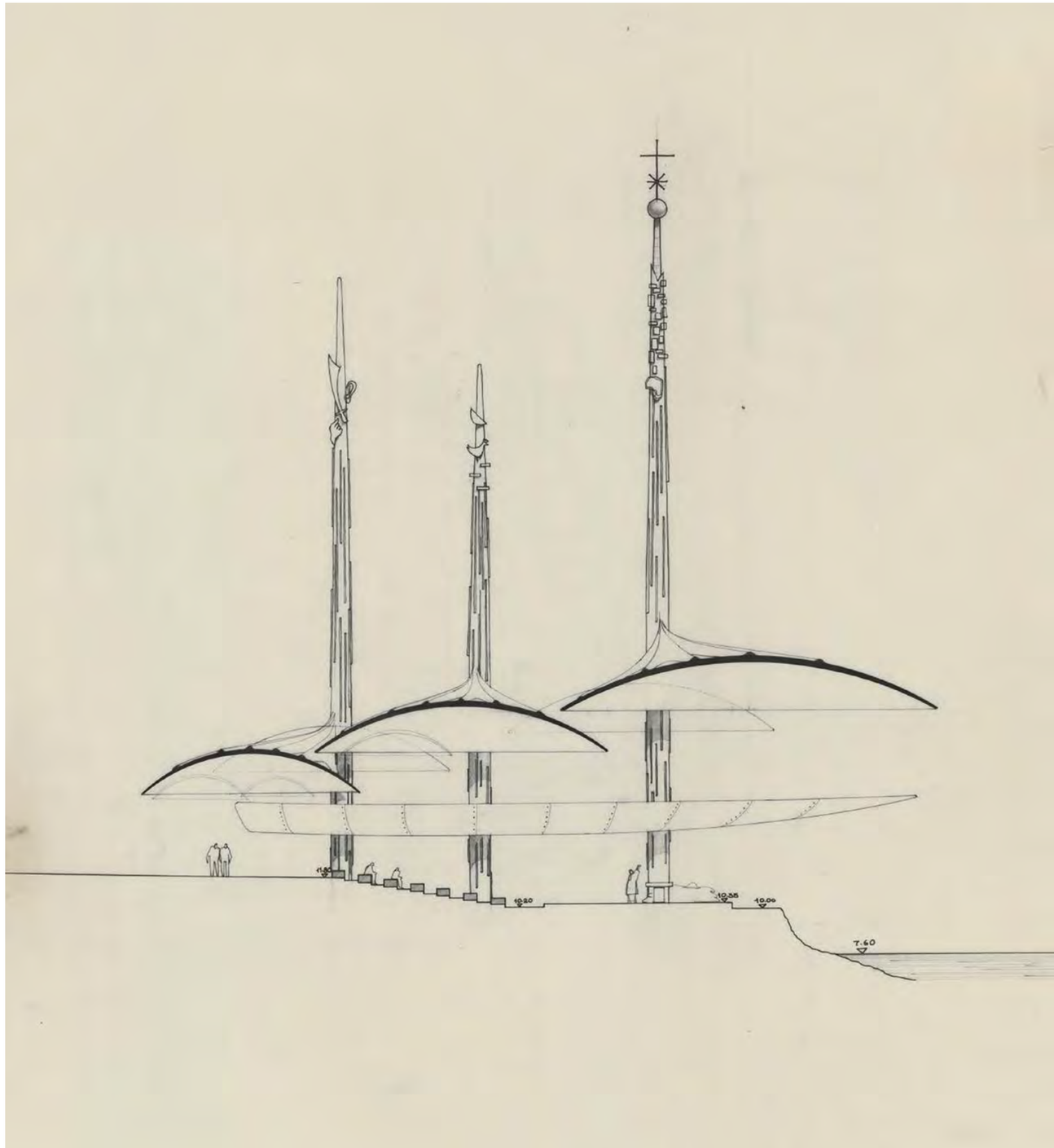
In quegli stessi anni '60 Luigi Moretti elaborava il progetto per la chiesa commemorativa del Concilio, *Sancta Maria Mater Ecclesiae*, la cui analogia simbolica sincretizza ed amplifica il significato religioso e le cui forme architettoniche possiedono una carica, per così dire *metabolica*, degli innumerevoli richiami di valenza espressiva e linguistica e di rara potenza iconica[17]. Ancora un edificio *profano*, le Terme di Bonifacio VIII a Fiuggi (1965), una struttura planimetrica che richiama nel suo andamento spaziale e cinetico, assialmente prospettico, il Piazzale dell'Impero al Foro e come quest'ultimo stabilisce in a vertical conjunction between Heaven and Earth, between Divine and Human.[14]

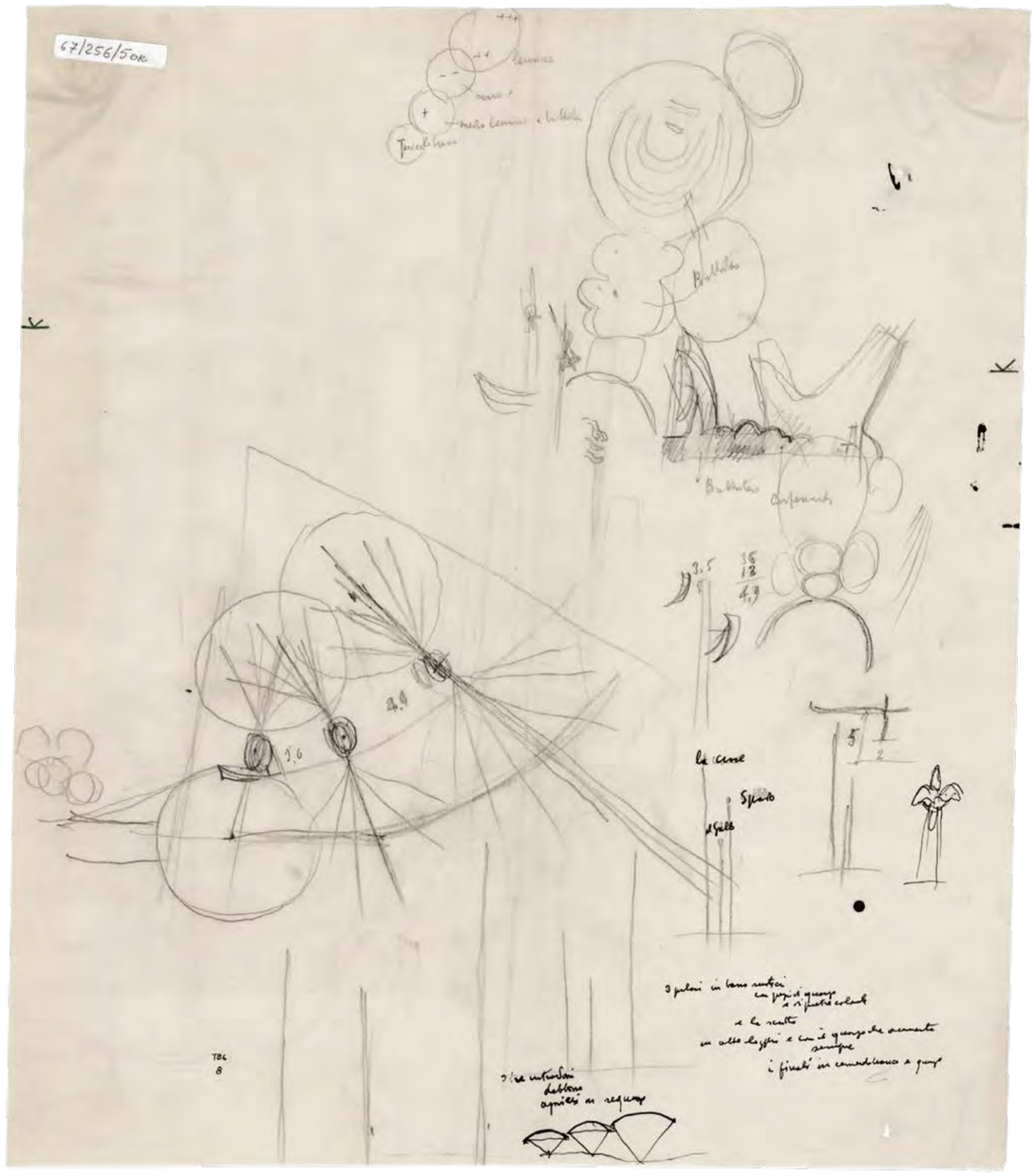
It is a visionary work, a gigantic sculpture, totally spatial, as it was defined.[15] A structure in which beauty, "the mirror of divinity", poetry of the enchantment of the world and the "intellectual clarity of its underlying contents",[16] emblematically reflect that world of "ideal structures" developed by Luigi Moretti from his earliest years, as a reflection on the movement of the human Spirit, of the Architect-Maker, in the history of its architectural representations.

Also during the 1960s, Luigi Moretti developed a project for a church commemorating the end of the Vatican Council II, *Sancta Maria Mater Ecclesiae*. The church's symbolic analogy syncretizes and amplifies its religious significance and its architectural forms possess a charge, once could say *metabolic*, of countless expressive and linguistic references and a rare iconic pontential.[17]

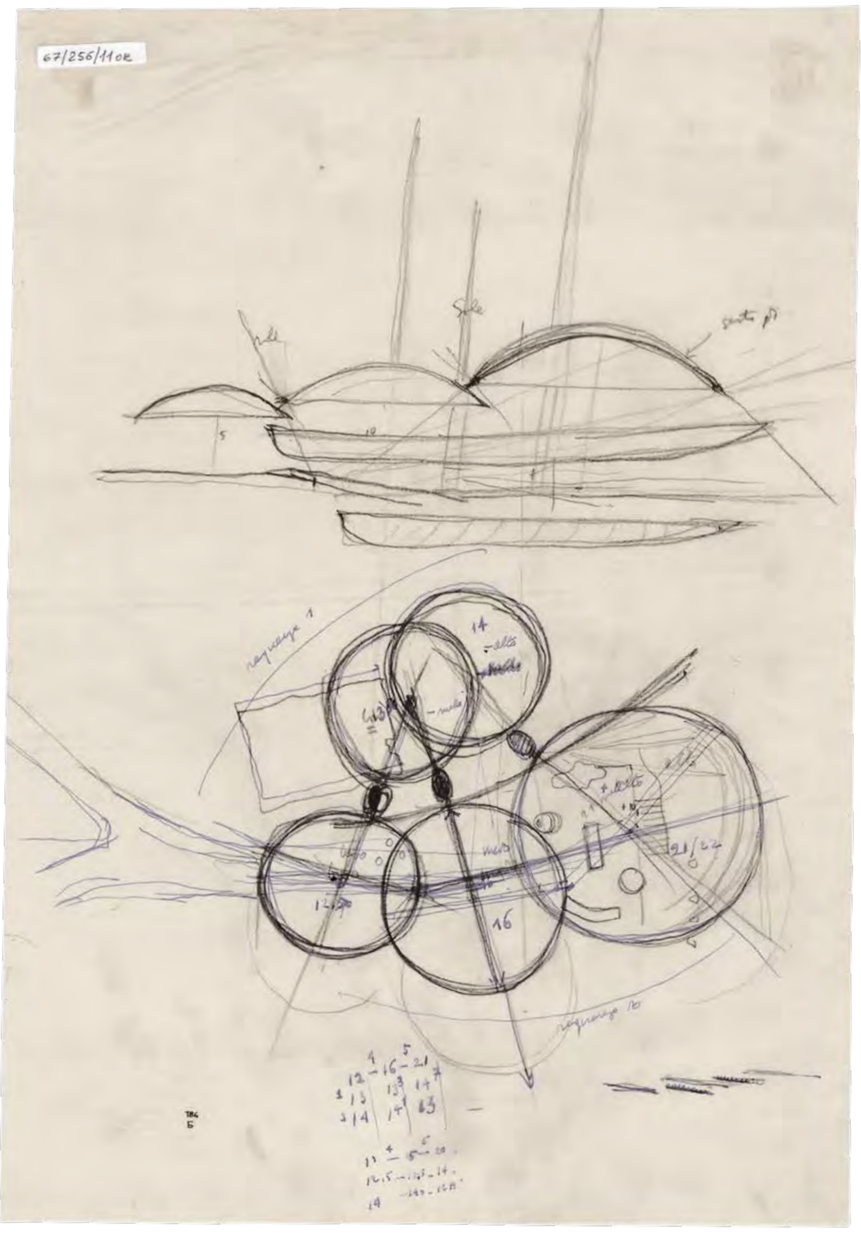
↑ - K
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Pianta delle coperture

→- L
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Sezione/prospetto





↑ - M
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Schizzi di studio. In alto a destra “Sancta Maria Mater Ecclesiae”



↑ - N
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Studio planimetrico e in alzato

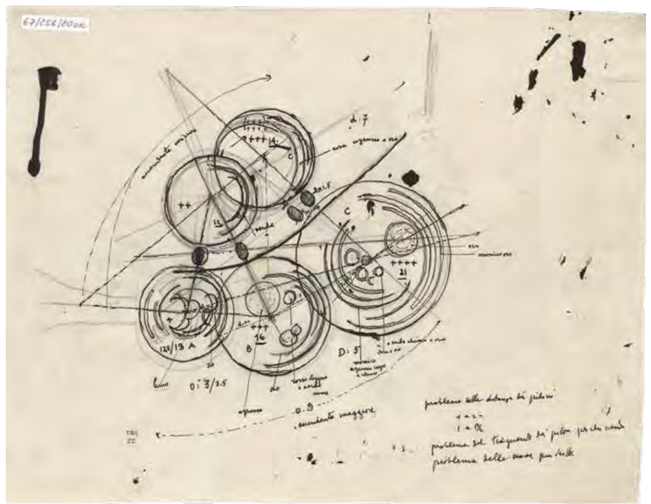
modo simbiotico un dialogo serrato con il mondo naturale nel quale è immerso.

Un'architettura di vuoti, di vele rovesce sospese nello spazio, il cui punto di attacco ai pilastri portanti è nascosto e tuttavia indicato, per aumentare l'attenzione del fruitore, di quella "attenzione vivida (...) sempre aiuta ad eccitare lo spirito e a portarlo in quell'atmosfera di poesia che è poi ispirazione e chiarezza intuitiva".[18]

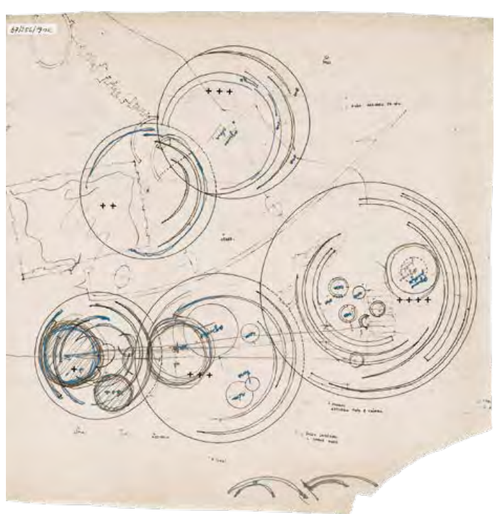
Svuotamento della materia, creazione di spazio assoluto. Strutture portanti nitide ma ricche di molteplici significati.
La lezione michelangiolesca che Moretti aveva studiato e appreso, la vittoria dell'uomo sulla gravezza del peso, è la vera matrice dell'idea di bellezza nell'Architettura di Luigi Moretti.[19]

Another *profane* building, the Thermal Baths at Fiuggi (1965), a planimetric structure whose spatial and kinetic movement, axially perspectival, recalls the Piazzale dell'Impero in the Foro Italico, and how this latter symbiotically establishes a close dialogue with the natural world in which it is immersed.
An architecture of voids, of inverted sails suspended in space, whose point of connection with the load bearing piers is concealed yet indicated, to augment the user's attention, that "vivid attention (...) which always helps excite the spirit and lead it into that atmosphere of poetry which is both inspiration and intuitive clarity".[18]

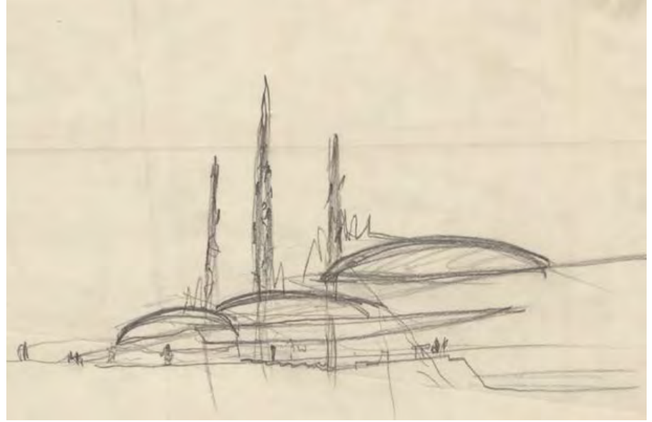
The carving out of matter, the creation of absolute space. Clear load bearing structures, rich with multiple significances. The lessons of Michelangelo, studied and appreciated by Moretti, mankind's victory over the weight of gravity, is the true matrix of the notion of beauty in the architecture of Luigi Moretti.[19]

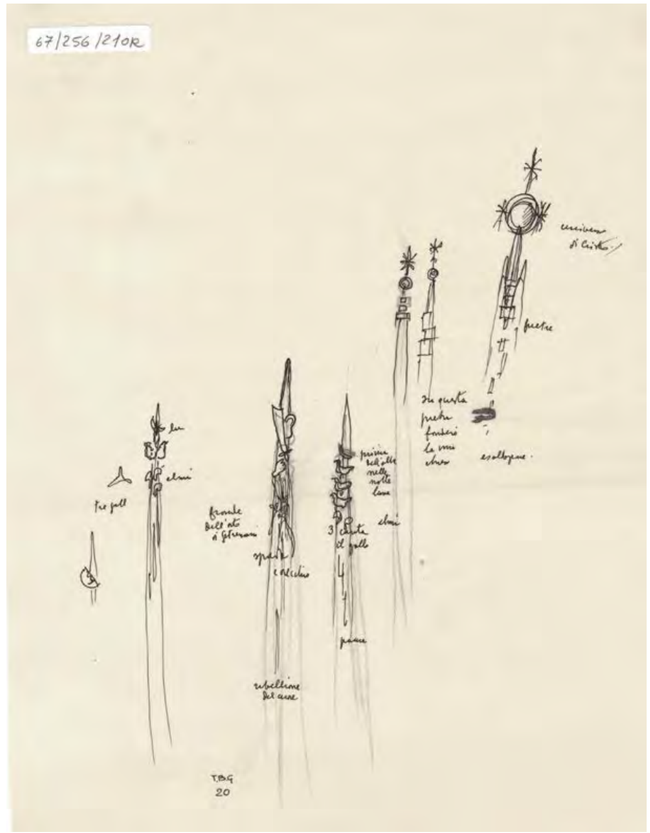


↑ - O
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Studio planimetrico con diametro dei catini

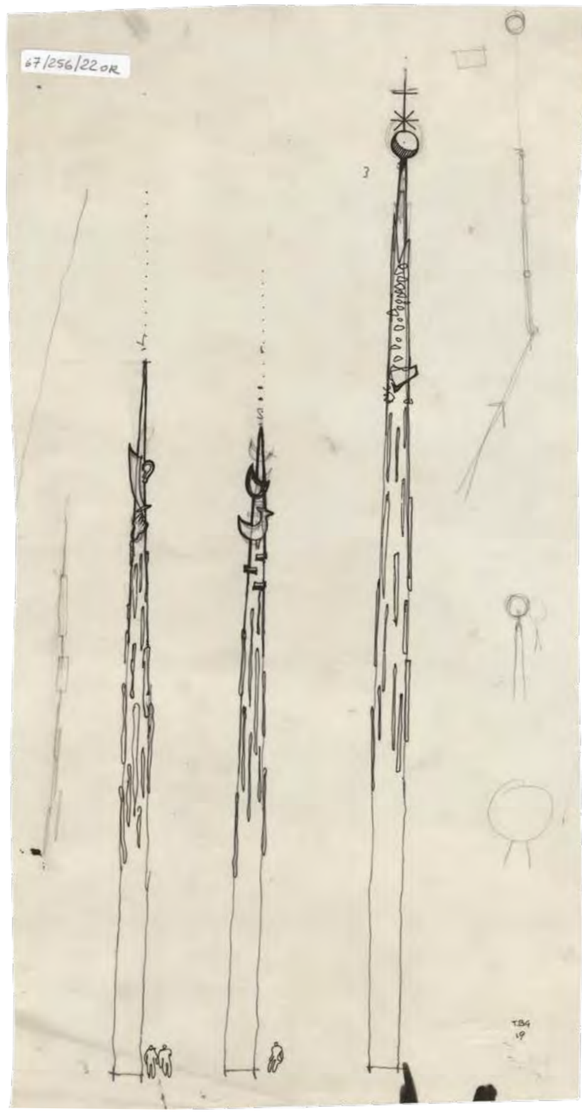


↑ - P
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Studio degli intradossi e dei catini

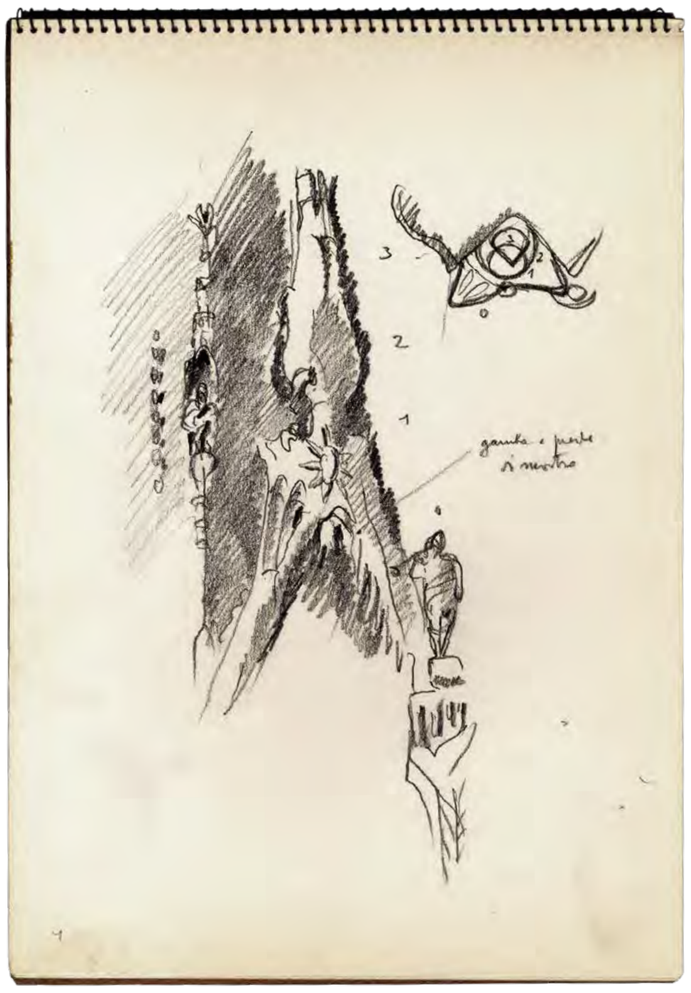




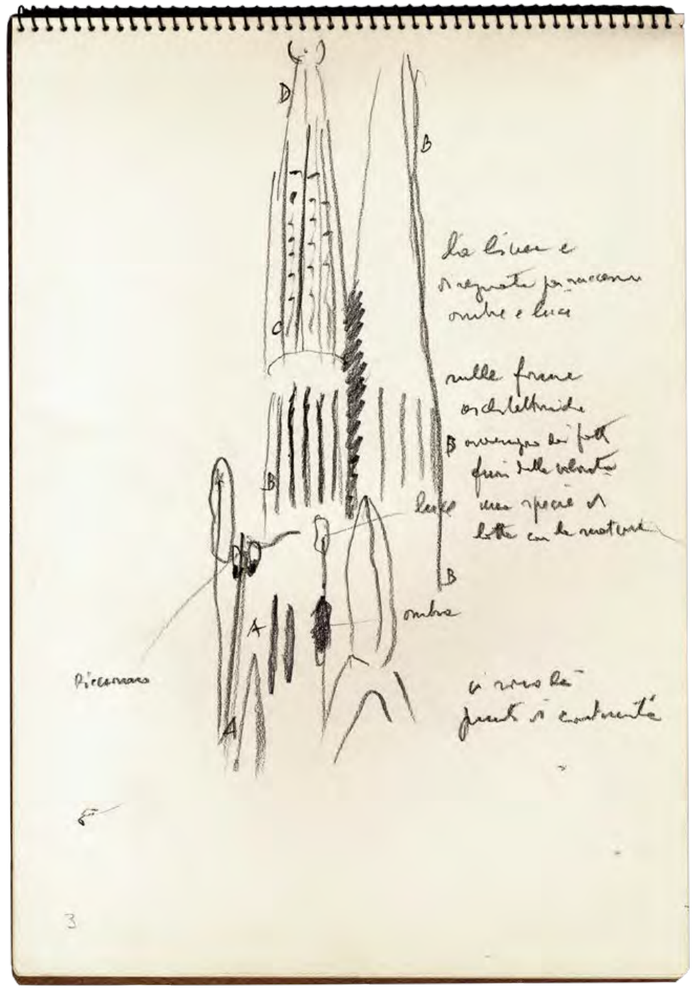
↑ - Q
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Studio prospettico d'insieme



↖ ↗ - R / S
Santuario di Tabgha
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
Studio dei piloni

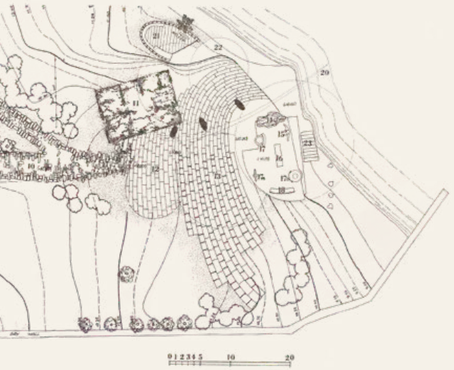


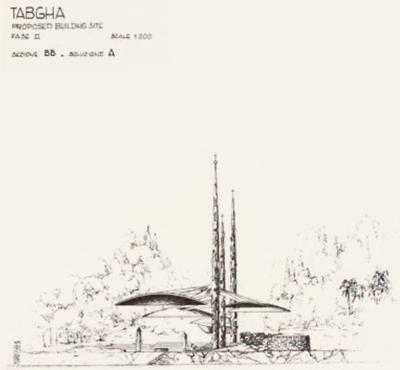




↑ ↗ - T / U / V
Studi
s.d.
AMM

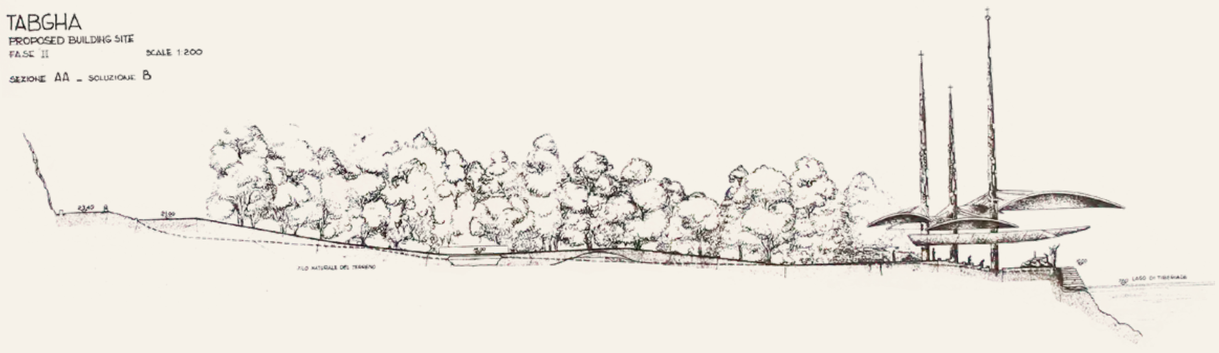
Studio dal vero delle guglie della Sagrada Familia





















↑ - W
Santuario di Tabgha
1967
Archivio personale Tommaso Magnifico
Assetto planimetrico a terra, il numero 14 indica la “sacra roccia”
Sezione BB – soluzione A
Sezione BB – soluzione B
Sezione AA – soluzione A
Sezione AA - soluzione B

↑ - X
Santuario di Tabgha
1967
Archivio personale Tommaso Magnifico
Piloni, catini, la nave di Pietro
Vista degli intradossi; la “meccanica celeste”
Vista d’insieme
Vista d’insieme dal lago
Vista zenitale d’insieme

Nella Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore in Roma, il giovane Moretti individua nei piloni angolari l'accentrarsi delle forze di scarico, che nel contempo serrano, dilatano, gonfiano nello spazio la volta, mettendo in secondo piano le chiusure d'ambito e idealmente dilatandone all'infinito lo spazio virtuale.[20]

Un'architettura, questa di Tabgha, la cui "dilatazione della materia che (...) avanzerebbe idealmente rarefacendosi. Al limite, se potesse spingersi all'infinito, la materia avrebbe la impalpabile densità del mondo celeste".[21]

Architettura aperta al mondo, quello degli Uomini e quello della Natura, animata da "quel vento che aguzza la nostra sensibilità che, permeandoci, suscita in noi la speranza di poter interpretare i contenuti del visibile e di accostarci a quelli dell'Invisibile".[22]

In the corner pilasters of the Sforza Chapel at Santa Maria Maggiore in Rome, a young Luigi Moretti identified that concentration of structural forces which, at the same time, spatially tighten, dilate and inflate the vault, pushing the enclosure of space into the background and ideally dilating virtual space to infinity.[20]

This architecture at Tabgha is a "dilatation of matter that (...) would ideally advance through its own rarefaction. At best, could it extend toward infinity, matter would acquire the impalpable density of the celestial world".[21]
Architecture open to the world, the world of Men and of Nature, animated by the "the wind that hones our sensibility and that, permeating us, stimulates in us the hope to be able to interpret the contents of what is visibile and to approach those of the Invisible".[22]

1- Luigi Moretti: *Studi*, appunti inediti, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
2- *Guida di Terra Santa*, R. P. Barnaba Meistermann, O. F. M. Missionario Apostolico, pp. 565, 566, Alfani e Venturi editori, Firenze 1925.
3-Luigi Moretti: *Tabgha*, estratto da *Civiltà delle Macchine*, n. 1 – gennaio, febbraio 1970, in Archivio Moretti Magnifico.
4-Per una rassegna completa delle architetture per il Sacro di L. Moretti si veda, peraltro unica a tutt'oggi, Gemma Belli: *Luigi Moretti, il progetto dello spazio sacro*, Alinea editrice, dicembre 2003.
5-Luigi Moretti: "Dove sono due o tre riuniti nel mio nome ... Matteo 18.20", dalla rivista *Fede e Arte*, n. 2, 1967. Riflessioni di L. Moretti sulle istanze tipologiche per l'architettura sacra dettate dalle indicazioni del Concilio Vaticano II.
6-"Si pensava che il vento fosse il respiro della terra: esso era quindi sintomo della vita cosmica. Nell'invisibile vento, che sembra sfuggire alla rozza materialità, si pensava nascosta una potenza superiore". *Dizionario delle Immagini e dei Simboli Biblici*, a cura di Manfred Lurker, voce "Vento", p. 228, Edizioni San Paolo s.r.l., 1990.
7-Luigi Moretti: *Tabgha*, citato.
8-È stata evidenziata una certa analogia formale tra i piloni di Tabgha e le guglie della Sagrada Familia di Gaudì (Gemma Belli, op. cit., p. 90). L'osservazione appare plausibile. Luigi Moretti amava moltissimo l'opera di Gaudì, peraltro assai affine alla sua per aspetti diversi, iconografici, culturali, di sincretismo formale e poetica mediterranea. Moretti aveva pubblicato, primo in Europa, in *Spazio* n. 2, un saggio di Juan Eduardo Cirlot: "El arte de Gaudì".
Il richiamo a Gaudì risulta forse più convincente nel disegno dei piloni di sostegno della Rotonda delle Terme di Bonifacio VIII.
In Archivio Moretti Magnifico è conservato un taccuino di studi dal vero delle architetture di Gaudì, *n. inventario 366/001*. Preme tuttavia sottolineare che l'interesse di Moretti per l'idea del rapporto tra struttura portante e sua rappresentazione formale, è centrale fin dai suoi esordi. In Archivio personale Tommaso Magnifico è presente uno schizzo riportante lo studio di Leonardo per un Pilone per Chiesa Ottagona, conservato nella biblioteca dell'Istituto di Francia. Si veda "Struttura come forma" in *United States Lines Paris Review*, Juin 1954. Per quanto riguarda l'immagine/simbolo della nave, il riferimento è alla musiva navicella giottesca realizzata nel pronao dell'antica basilica costantiniana di S. Pietro.
9-"Le cornici (intese come segno) addensano il senso di esistenza perché s'impongono al massimo all'avvertimento del nostro senso visivo con la loro sequenza rapida, netta, tagliente di frequenze distinte, cioè di differenze; il loro spazio è vivido, denso di cenni, convoglia al maggior grado la nostra tensione". Luigi Moretti, *Valori della modanatura*, in *Spazio* n. 6, dicembre 1951 – gennaio 1952.
10-Agnoldomenico Pica, "Considerazioni sul progetto", in *Tabgha*, citato.
11-"Nella linea del cerchio che si avvolge su sé stessa, tutti i punti hanno la stessa distanza dal centro: non c'è un 'davanti' e un 'dietro'; abbiamo così il simbolo più semplice di Colui che è concluso in sé stesso, cioè l'Infinito, l'Eterno". *Dizionario delle Immagini etc.*, citato. Voce "Cerchio", p. 48.
12-Luigi Moretti, riflessioni sul progetto di Tabgha, manoscritto inedito in Archivio personale Tommaso Magnifico.
13-"Su qualunque base si stabilisca una tipologia degli edifici religiosi (...) va comunque presa in

1- Luigi Moretti: *Studi*, unpublished notes, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
2- *Guida di Terra Santa*, R. P. Barnaba Meistermann, O. F. M. Missionario Apostolico, pp. 565, 566, Alfani e Venturi editori, Florence 1925.
3- Luigi Moretti: *Tabgha*, extract from *Civiltà delle Macchine*, n. 1 – January, February 1970, in Archivio Moretti Magnifico.
4- For a complete review of sacred architecture designed by L. Moretti see, still unique in this field, Gemma Belli: *Luigi Moretti, il progetto dello spazio sacro*, Alinea editrice, December 2003.
5- Luigi Moretti: "Where two or three gather in my name ... Matthew 18.20", from the review *Fede e Arte*, n. 2, 1967. Reflections by L. Moretti on typological instances for sacred architecture dictated by the indications of Vatican Council II.
6- "It was imagined that the wind was the breathing of the earth: it was therefore an indicator of cosmic life. In the invisible wind, which appears to issue forth from raw materiality, it was imagined that a higher power was concealed". *Dizionario delle Immagini e dei Simboli Biblici*, edited by Manfred Lurker, item "Vento" (Wind), p. 228, Edizioni San Paolo s.r.l., 1990.
7- Luigi Moretti: *Tabgha*, cit.
8- There are those who have evidenced a certain formal analogy between the pylons at Tabgha and the spires of the Sagrada Famiglia by Gaudì (Gemma Belli, op. cit., p. 90). This observation appears plausible. Luigi Moretti was a great admirer of the work of Gaudì, what is more very close to his own under diverse, iconographic and cultural aspects, a formal syncretism and Mediterranean poetic. Moretti had published, initially in Europe, in *Spazio* n. 2, an essay by Juan Eduardo Cirlot: "El arte de Gaudì".
The reference to Gaudì is perhaps most convincing in the drawing of the pylons supporting the Rotunda of the Thermal Baths at Fiuggi.
The Archivio Moretti Magnifico conserves the notebook of in situ studies of Gaudì's architecture, *n. inventario 366/001*. All the same, it is important to emphasise that Moretti's interest in the idea of the relationship between the load bearing structure and its formal representation was central from his earliest works. The Archivio personale Tommaso Magnifico contains a sketch featuring Da Vinci's study of a pylon for the Chiesa Ottagona, conserved in the library of the Institut de France. See "Struttura come forma" in *United States Lines Paris Review*, June 1954. As regards the image/symbol of the boat, the reference is to the Giotto-esque mosaic boat realised in the pronaos of the ancient Constantinian St. Peter's basilica.
9- "Frames (intended as a sign) densify the sense of existence so that they impose themselves to the maximum degree upon our sense of sight with their rapid, clear and cutting sequence of distinct frequencies, in other words of differences; their space is vivid, dense with references, and channels our tension to the highest level". Luigi Moretti, *Valori della modanatura*, in *Spazio* n. 6, December 1951 – January 1952.
10- Agnoldomenico Pica, "Considerazioni sul progetto", in *Tabgha*, cit.
11- "In the line of the circle that wraps around itself, all points have the same distance from the centre: there is no 'in front' or 'behind'; the result is the simplest symbol of He who is complete in himself, that is, the Infinite, the Eternal". *Dizionario delle Immagini etc.*, cit. Item "Cerchio" (Circle), p. 48.
12- Luigi Moretti, reflections on the project for Tabgha, unpublished manuscript from the Archivio personale Tommaso Magnifico.

Il santuario di Tabgha in Palestina
Simbolo cosmico

The sanctuary of Tabgha in Palestine
A Cosmic Symbol



considerazione una funzione fondamentale: la simbologia". *Dizionario dei luoghi del sacro*, a cura di Mircea Eliade, p. 30, Jacabook 2019. "Per la sua forma il simbolo va catalogato in senso generalissimo nella categoria dei segni: infatti esso indica un qualcosa, dunque non sta soltanto a sé ma attraverso sé stesso rimanda a qualcos'altro". *Nuovo Dizionario delle Religioni*, a cura di Hans Waldenfels, voce "Simbolo", p. 895, Edizioni San Paolo s.r.l., 1993.
14-"Ogni cratofonia o ierofonia ... trasfigura il suo teatro: da spazio profano, quale era prima, quel luogo è promosso a spazio sacro".
"Il simbolismo del – centro – comprende nozioni multiple: quella di punto d'intersezione dei livelli cosmici (...) Perciò, in varie tradizioni, vediamo la creazione partire da un – centro – perché ivi sta la fonte di ogni realtà, e quindi dell'energia delle vita". Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, pp. 377 e 389, Universale scientifica Boringhieri, 1976. "La colonna può essere elemento portante di un più grande complesso architettonico, ma può ergersi verso l'alto anche in posizione isolata. In questo caso colonna, pilastro e tronco d'albero sono interscambiabili nella loro valenza simbolica. Il sostegno centrale della casa, elemento sacro presso alcuni popoli, rappresenta (...) l'albero cosmico". *Dizionario delle Immagini etc.*, citato, voce "Colonna", p. 57.
15-Carlo Belli: "Stile di Moretti, un maestro di architettura", *Il Tempo*, 14 dicembre 1968.
16-"Ma la poesia non basta; si deve raggiungere per dovere, la chiarezza intellettiva dei contenuti di fondo che tutto e completamente illuminano". L. Moretti: "Dove sono etc.", op. citata p. 13.
17-"Le leggi proporzionali sono rapporti, cioè ritmi (...) Allorché il gruppo ritmico è rivelato chiaramente in una delle sue modalità, e può essere rivelato come cadenza, come tono, come risonanza e, teoricamente, in una infinità di modi (graficamente, visivamente, etc.), allora è poesia. Cioè realtà massima, meglio relazioni assolute, un pietrificato vivente". L. Moretti: *Studi*, appunti inediti, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
18-"L'attenzione alle cose del mondo è virtù cristiana: conoscere le cose del mondo nel loro imo vuol dire giustizia". L. Moretti: "Dove sono etc.", op. citata p. 12.
19-"Ficino (...) in stretto accordo con Plotino, definisce la bellezza come – una evidente similitudine dei corpi con le idee – o come – una vittoria dell'intelletto divino sulla materia". Erwin Panofsky: *Idea. Contributo alla storia dell'Estetica*, p. 39, La Nuova Italia, 1973.
20-"Con gli stessi occhi si veda ora la Cappella Sforza in cui le murature di chiusura sono elementi secondari ambitati in un secondo tempo per la chiusura e l'uso di questa vela isolata, antica sala termale, stesa sui suoi appoggi". L. Moretti: *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, p. 452. Atti del *Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze – Roma 1964, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966.
21-"La conquista dello spazio (...) porta di conseguenza a un accentramento di densità là dove i tensori del mondo esterno si oppongono a quella dilatazione della materia che, violentemente sospinta, avanzerebbe idealmente rarefacendosi. Al limite, se potesse spingersi all'infinito, la materia avrebbe la impalpabile densità del mondo celeste". L. Moretti: *Le strutture generalizzate di Borromini*, p. 17. Saggio scritto in occasione dei trecento anni della morte di Borromini, 1967. De Luca Editore.
22-Luigi Moretti: "Dove sono etc.", p.15, op. citata.

13- "Regardless of the base used to establish a typology of religious buildings (...) it is always necessary to consider a fundamental function: symbology". *Dizionario dei luoghi del sacro*, edited by Mircea Eliade, p. 30, Jacabook 2019. "For its form the symbol must be catalogued in the most general senses in the category of signs: in fact, it indicates a something, thus it is not only on its own but through itself that it references something else". *Nuovo Dizionario delle Religioni*, edited by Hans Waldenfels, item "Simbolo" (Symbol), p. 895, Edizioni San Paolo s.r.l., 1993.
14- "Any cratophony or hierophany ... transfigures its theatre: from profane space, which it was before, this space is promoted to sacred space".
"The symbolism of the – centre – includes multiple notions: that of the point of intersection of cosmic levels (...) Hence, in various translations we see creation begin with a – centre – because this is the wellspring of any reality, and thus of the energy of lives". Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, pp. 377 and 389, Universale scientifica Boringhieri, 1976. "The column can be a load bearing element of a much larger architectural complex, but it can also rise skyward in total isolation. In this case, column, pillar and tree trunk are interchangeable in their symbolic value. The central support of the home, a sacred element for some populations, represents (...) the cosmic tree". *Dizionario delle Immagini etc.*, cit., item "Colonna" (Column), p. 57.
15- Carlo Belli: "Stile di Moretti, un maestro di architettura", *Il Tempo*, 14 December 1968.
16- "But poetry is not enough; by obligation we must reach the intellectual clarity of the underlying contents that illuminate everything and completely". L. Moretti: "Dove sono etc.", op. cit. p. 13.
17- "The laws of proportions are ratios, in other words rhythms (...) Because the rhythmic group is clearly revealed in one of its modalities, and can be revealed as cadence, as tone, as resonance and, theoretically, in an infinite number of ways (graphically, visually, etc.), thus it is poetry. In other words, maximum reality, better yet absolute relations, a living petrification". L. Moretti: *Studi*, unpublished notes, in Archivio personale Tommaso Magnifico.
18- "The attention toward the things of the world is a Christian virtue: knowing the things of the world in their imo means justice". L. Moretti: "Dove sono etc.", op. cit. p. 12.
19- "Ficino (...) in close accord with Plotinus, defined beauty as – an evident similitude of bodies with ideas – or as – a victory of the divine intellect over matter". Erwin Panofsky: *Idea. Contributo alla storia dell'Estetica*, p. 39, La Nuova Italia, 1973.
20- "With the same eyes we now observe the Sforza Chapel in which the enclosing walls are secondary elements, erected at a second moment for the closure and use of this isolated sail, an ancient thermal bathing hall, spread atop its supports". L. Moretti: *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, p. 452. Proceedings of the *Convegno di Studi Michelangioleschi*, Florence – Rome 1964, Edizioni dell'Ateneo, Rome 1966.
21- "The conquest of space (...) consequentially brings a centring of densities where the tensors of the external world oppose that dilation of matter that, violently refuted, would ideally advance through its own rarefication. If possible, if it could drive toward infinity, matter would have the impalpable density of the celestial world". L. Moretti: *Le strutture generalizzate di Borromini*, p. 17. Essay written in occasion of the 300th anniversary of Borromini's death, 1967. De Luca Editore.
22- Luigi Moretti: "Dove sono etc.", p.15, op. cit.

↑ - Y
Santuario di Tabgha
1967
Archivio personale Tommaso Magnifico
Vista d'insieme a livello terra. Plastico

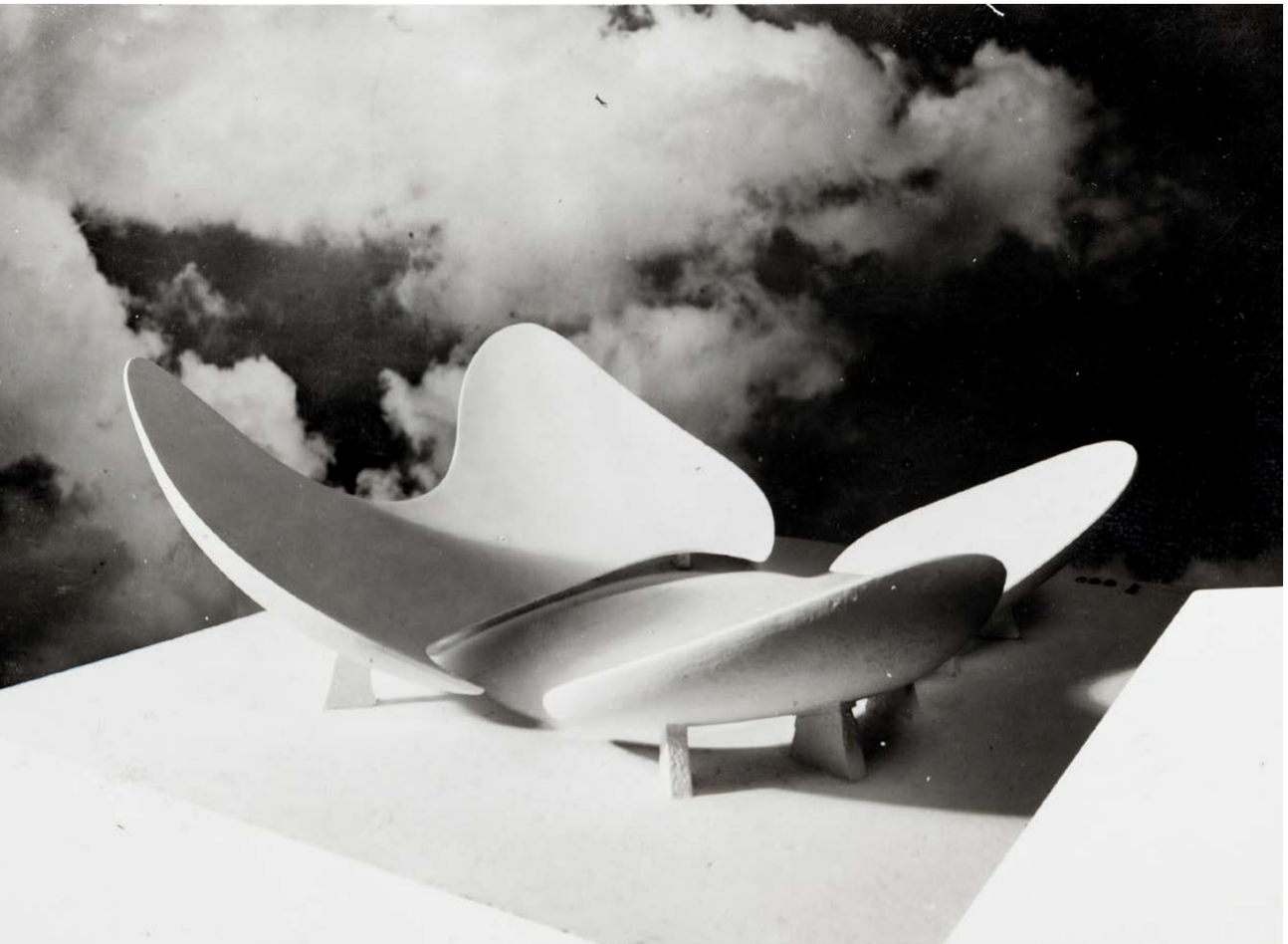
Tommaso Magnifico
Architetto
Archivio Moretti Magnifico

Architect
Archivio Moretti Magnifico

Flavio Mangione

POESIA PARAMETRICA

Sogno e forma di una ricerca operativa



←- A
Progetto di uno stadio per il calcio
1960
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Veduta del modello

Luigi Moretti ci lascia in eredità un repertorio vasto e magnifico fatto di progetti, opere, riflessioni, studi, ricerche, pubblicazioni, saggi, esposizioni, movimenti, azioni e battaglie. Sarebbe opportuno *parametrizzare* questo immenso materiale per esplicitarne le connessioni, le potenzialità, le soluzioni nascoste, le intuizioni implementabili, per continuarne le azioni intraprese e attualizzarne le visioni, allora troppo all'avanguardia. Un numero considerevole di informazioni che ruotano intorno a una figura sensibile, attenta, caparbia e coraggiosa. Come rimetterle insieme, come dargli forma per figurare un personaggio così complesso. Servirebbe un software parametrico di futura generazione, capace di gestire algoritmi capaci di elaborare e fondere dati tecnici, emozionali, etici, strutturali, passionali e materici.

Come riflesso della sua immagine abbiamo per ora solo l'eredità di un repertorio documentario che ci porta per mano verso un'*Architecture Autre*[1], un altro tipo di architettura, che vuole cogliere le potenzialità degli strumenti matematici per gestire tutte le informazioni utili a realizzare costruzioni che possano aderire alle varie esigenze abitative e strumentali dell'uomo. È il mondo di un sogno che nasce in un momento storico dove l'esigenza di trovare nuove soluzioni a problemi complessi e drammatici diventa sempre più stringente. In pieno secondo conflitto mondiale si intuisce come la risposta a difficoltà che mettono a rischio la nostra esistenza non può più avvenire attraverso metodi empirici, comparativi, di riscontro storico. La velocità dei mezzi, come degli eventi, richiede un approccio multidisciplinare, coinvolgendo figure professionali in apparenza lontane dalla soluzione cercata. Si scopre una *Ricerca Operativa* capace di dare risultati straordinari, concreti, come se la scienza fosse stata calata di getto nel quotidiano, nelle contingenze, nella drammaticità della vita reale.[2]

L'impegno intellettuale e spirituale di Moretti, a partire dai primissimi studi giovanili, ripercorre tutte le esperienze storiche sulla percezione statica e dinamica dell'architettura. Si avventura alla ricerca di un nuovo modo di leggere l'arte, le sue forme, come per svelarne il segreto profondo, in modo da farlo diventare patrimonio creativo e disposizione dell'umanità.

La sua sensibilità e i suoi approfondimenti lo preparano a capire, anticipare e sviluppare tutte le metodologie di ricerca operativa più avanzate, a farle proprie, in continuità con quelle da lui elaborate, sino a giungere all'istituzione dell'IRMOU nel 1957 (Istituto di Ricerca Matematica e Operativa applicata per l'Urbanistica e l'architettura parametrica), primo nel suo genere in Italia. Si radicalizza da questo momento una lotta ser-

PARAMETRIC POETRY
The Dream and Form of an Operating Research

Luigi Moretti has bequeathed us a vast and magnificent repertory of projects, works, reflections, studies, research, publications, essays, exhibitions, movements, actions and battles. It would be opportune to *parametrize* this immense body of material to explain its connections, potentialities, concealed solutions and implementable intuitions and continue the actions it set in motion and actualise its visons, too far ahead of their time. This considerable quantity of information rotates around a sensible, attentive, stubborn and courageous figure. How are we to reassemble them, and give them form to describe such a complex person? This would require a future generation of parametric software, able to manage algorithms for the in-depth elaboration and fusion of technical, emotional, ethical, structural, passionate and material information.

The only reflection of its image available at present is the inheritance of a repertory of documents that leads us by hand toward an *Architecture Autre*,[1] an *other* type of architecture. An architecture intent on capturing the potentialities of mathematical instruments to manage all useful information and produce constructions that adhere to man's various habitational and instrumental needs. This is the world of a dream, born at a time in history when the need to identify solutions to complex and dramatic problems become increasingly more stringent. At the height of the Second World War there was a sense that responses to problems posing a threat to our very existence could no longer occur come from empirical, comparative methods of historical feedback. The velocity of means, like events, required a multidisciplinary approach, involving professional figures apparently distant from the solution pursued. Thus we discover an *Operating Research* capable of producing extraordinary, concrete results, as if science were suddenly dropped into the everyday, into contingencies, into the drama of real life.[2]

Moretti's intellectual and spiritual commitment, beginning with his early studies as a young man, retrace all past experiences with the static and dynamic perception of architecture. He set out on the search for a new way of reading art, its forms, as if intent on revealing some profound secret, in order to render it a creative legacy available to all humanity.

His sensibility and his investigations prepared him to understand, anticipate and develop the most advanced methodologies of Advanced Research, and to make them his own, in continuity with those he developed,

rata alla gratuità delle forme, all'empirismo, attraverso un comitato scientifico costituito da matematici, statistici, architetti, psicologi e studiosi di geometria spaziale e modelli territoriali. Si arriva alla mostra sull'architettura parametrica in occasione della XII triennale di Milano.

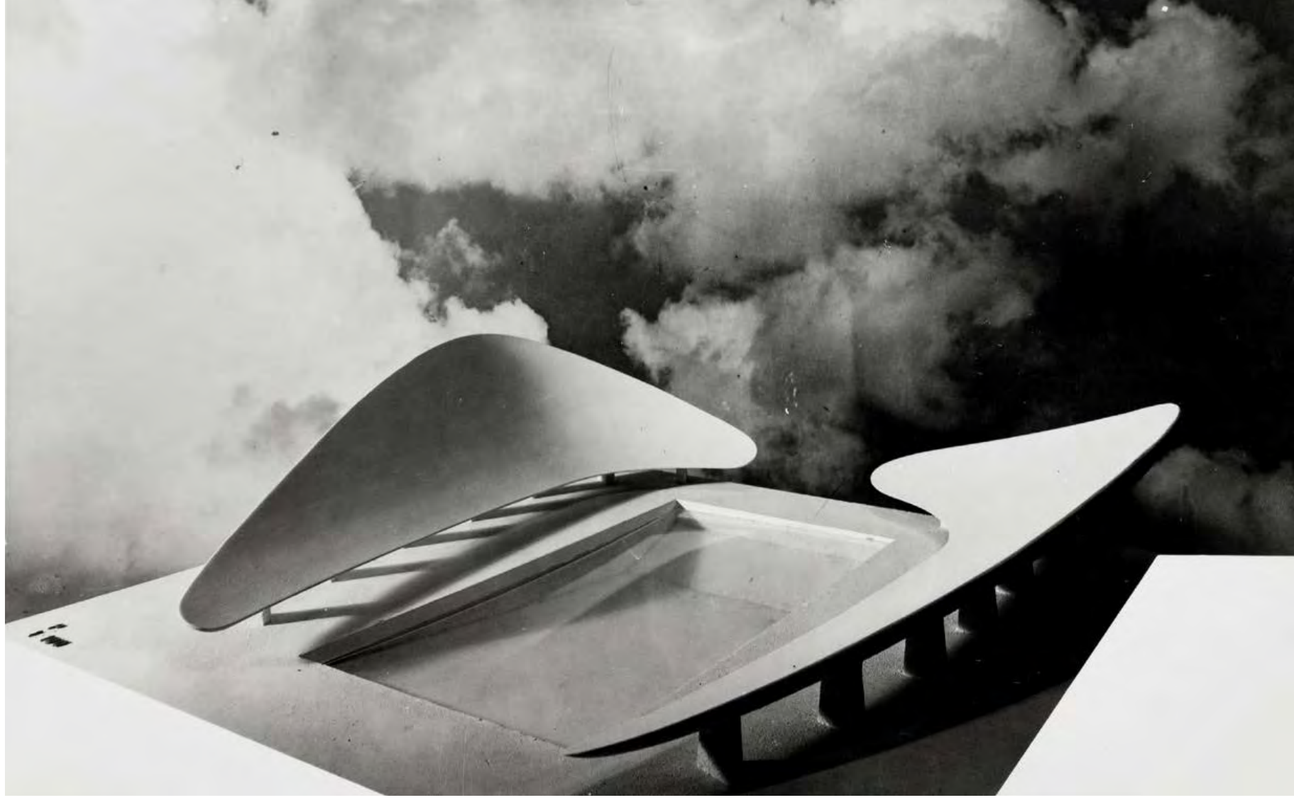
Le opere esposte raccolgono da un lato il rigore dell'elaborazione matematica, che mette a sintesi le informazioni che arrivano dall'analisi dei dati sull'*equiappetibilità visiva* dei fruitori, dall'altro l'eleganza di forme che sembrano il frutto del gesto poetico e creativo dell'autore. Nel '65 viene presentato, alla mostra *La casa abitata*, il *simulatore analogico* che avrebbe dovuto trasformare modelli matematici in architettura. Lo strumento viene accolto in Francia, sulle pagine de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, come la soluzione per "affronter courageusement et consciemment une véritable et radicale révolution". Il tutto si sarebbe dovuto concretizzare con la progettazione e costruzione del Complesso Olimpico di Teheran nel 1966, purtroppo rimasto incompiuto.

Zevi intuisce immediatamente le potenzialità del fenomeno: "Tutto ciò che serve ad allontanarci dall'empirismo e a razionalizzare la progettazione va elogiato. Specie in un momento come l'attuale, in cui la caratteristica della maggior parte degli architetti italiani è la sciattaggine (...). Perché l'architettura Parametrica non rimanga un brillante esercizio intellettuale, è indispensabile che la ricerca sia sostenuta da un'alta ispirazione morale. Per ora, l'intento sorprende e affascina: domani potrà convincere".[3]

Tutto quanto studiato, immaginato ed elaborato da Luigi Moretti, oggi, non solo convince ma lo ritroviamo ancora in "primordiale"[4] espansione in ogni cosa che interessa il mondo dell'architettura, delle costruzioni, come quello delle grandi trasformazioni urbane e ambientali, dal *Building Information Modeling* ai software parametrici per gestire forme sempre più complesse, seducenti e adeguate.[5] I vari mondi sociali, economici, psicologici, fisiobiologici sono interconnessi e le informazioni prodotte da ogni singola disciplina risultano utili tanto quanto il lascito sapiente del meglio delle costruzioni del passato. Le nuove potenzialità informatiche, sostenute da algoritmi sempre più efficienti, ci aiutano a tenere sotto controllo lo sviluppo insalubre delle nostre metropoli, a partire dal controllo dell'illuminazione artificiale che dovrà essere ridimensionata, sia all'esterno sia all'interno, all'insegna del risparmio e del rispetto dei cicli vitali, garantendo comunque il massimo di sicurezza. Anche per quanto riguarda "l'alta aspirazione morale" auspicata da Zevi, Luigi Moretti, in una conferenza tenuta all'Accademia Nazionale di San Luca nel '64, sottolinea come "il nuovo signi-

arriving at the institution of the IRMOU in 1957 (*Istituto di Ricerca Matematica e Operativa* applied to parametric urbanism and architecture), the first of its kind in Italy. From this moment he radicalised a close-fought battle against the gratuity of forms, imperialism, supported by a scientific committee comprised of mathematicians, statisticians, architects, psychologists and scholars of spatial geometry and territorial models. Culminating in the exhibition on parametric architecture at the XII Triennale di Milano.

The work presented on the one hand assembles the rigour of mathematical elaboration, synthesises all information produced by analyses of data related to the *equiappetibilità visiva* of the user; on the other hand it presents the elegance of forms that appear as the fruit of their author's poetic and creative gestures. In 1965, for the exhibition *La casa abitata*, Moretti presented the *analog simulator* that was to have transformed mathematical models into architecture. This device was hailed in France, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, as the solution for "affronter courageusement et consciemment une véritable et radicale révolution". Everything was to have taken concrete form with the design and construction of the Olympic Complex in Teheran in 1966, unfortunately never finished.
Bruno Zevi immediately grasped the potentialities of this phenomenon: "All that serves to move us away from empiricism and to rationalise design is to be praised. Especially in a moment such as ours, when the characteristic of the majority of Italian architects is slovenliness (...). To ensure that parametric architecture does not remain a brilliant intellectual exercise, it is indispensable that research be supported by the highest moral inspiration. For now, the intention surprises and fascinates: tomorrow it will have to convince".[3]
Everything that was studied, imagined and developed by Luigi Moretti, today, not only convinces but we still find it in its "primordial"[4] expansion in everything that interests the world of architecture and constructions, and large urban and environmental transformations: from *Building Information Modelling* to parametric software for managing increasingly more complex, seductive and suitable forms.[5] The various social, economic, psychological, physiobiological worlds are interconnected and the information produced by each individual discipline is as useful as the intelligent legacy of the best constructions of the past. The computer offers new potentials, supported by increasingly more efficient algorithms, that help us maintain control over the unhealthy development of our metropolises. We can begin with the control of artificial lighting, which must be redimensioned, both outside and inside, in the name of energy savings and the respect of vital cycles, while



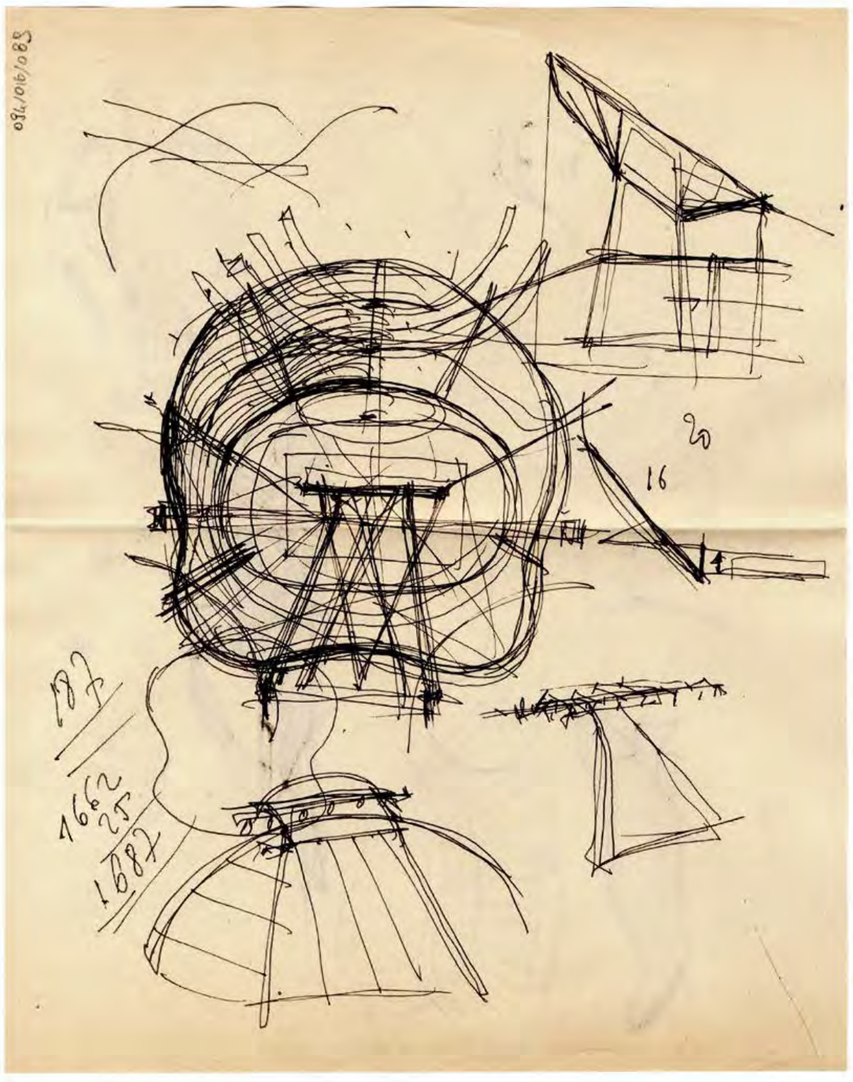
↗ - B
Progetto di uno stadio per il nuoto
1960
AMM
Veduta del modello



→ - C
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM
Veduta dell'allestimento dello spazio espositivo

Poesia parametrica
Sogno e forma di una ricerca operativa

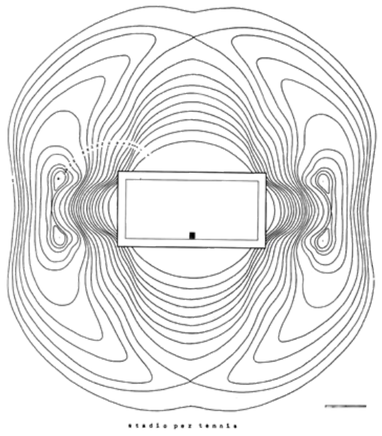
Parametric poetry
The Dream and Form of an Operating Research



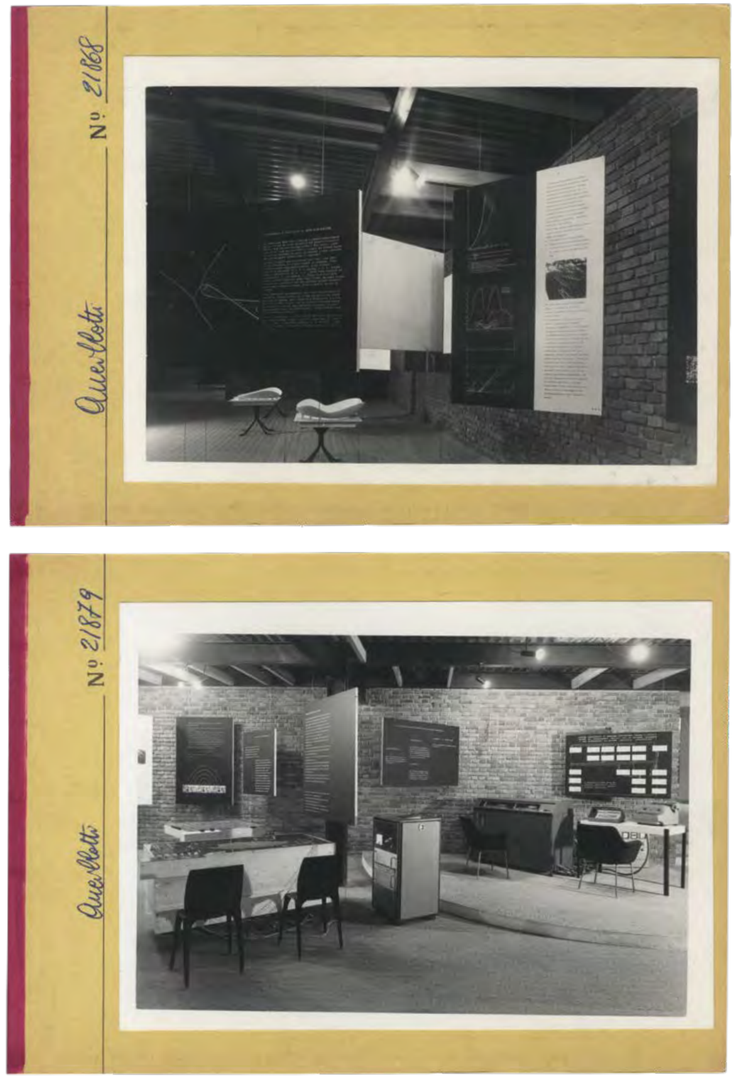
↑ - D
Stadio Olimpionico
Roma, 1937-1940
AMM
Schizzi di studio di una soluzione intermedia



↗ - E
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM
Copertina del catalogo



↑ - F in basso
Stadio per il tennis
1960
AMM
Diagramma delle curve di equi-appetibilità visiva per uno stadio per il tennis



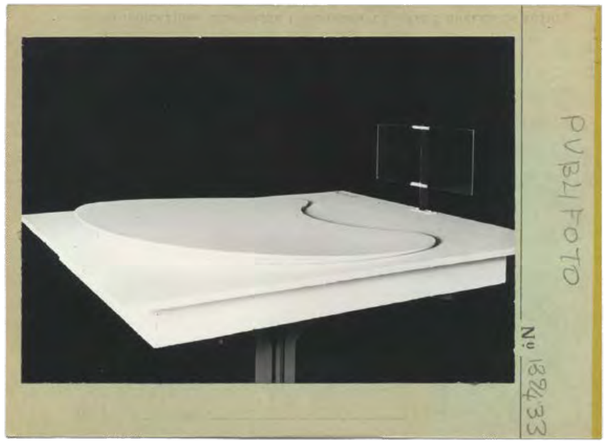
↑ - G / H
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM
Veduta dell'allestimento dello spazio espositivo

Poesia parametrica
Sogno e forma di una ricerca operativa

Parametric poetry
The Dream and Form of an Operating Research



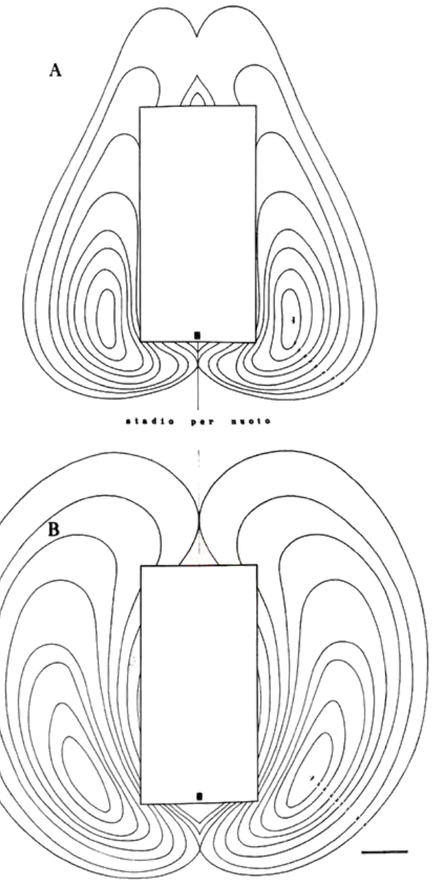




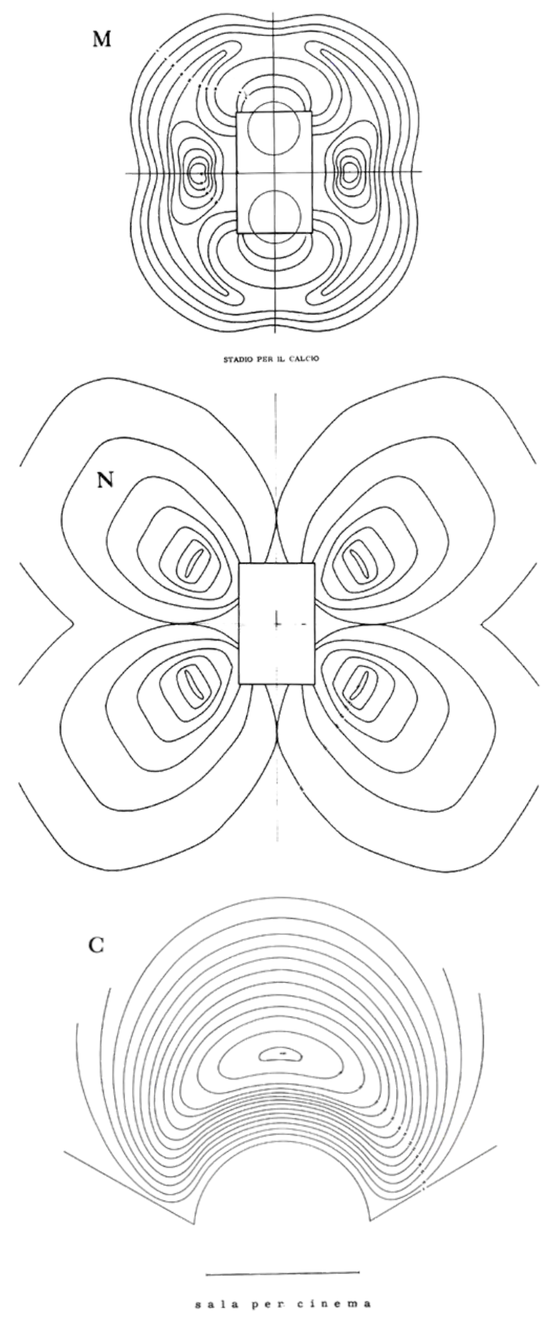


← ↖ - I / J / K
Sala per cinema
1960
AMM
Vedute del modello

↑ - L
Progetto di stadio
1960
AMM
Veduta dell'allestimento
dello spazio espositivo

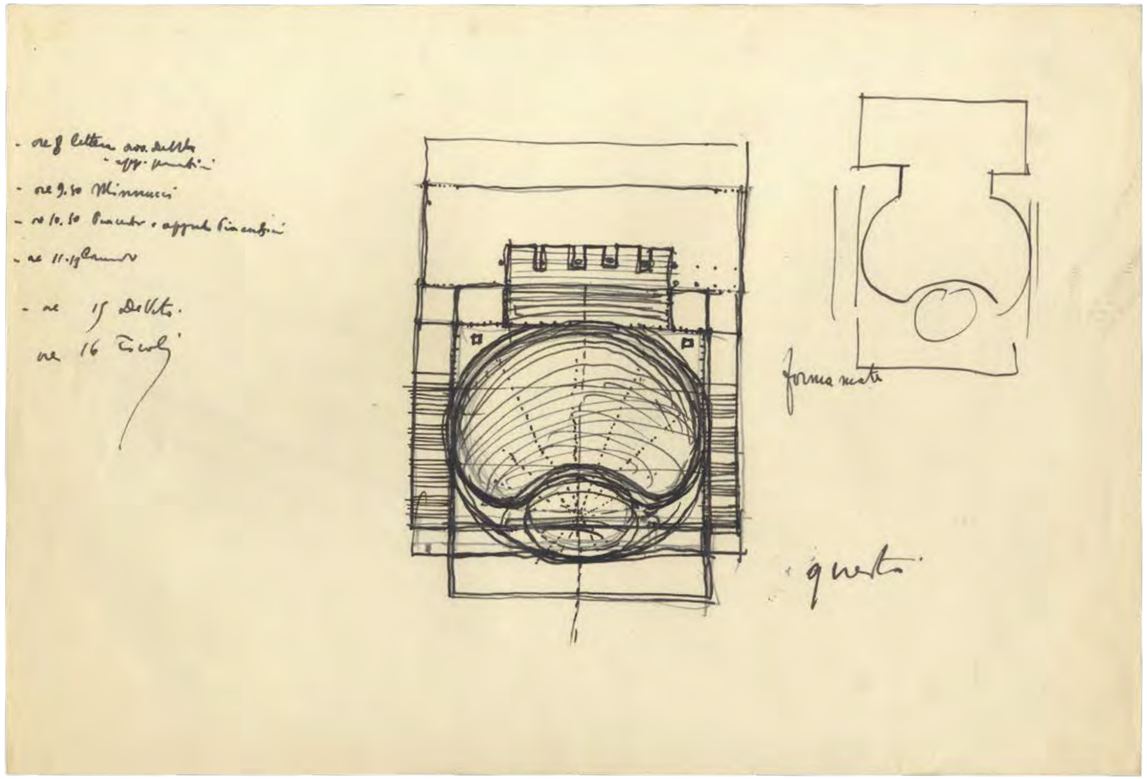


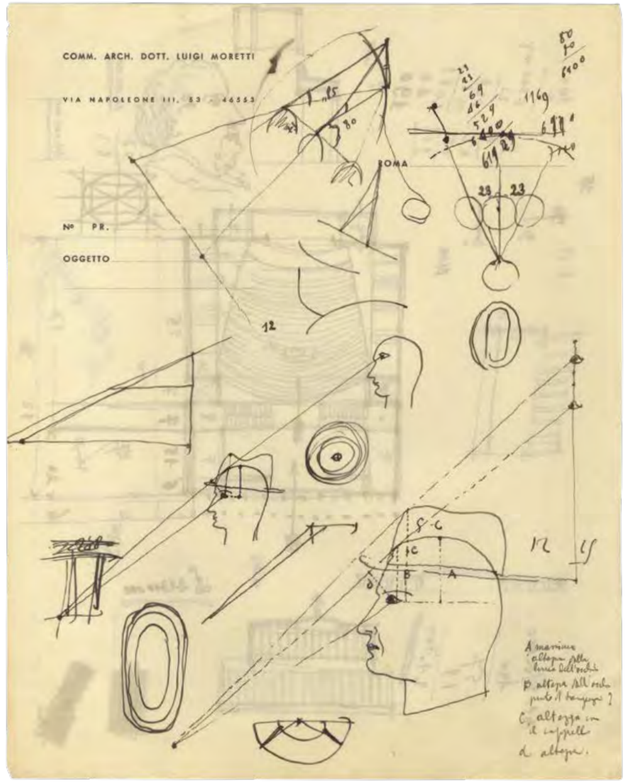
↑ - M
Architettura parametrica
1960
AMM
Diagrammi delle curve di equi-appetibilità visiva

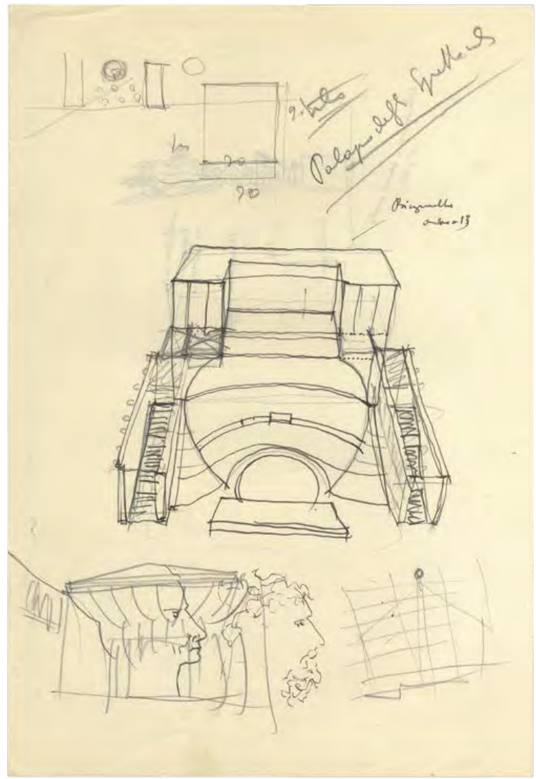


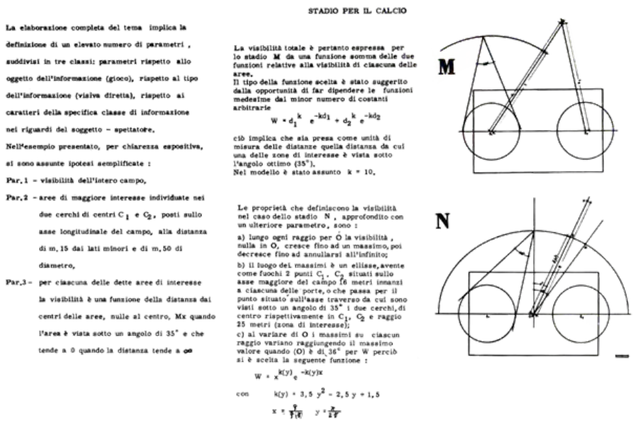
Poesia parametrica
Sogno e forma di una ricerca operativa

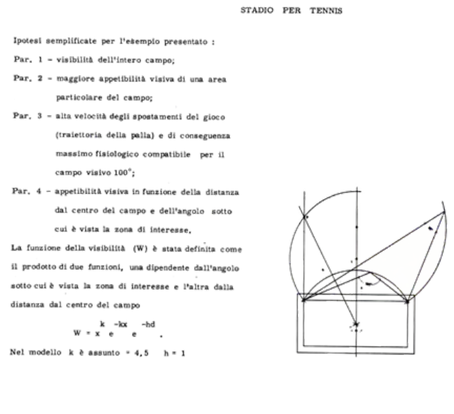
Parametric poetry
The Dream and Form of an Operating Research











↖ - N
Teatro Imperiale all'E42
Roma, 1937
AMM

Schizzo di studio per la cavea, soluzione intermedia

←- O
Studi sulla visibilità
s.d.
AMM

Estratti di studi sulla visibilità dello stadio per il calcio e dello stadio per il tennis

↑ - P / Q
Teatro Imperiale all'E42
Roma, 1937
AMM

Schizzi di studio sulla visibilità per la cavea del Teatro Imperiale

Schizzo di studio per la cavea, prospettiva a volo d'uccello di una soluzione intermedia

ficato di base" del fare architettura si deve identificare con il "genio di una moralità nuova, di un impegno interiore a operare secondo giustizia, in una economia superiore, per i nostri simili. Il che impone una dedizione, una serietà di ricerche e di approfondimenti e, soprattutto, una umiltà di fondo".[6] In questo momento storico risulta inevitabile riconoscere all'Illuminismo di aver dato avvio alla "produzione del pensiero algoritmico come qualcosa di assolutamente proprio, accettabile, anzi doveroso e caratteristico dell'uomo. Sembra che l'affermazione dello «Illuminismo» sia proprio questo diritto dell'uomo di fare algoritmi, per suo vantaggio, in ogni campo empirico che lo interessi".[7]

Con il suo lavoro Moretti prefigura e annuncia *l'iperilluminismo del terzo millennio*, dove la morale non può esistere fuori dal ragionamento scientifico con il quale affrontare le problematiche del reale.

L'architetto romano è consapevole di doversi liberare dalla morsa dell'ossessione di dover parametrizzare tutto, in pratica di doversi svincolare da una sorta di "teorema del delirio".[8] Sa di essere ancora lontano dal poter gestire fenomeni complessi con algoritmi adeguati, come del resto lo siamo noi ancora oggi, pur sapendo che risultati importanti arriveranno a breve. Prende le stesse posizioni di Umberto Eco ne "La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale"[9] segnando limiti e potenzialità della ragione e del linguaggio messi a confronto con la creatività artistica. Per questi motivi evidenzia come l'architetto "dovrà educare la mente al rigore scientifico sapendo lasciare intatta la sua fantasia e libertà espressiva, poiché la libera espressione formale, il canto lirico personale troverà sempre luogo negli spazi che le funzioni parametriche, per quanto complete, lasceranno liberi con un alone in cui sarà giustificato un grado di libertà decisionale o nella interpretazione e scelta degli aloni probabilistici che le soluzioni rigorose possono lasciare".[10]

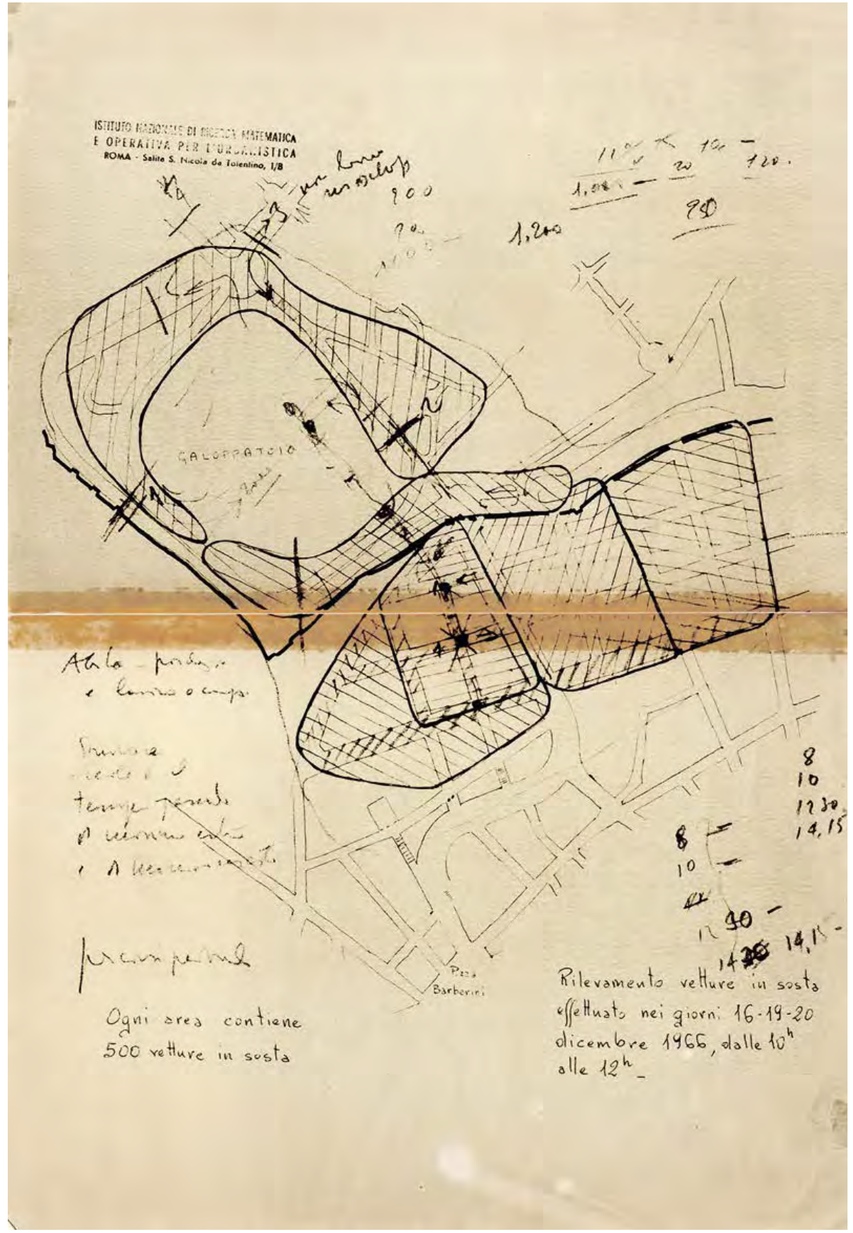
Alla morte di Luigi Moretti, Bruno Zevi, in un suo scritto sull'architetto che ha apprezzato e osteggiato allo stesso tempo, lo figura in modo caustico e perentorio come un "computer inceppato del dannunzianesimo".[11] Un epiteto ingiusto e ironicamente sbagliato. Come Leonardo, Moretti non aveva i motori per far volare le sue macchine, ma le visioni e i sogni erano ugualmente potenti, lucidi e altissimi. Per entrambi la storia ha dimostrato che ci siamo trovati di fronte a due personaggi che erano troppo avanti rispetto al loro tempo. Ci resta comunque il loro genio, equiparabile nella visione e nella determinazione.[12]

Se con un "esercizio di stile"[13] dovessimo parafrasare l'architettura giocando con il linguaggio e descrivere l'opera

always guaranteeing maximum safety. Similarly, as regards the "highest moral inspiration" hoped for by Zevi, during a lecture at the Accademia Nazionale di San Luca in '64, Moretti emphasised how "the new basic meaning" of making architecture must be identified with the "genius of a new morality, of an interior commitment to working in accordance with justice, in a superior economy, for our fellow men. This imposes a dedication, a seriousness in research and investigations and, above all, and underlying humility."[6] At this time in history it is inevitable to recognise the enlightened action that initiated the "production of algorithmic thinking as something absolutely typical, acceptable, or better yet dutiful and characteristic of man. It appears that the affirmation of "enlightenment" is precisely man's right to create algorithms, to his advantage, in any empirical field that interests him".[7]

In his work, Moretti prefigured and announced the *hyper-enlightenment of the third millennium*, in which the moral cannot exist outside of scientific reasoning employed to confront the problems of reality.

This Roman architect was aware of the need to free himself from the grip of the obsession to parametrise everything, in practical terms to liberate himself from a sort of "theorem of delirium".[8] He was well aware of being far from able to manage complex phenomena with suitable algorithms, as we still are today, though important results are always just around the corner. He assumed the same positions as Umberto Eco in "La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale",[9] marking the limits and potentialities of reason and of language with respect to artistic creativity. For these reasons, he noted how the architect "must educate the mind to scientific rigour while knowing how to maintain his fantasy and expressive freedom intact, because free formal expression, personal lyrical song, will always find a home in the spaces that parametric functions, as complete as they may be, will leave free with an aura that will justify a degree of freedom in making decisions, or in the interpretation and choice of the probabilistic auras that can be produced by rigorous solutions".[10] Upon Luigi Moretti's death, in an essay that is simultaneously appreciative and critical, Bruno Zevi caustically and peremptorily depicted him as a "computer blocked by D'Annunzianism".[11] An unjust and ironically incorrect epithet. Like Da Vinci, Moretti lacked the engines to get his planes off the ground, though his visions and dreams were equally powerful, lucid and soaring. history has demonstrated that both figures were far too advanced for their time. Nonetheless, we are left with their genius, comparable in its vision and determination.[12]
If, through an "exercise in style"[13] we were to paraphrase



→- R
Parcheggio sotterraneo a Villa Borghese
Roma, 1965-1972
AMM
Schizzo planimetrico di studio



IL GIORNALE D'ITALIA Martedì 11 - Mercoledì 12 Ottobre 1960 — Pag. 9

Rivoluzionarie forme geometriche per l'architettura del futuro

Stadi a forma di grandi ali, di gigantesche farfalle, di corazze rovesciate di ciclopiche tartarughe. Importanti problemi pratici verranno risolti dall'"ingegneria umana" nel campo della casa

Il mondo moderno è arrivato a un punto tale di progresso tecnologico che ogni ulteriore successo non è più possibile sia ottenuto isolatamente. Come dire che oggi non è quasi più giustificato il lavoro isolato di un matematico, di un fisico, o di un ingegnere o di un elettrotecnico. Se si vuole progredire sull'ormai difficile e oltremodo complicato strada del progresso tecnologico si deve lavorare in équipe. Ed infatti, oggi alla soluzione di complicati problemi tecnologici vengono chiamati l'uno a fianco dell'altro ingegneri, fisici, matematici, specialisti in elettronica, biologi, sociologi, psicologi.

STADIO DEL CALCIO

PLATEA PER CINEMA

STADIO DEL NUOTO

Ingegneria umana

Ricerca operativa

Urbanistica

Giordano Repossi

←- S

Pagina de "Il Giornale d'Italia"
11-12 ottobre 1960
AMM

Vedute dei modelli, diagrammi
e vedute dello spazio espositivo della mostra

Poesia parametrica
Sogno e forma di una ricerca operativa

Parametric poetry
The Dream and Form of an Operating Research

e il pensiero, nonché il parametrismo, del nostro architetto romano, non potremmo che tirare in causa la definizione che dà Immanuel Kant delle arti della parola, che sono l'oratoria e l'arte della poesia: "L'oratoria è l'arte di trattare un impegno dell'intelletto come un libero gioco dell'immaginazione. La poesia è l'arte di eseguire un libero gioco dell'immaginazione come un impegno dell'intelletto".[14]

... Impegno dell'intelletto e immaginazione ...
Luigi Walter Moretti (1906–1973)

architecture, playing with language and describing the work and ideas, not to mention the parametricism, of our Roman architect, we could not help but call on the definition provided by Immanuel Kant of the arts of speech, which are rhetoric and poetry: "Rhetoric is the art of transacting a serious business of the understanding as if it were a free play of the imagination. Poetry that of conducting a free play of the imagination as if it were a serious business of understanding".[14]

... The commitment of the intellect and the imagination ...
Luigi Walter Moretti (1906 –1973)

1- Cfr. Annalisa Viati Navone, *"Un nuovo linguaggio per il pensiero architettonico"*. Ricerca operativa e architettura parametrica, pp. 412, 413, in: Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010.
Luigi Moretti, in collaborazione con il critico d'arte francese Michel Tapié e all'artista Franco Assetto, istituì a Torino nel 1960 il laboratorio dell'ICAR (International Center of Aesthetic Research). L'obiettivo del Laboratorio era quello di creare un'estetica Autre con l'ausilio dei nuovi strumenti logico-matematici.
2- *Cfr. Ibid*, pp. 409, 410; Tommaso Magnifico, *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, p. 161, In: Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, *Luigi Moretti*... cit.
3- Bruno Zevi, *Cervelli elettronici? No, macchine calcolatrici*, *in: l'Architettura. Cronaca e storia*, VI, dicembre 1960, n. 62, pp. 508-509. Cfr. Annalisa Viati Navone, *"Un nuovo linguaggio..."*, cit., pp. 418.
4- Si fa riferimento al primo numero di *Valori Primordiali*, dove Bontempelli ci illustra le tre età storiche e individua nei valori primordiali della contemporaneità la stessa purezza di principi dell'età classica che conservano *in nuce* tutti i prodromi e l'intelligenza del futuro sviluppo.
5- I modelli parametrici, allora come ora, legano le informazioni in modo tale che ogni piccola modifica al progetto comporti un aggiornamento automatico di tutti i componenti. Oggi, grazie al *Visual Scripting*, i modelli parametrici possono essere generati anche da chi ha limitate conoscenze di programmazione, permettendo così, a chiunque, di entrare in un mondo dove il controllo del progetto sia costante, implementabile e gestibile in modo straordinario. Uno dei vantaggi maggiori è quindi la possibilità di apportare modifiche complesse che condizionano ogni singola parte con pochi e semplici gesti.
6- Luigi Moretti, *Significato attuale della dizione architettura*, in *Spazio*, Fascicoli, aprile 1964. Vedi anche: Luigi Moretti, *L'Applicazione dei metodi della Ricerca Operativa nel campo dell'urbanistica*, in *Spazio*, Fascicoli, gennaio 1960; *Luigi Moretti*, *Strumentazione scientifica per l'urbanistica*, in Giornata di studio sul tema: *Cultura e realizzazioni urbanistiche, Convergenze e divergenze*, Atti, Fondazione Aldo Della Rocca, Campidoglio, Consiglio Nazionale delle ricerche, Roma, dicembre 1965.
7- Luigi Moretti, *Tecnologia e problema ecologico*, Tavola rotonda con: Virginio Bettini, Siro Lombardini, Luigi Moretti e Pietro Prini, *Civiltà delle Macchine*, anno XX, n. 3-4, maggio-agosto 1972.
8- Si fa riferimento al film di Darren Aronofsky "π - Il teorema del delirio" del 1998, in cui il protagonista pensa che ogni fenomeno possa essere spiegato con i numeri e quindi se si dovesse analizzare a fondo qualsiasi evento ne emergerebbero delle strutture, degli schemi.
9- Bompiani, Milano 1968.
10- Luigi Moretti, *Architecture 1965: Évolution ou Révolution*. *Questionnaire*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, marzo 1965, n. 119, p. 48.
11- Bruno Zevi, *Cronache di Architettura*, IX-982, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 131.
12- Furio Fasolo, in un necrologio sentito e puntuale, lo ricorda come un personaggio che "Costruiva i lineamenti della cultura senza mai perdere il contatto con quel nucleo di saggezza che gli derivava dalla simultanea conoscenza dell'algoritmo matematico e della coordinazione linguistico-logica degli idiomi antichi. In: *Il Giornale D'Italia*, 18 luglio 1973.
13- Si fa riferimento al testo di Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, sapientemente tradotto in italiano da Umberto Eco per l'Einaudi, nel 1983. Queneau parametrizza e combina novantanove varianti stilistiche in un gioco dove le figure retoriche si rincorrono sui più disparati registri linguistici. Queneau stesso, con il matematico François Le Lionnais, fonda nel 1960 l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), una sorta di gruppo di ricerca sulla letteratura sperimentale "una vera officina di elaborazione di nuove strutture letterarie con costanti riferimenti alla biologia, all'informatica e alla stessa matematica (...), nacquero le "poesie tangenti", o "fattoriali" o "fibonacciane", esempi di letteratura definita combinatoria (...)". Il testo virgolettato è stato tratto da: Annalisa Viati Navone, *"Un nuovo linguaggio... cit*, p. 412.
14- Ettore Rocca (a cura di), *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 41.

1- Cf. Annalisa Viati Navone, "'Un nuovo linguaggio per il pensiero architettonico'. Ricerca operativa e architettura parametrica", pp. 412, 413, in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milan, 2010.
Luigi Moretti, in collaboration with the French art critic Michel Tapié and the artist Franco Assetto, instituted in Turin in 1960 the ICAR laboratory (International Center of Aesthetic Research). The objective of the Laboratory was to create an *Autre* aesthetic supported by new logical-mathematical instruments.
2- *Cf. Ibid*, pp. 409, 410; Tommaso Magnifico, "Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti", p. 161, in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, *Luigi Moretti... cit*.
3- Bruno Zevi, "Cervelli elettronici? No, macchine calcolatrici", in *l'Architettura. Cronaca e storia*, VI, December 1960, n. 62, pp. 508-509. *Cf.* Annalisa Viati Navone, *"Un nuovo linguaggio..."*, *cit.*, pp. 418.
4- The reference is to the first issue of *Valori Primordiali*, in which Bontempelli illustrates the three historical eras and identifies in the primordial values of our contemporary era the same purity of principles of the classical era that conserve *in nuce* all the prodromes and intelligence of future development.
5- Parametric models, then as now, bind information in order that every small modification to a project comport an automatic renewal of all components. Today, thanks to *Visual Scripting*, parametric models can be generated also by those with limited knowledge of programming, permitting anyone to access an environment in which the control over a project is extraordinarily constant, implementable and manageable. One of the leading advantages is therefore the possibility to make complex modifications that condition each single part with only a few and simple actions.
6- Luigi Moretti, "Significato attuale della dizione Architettura", in *Spazio*, Fascicoli, April 1964. See also: Luigi Moretti, "L'Applicazione dei metodi della Ricerca Operativa nel campo dell'urbanistica", in *Spazio*, Fascicoli, January 1960; Luigi Moretti, "Strumentazione scientifica per l'urbanistica", in study day on the theme: *Cultura e realizzazioni urbanistiche, Convergenze e divergenze*, Proceedings, Fondazione Aldo Della Rocca, Campidoglio, Consiglio Nazionale delle ricerche, Rome, December 1965.
7- Luigi Moretti, *Tecnologia e problema ecologico*, roundtable with: Virginio Bettini, Siro Lombardini, Luigi Moretti and Pietro Prini, *Civiltà delle Macchine*, year XX, n. 3-4, May-August 1972.
8- The reference is to the film by Darren Aronofsky "π" from 1998, whose protagonist believes that any phenomenon can be explained using numbers and that an in-depth analysis of any event would reveal structures, schemes.
9- Bompiani, Milan, 1968.
10- Luigi Moretti, Architecture 1965: Évolution ou Révolution. Questionnaire, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, March 1965, n. 119, p. 48.
11- Bruno Zevi, *Cronache di Architettura*, IX-982, Rome-Bari, Laterza, 1975, p. 131.
12- Furio Fasolo, in a heartfelt and specific obituary, recorded him as a figure who "Constructed the lineaments of culture without ever losing contact with that nucleus of wisdom he derived from the simultaneous understanding of mathematical algorithms and the linguistic-logic coordination of ancient idioms". In: *Il Giornale D'Italia*, 18 July 1973.
13- The reference is to the text by Raymond Queneau *Exercices de style* (*Exercises in Style*), expertly translated into Italian by Umberto Eco for Einaudi (*Esercizi di stile*) in 1983. Queneau parametrized and combined ninety-nine stylistic variations into a game in which rhetorical figures si rincorrono sui più disparati registri linguistici. Queneau himself, with the mathematician François Le Lionnais founded in 1960 the OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), a sort of research group in experimental literature "a true factory for the development of new literary structures with constant reference to biology, computer science and mathematics (...), that gave birth to the "tangent", or "factorial" or "Fibonaccian" "poetries", exampled of literature referred to as combinatory (...)" The text in quotation marks is from: Annalisa Viati Navone, *"Un nuovo linguaggio... cit, p. 412.*
14- Ettore Rocca (ed.), *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 41.

Flavio Mangione
Architetto

Architect

Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

PATRIK SCHUMACHER

Dall’architettura parametrica ai parametri di funzionalità sociale

Zaira Magliozzi - Luigi Moretti è uno dei padri dell’architettura parametrica. È un maestro italiano che, attraverso la storia, l’arte, la matematica, ha sperimentato nel ’900 nuove forme complesse. Moretti ha anticipato il futuro. Secondo la tua esperienza, come è possibile anticipare ciò che sta arrivando, come ad esempio hai fatto nel lavoro dello Studio Zaha Hadid Architects? E cosa ne pensi del *parametricismo* di Moretti?

Patrik Schumacher - Moretti è stato uno degli architetti più talentuosi e acuti del suo tempo. Il suo pensiero sull’architettura parametrica era molto innovativo e lungimirante. Al suo tempo era in contatto con le tendenze intellettuali e scientifiche più innovative della sua epoca. Questo è il segreto per anticipare il futuro.

ZM - Nei tuoi scritti e progetti dello Studio ZHA, il *parametricismo* è spesso il nucleo principale. Dove è cominciato tutto? Raccontaci l’inizio di questa ricerca.

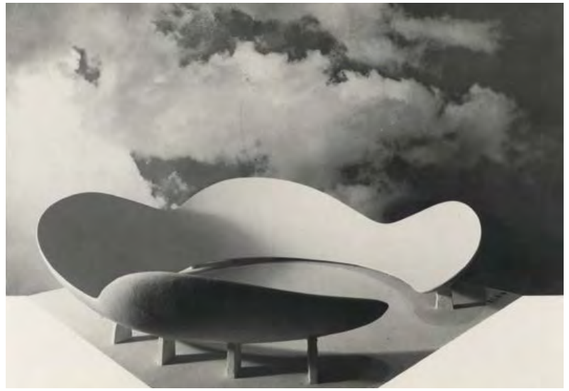
P S - È cominciato tutto durante i primi anni ’90 quando una nuova generazione di architetti ha iniziato ad adottare nuovi strumenti di modellazione computazionale, presi dalla disciplina dalla computer grafica e dall’industria dell’animazione cinematografica, per poi connettersi con nuovi concetti della filosofia di Deleuze e Guattari. E poi un altro input è venuto subito dopo la nostra riscoperta dell’opera di Frei Otto.

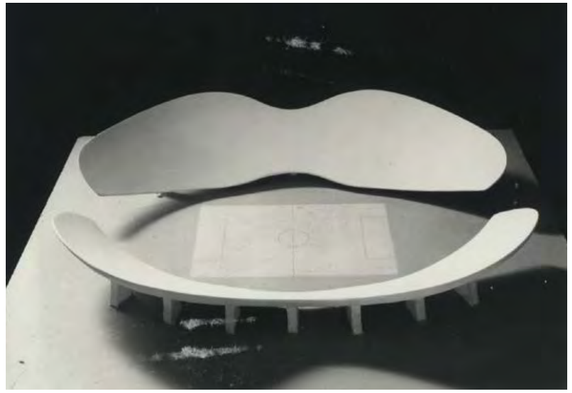
Zaira Magliozzi - Luigi Moretti is one of the father of parametricism in architecture. He is an italian master who, through history, arts, mathematics, experimented in the ’900, new complex forms. Moretti anticipated the future. In your mind, how is ti possibile to anticipate what’s coming like you did in your work at ZHA? And what do you think about Moretti’s parametricism?

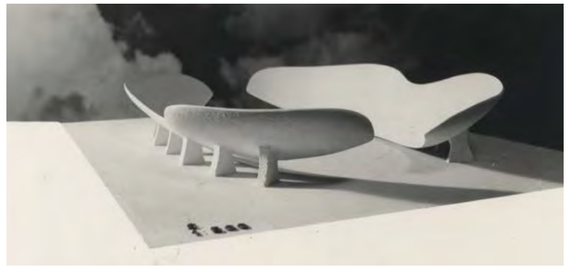
Patrik Schumacher - Moretti was one of the most talented and insightful architects of his time. His thinking on parametric architecture was very innovative and prescient. He was in touch with the most innovative intellectual and scientific trends of his time. This is the secret to anticipating the future.

Z M - In your writings and projects at ZHA, Parametricism is often the main core. Where did all started? Tell us about the very beginning of this research…

P S - It started in the early 1990s when a new generation of architects started to adopt new computational modelling tools drawn into the discipline from computer graphics and the movie animation industry, and then connected up with new concepts from the philosophy of Deleuze and Guattari. Another input came soon from our re-discovery of the work of Frei Otto.















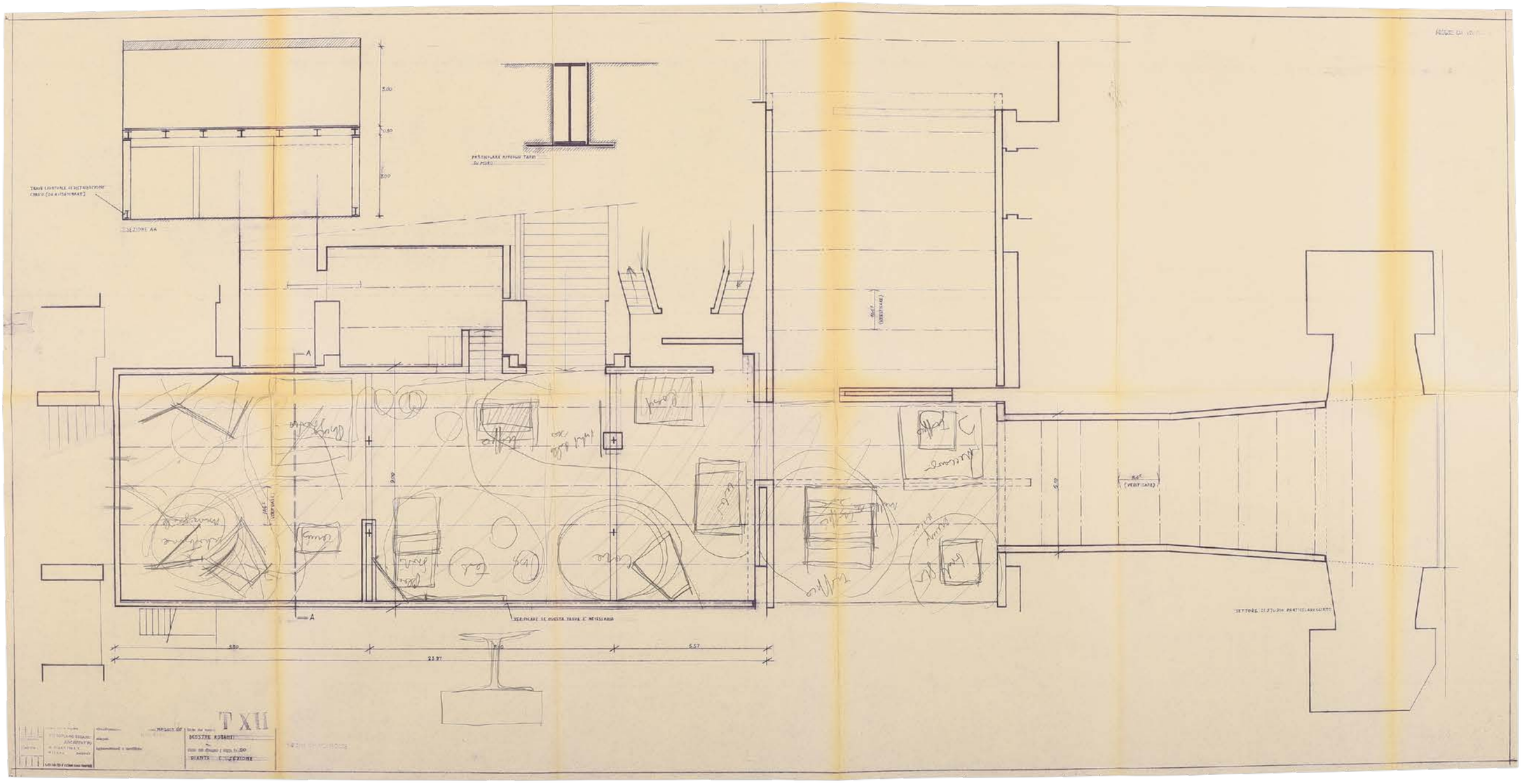
→- A / B / C / D / E / F / G

Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell’Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

Viste dei vari modelli di stadi e dell’allestimento dello spazio espositivo

Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica
ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture
to Parameters of Social Functionality



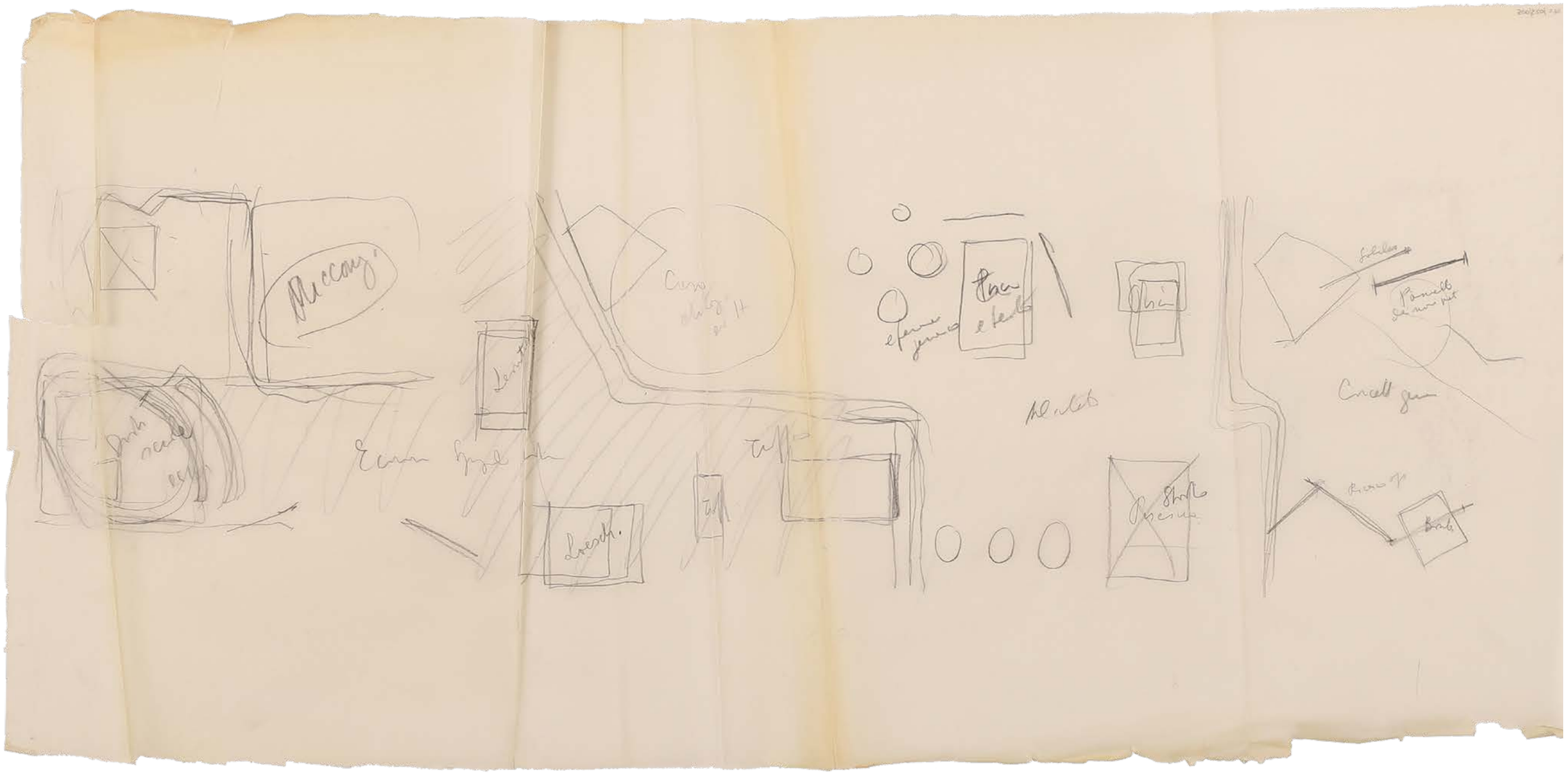
↑ - H
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM

Pianta e schizzi di studio per l'allestimento dello spazio espositivo

Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica
ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture
to Parameters of Social Functionality



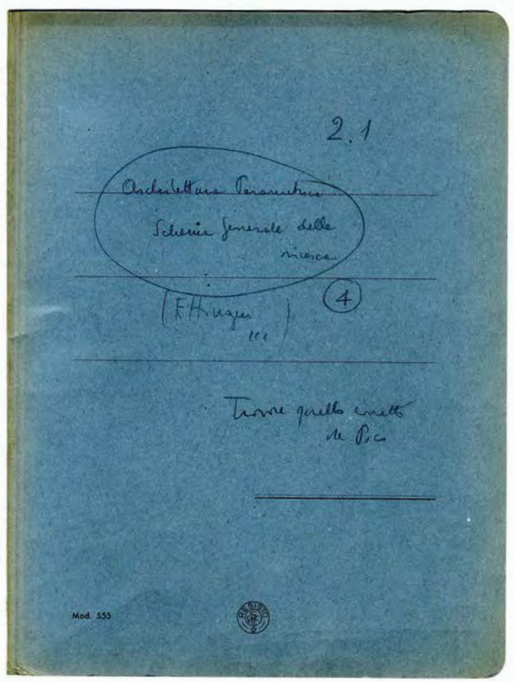
↑ - I
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM

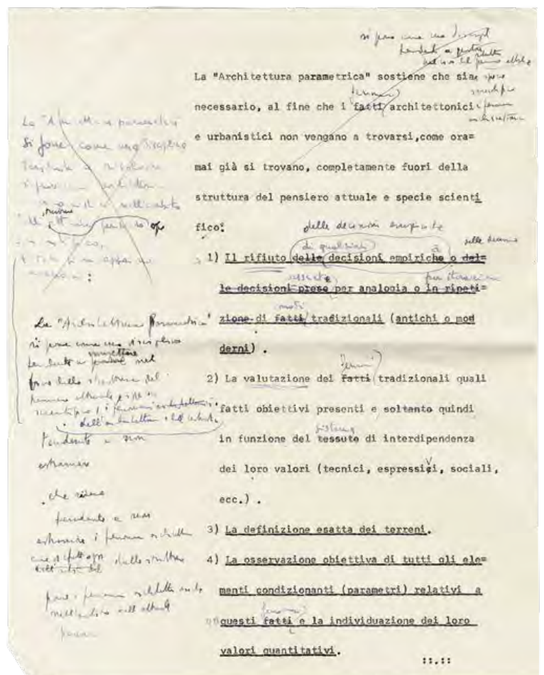
Schizzi di studio per l'allestimento dello spazio espositivo

Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture to Parameters of Social Functionality





La "Architettura parametrica" sostiene che sia necessario, al fine che i fatti architettonici e urbanistici non vengano a trovarsi, come ora= mai già si trovano, completamente fuori della struttura del pensiero attuale e specie scienti fico:

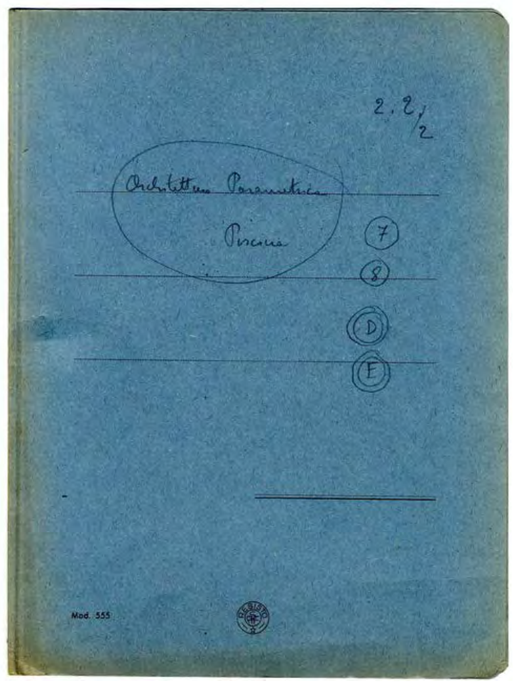
1) Il rifiuto delle decisioni empiriche o dei= le decisioni prese per analogia o in ripeti= zione di fatti tradizionali (antichi o mod derni).

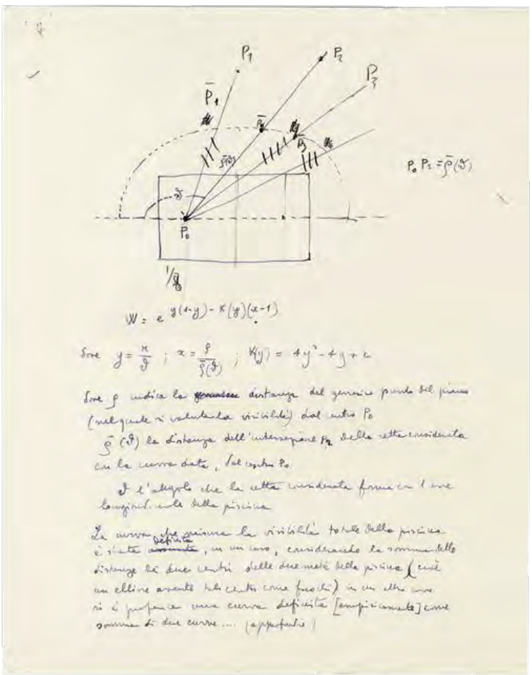
2) La valutazione dei fatti tradizionali quali fatti obiettivi presenti e soltanto quindi in funzione del tessuto di interdipendenza dei loro valori (tecnici, espressivi, sociali, ecc.).

3) La definizione esatta dei terreni.

4) La osservazione obiettiva di tutti gli ele= menti condizionanti (parametri) relativi a questi fatti e la individuazione dei loro valori quantitativi.

::.::





ZM - Qual è la tua opinione sul lavoro di Moretti, dai suoi sogni all'architettura realizzata?

PS - Moretti ha costruito alcuni edifici di eccezionale bellezza. Tuttavia, la sua visione di un'architettura parametrica viene realizzata solo ora, da altri.

ZM - Qual è il rapporto tra l'opera di Luigi Moretti e il *parametricismo contemporaneo*?
Vedi una continuità ideale, già iniziata nel '900, soprattutto con quei progetti di ZHA caratterizzati da grande forza ed energia?

PS - I fantastici modelli di Moretti per uno stadio di calcio ottimizzato parametricamente ci erano noti da molti anni. Zaha Hadid amava Moretti, avevamo infatti i suoi libri nella nostra biblioteca. Il design dei nostri stadi è stato ispirato dai suoi modelli.

Z M - What is your opinion about Moretti's production, from dream to built architecture?

P S - Moretti built some exceptionally beautiful buildings. However, his vision of a parametric architecture is only being realized now, by others.

Z M - Which is the relation between Luigi Moretti's work and contemporary parametricism?
Do you see an ideal continuity, already started in '900, with ZHA's projects characterized by strenght and energy?

P S - Moretti's amazing models for a parametrically optimized soccer stadium were known to us for many years. Zaha loved Moretti and we had his books in our library. Our stadia designs were inspired by his models.

↑ - J / K
Architettura Parametrica
Roma, s.d.
AMM
Architettura Parametrica. Schema generale della ricerca. Dattiloscritto e appunti

ZM - Moretti una volta disse che lo spazio è caratterizzato da diversi elementi come il chiaroscuro, il tessuto architettonico, la plasticità, la struttura dello spazio interno, la densità e la qualità del materiale, le relazioni geometriche delle superfici. Vedi un ideale *fil rouge* tra questa idea di Moretti e il ruolo giocato dallo spazio nell'architettura contemporanea?

PS - Personalmente apprezzo il tentativo di Moretti di catturare e integrare tutti i fattori che giocano un ruolo nel determinare una soluzione architettonica di qualità. Le sue intuizioni sono il risultato di una sua capacità di riflettere sui processi di progettazione e valutazione molto intuitivi, mantenendo una mente analitica sempre acuta. Questo rende esplicito il sistema di fattori sottostante, in modo che possano diventare considerazioni e criteri decisionali applicati più consapevolmente.

ZM - Guardando agli schizzi, ai progetti e agli scritti dell'Archivio Moretti Ma-

Z M - Moretti once said that the space is characterized by different elements like chiaroscuro, architectural fabric, plasticity, interior space structure, material's density and quality, geometrical relations of the surfaces. In your opinion, do you see an ideal fil rouge between Moretti's concept and the role played by the space in contemporary architecture?

P S - I appreciate Moretti's attempt to capture and integrate all the factors that play a role in determining a satisfactory architectural solution. His insights are the result of a his ability to reflect on his intuitive design and evaluation process with a keen analytic mind, so as to make the underlying system of factors explicit, so the can become more consciously applied considerations and decision citeria.

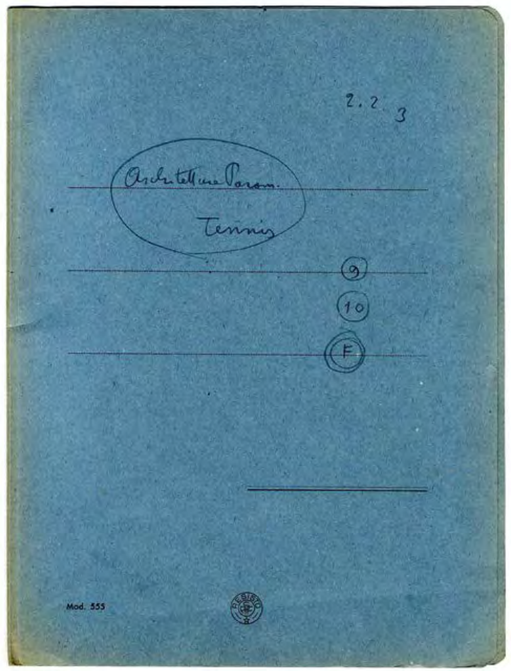
Z M - Looking at sketches, projects and writings in the

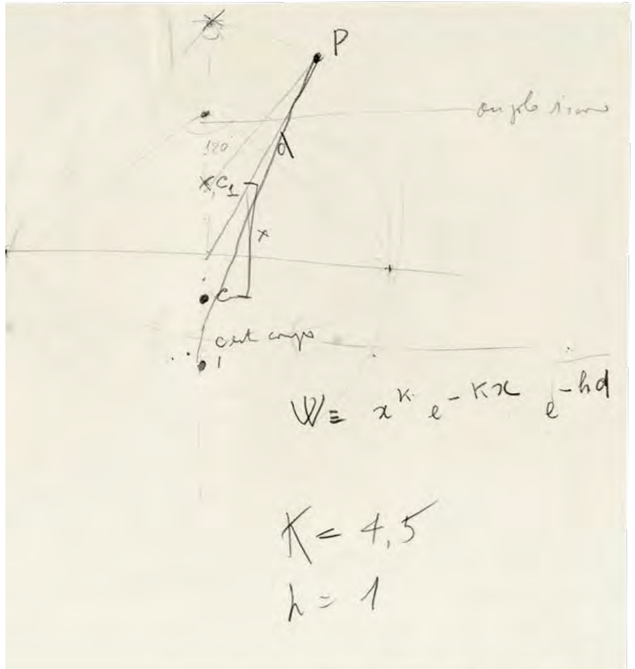
↑ - L / M
Architettura Parametrica
Roma, s.d.
AMM
Architettura Parametrica. Piscina. Appunti e diagrammi di studio

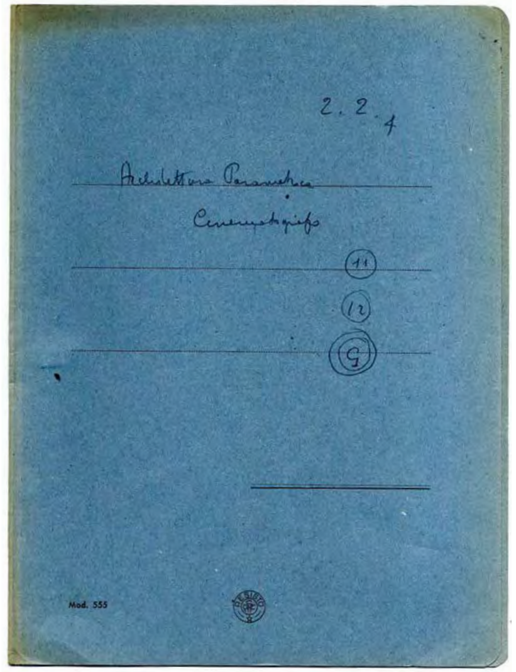
Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

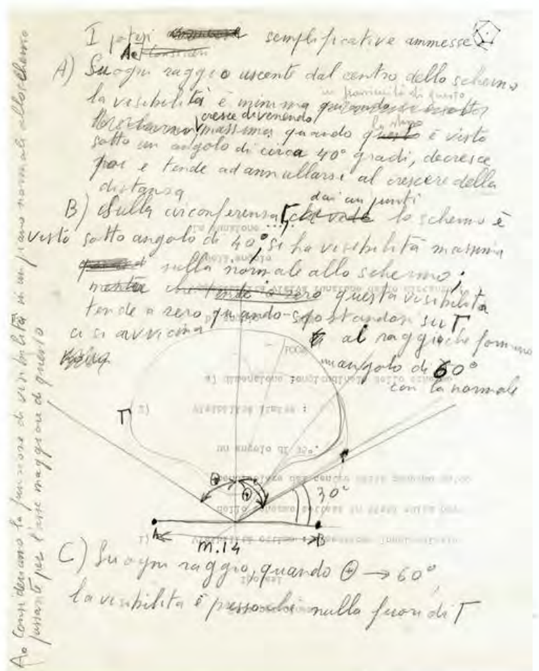
Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica
ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture
to Parameters of Social Functionality









gnifico, dove sono presenti alcuni inediti, i progetti di Moretti rappresentano una forma di ispirazione anche oggi, a quasi 50 anni dalla sua morte?

PS - Non conosco tutti gli inediti di Moretti ma ne sono molto curioso. Se ci sono gemme nascoste come il progetto per le Terme Bonifacio VIII a Fiuggi, sarebbe molto stimolante. Il complesso termale di Fiuggi è forse il suo progetto parametrico più sofisticato e innovativo, un *progetto manifesto* direi, davvero stimolante e di straordinaria bellezza. Il suo ultimo e più radicale progetto.

ZM - Secondo te, guardando la sua opera conservata nell'Archivio Moretti Magnifico, qual è la lezione che oggi possiamo imparare da Moretti?

PS - Penso che una delle lezioni più importanti sia che i più grandi architetti sono sempre grandi innovatori, quasi dei missionari che non smettono mai di andare avanti, rimanendo innovativi anche

Moretti Magnifico Archive where there are some unpublished work, do you see Moretti's projects as a form of inspiration even today, almost 50 years after his death?

P S - I don't know about Moretti's unpublished works but I am very curious about them. If there are more gems like the Thermal Spa Fonti Bonifacio VIII in Fiuggi then this would be very inspiring. The Spa complex in Fiuggi is perhaps his most sophisticaled and innovative parametric project, a truly inspiring manifesto project, and superbly beautiful. His last and most radical project.

Z M - In your opinion, looking at his work preserved in the Moretti Magnifico Archive, what is the lesson we can learn from Moretti nowadays?

P S - I think one of the keen lessons is that the greatest

nelle fasi successive della loro carriera. Moretti condivide questa qualità con Le Corbusier, ad esempio. Zaha era ugualmente motivata, non riposando mai sugli allori.

ZM - Il *parametricismo* oggi. Qual è il futuro di questa ricerca?

PS - Lo stadio attualmente più avanzato, e il relativo stile all'interno del paradigma – o stile epocale – del parametrismo, è quello tettonico, ovvero l'integrazione e l'accrescimento espressivo di logiche di fabbricazione e ingegneria computazionalmente potenziate. Tuttavia, cosa ancora più importante, la nostra ricerca attuale si concentra sui parametri di funzionalità sociale, che stiamo cercando di gestire attraverso simulazioni di occupazione basate su diversi fattori.

architects are always great innovators and missionaries who never stop pushing forward and stay innovative even in the later stages of their career. Moretti shares this with Le Corbusier. Zaha was equally driven, never resting on her laurels.

Z M - Parametricism today. What is the future of this research?

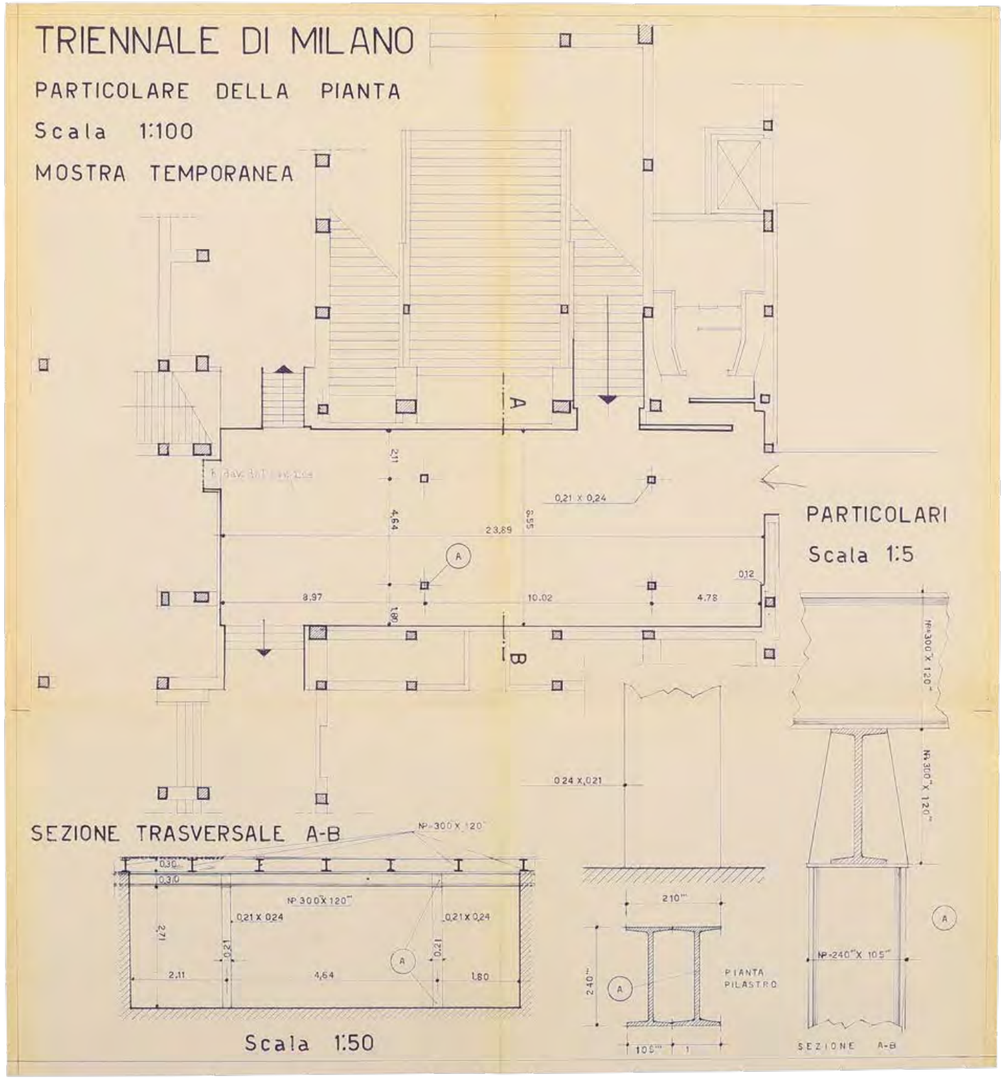
P S - The currently most advanced stage or subsidiary style within the paradigm or epochal style of parametricism is tectonism, i.e. the integration and expressive hightening of computationally empowered engineering and fabrication logics. However, more importantly, our current research focusses on social functionality parameters and we are trying to get a handle on those via agent-based occupancy simulations.

↑ - N / O
Architettura Parametrica
Roma, s.d.
AMM
Architettura Parametrica. Tennis. Appunti e diagrammi di studio

↑ - P / Q
Architettura Parametrica
Roma, s.d.
AMM
Architettura Parametrica. Cinematografo. Appunti e diagrammi di studio

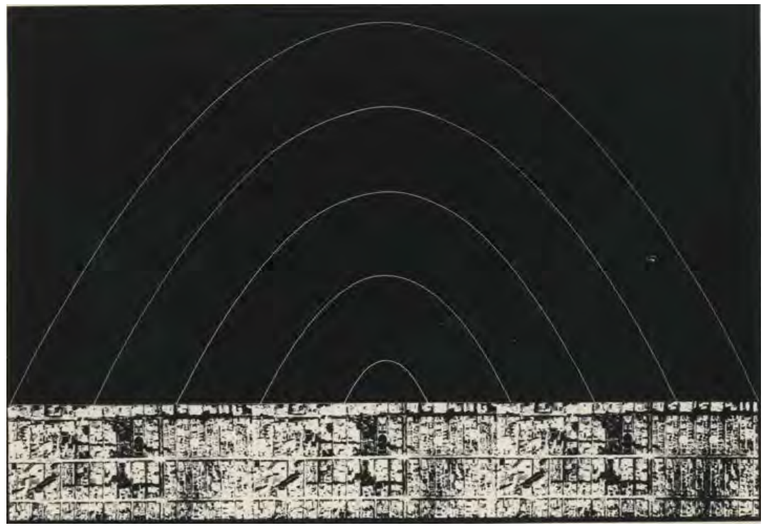
Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica
ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture
to Parameters of Social Functionality



↑ - R
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM

Particolare della pianta, sezione trasversale e altri particolari per l'allestimento dello spazio espositivo





↑ - S / T / U
Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM

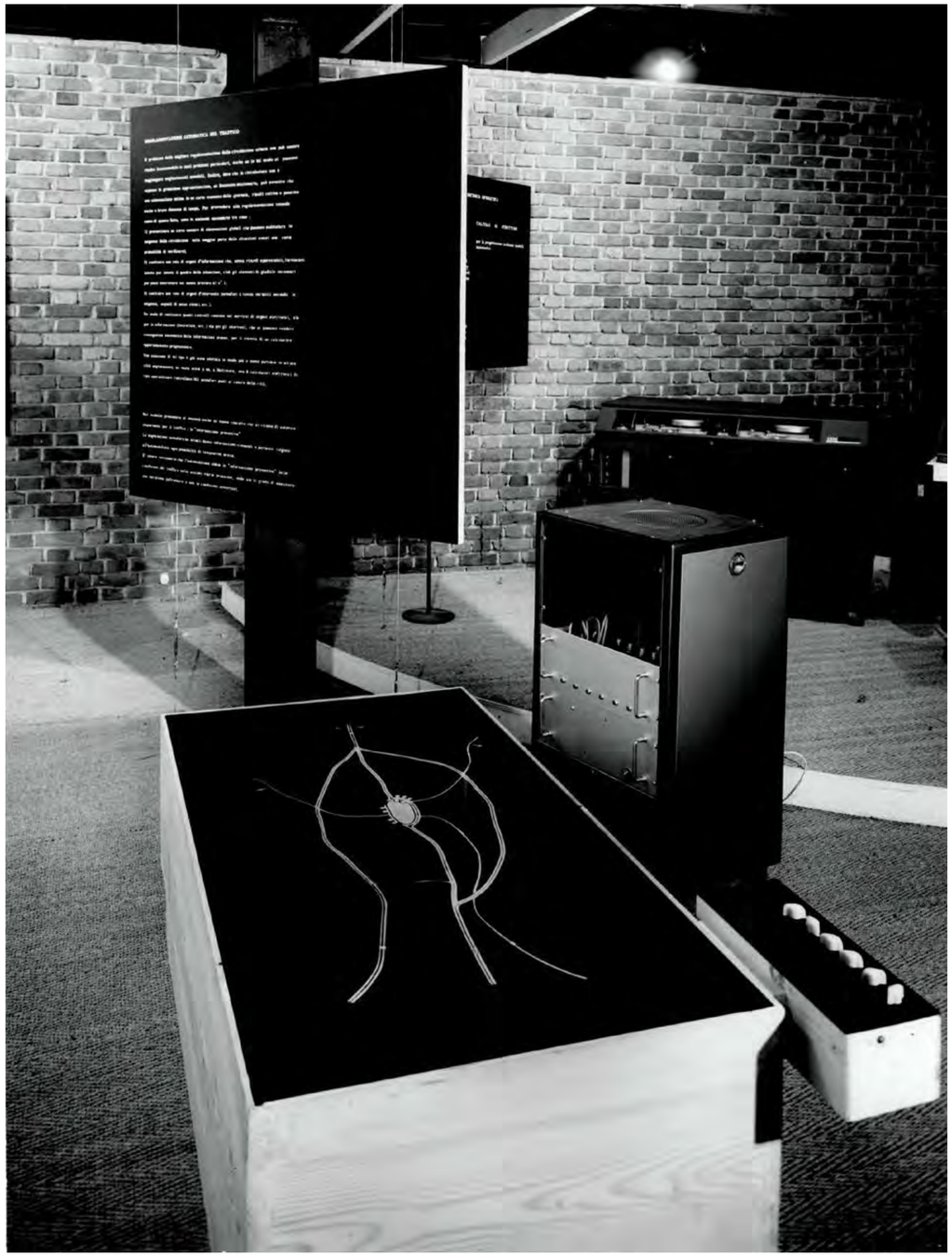
Studi secondo i principi della ricerca operativa applicati all'assetto territoriale

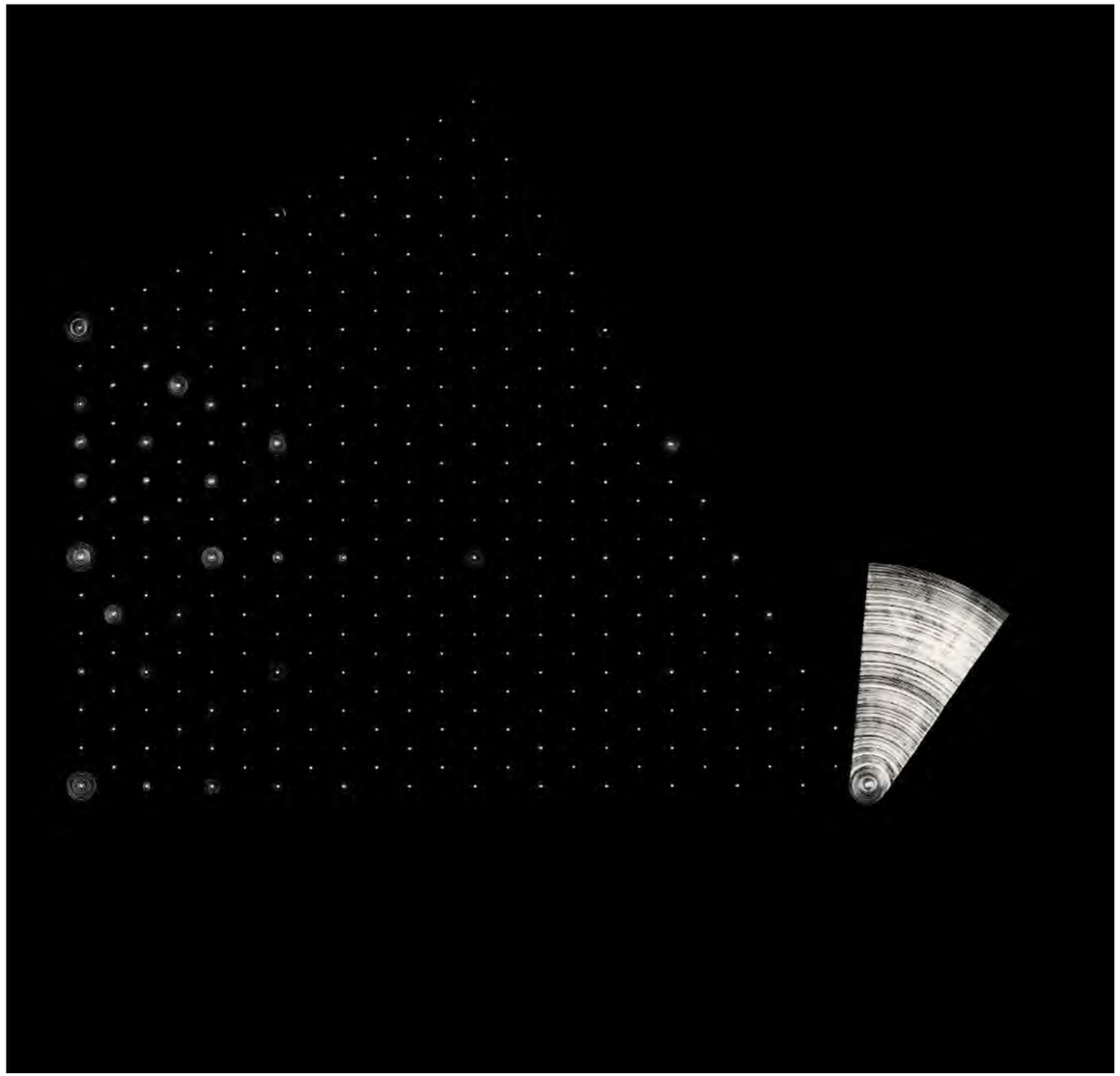
Schema di Lösch per la localizzazione dei centri residenziali
e di produzione su scala territoriale

Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica
ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture
to Parameters of Social Functionality



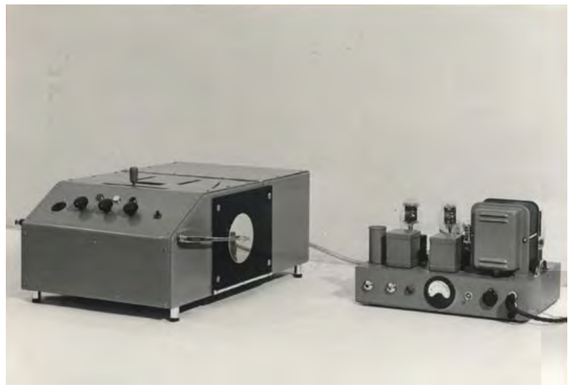


← V
Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM
Regolamentazione automatica del traffico
Vista del macchinario presente nello spazio espositivo

↑ W
Ricerca Matematica e Operativa nell'urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM
Studi secondo i principi della ricerca operativa applicati all'assetto territoriale

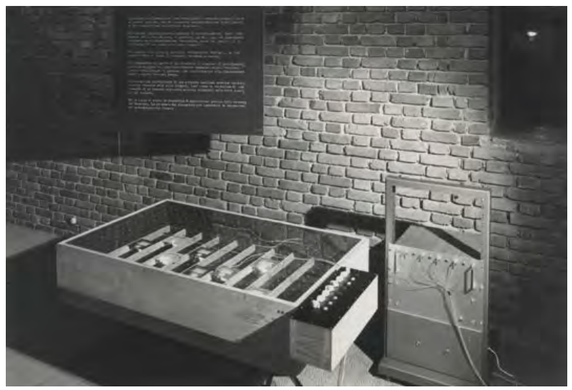
Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

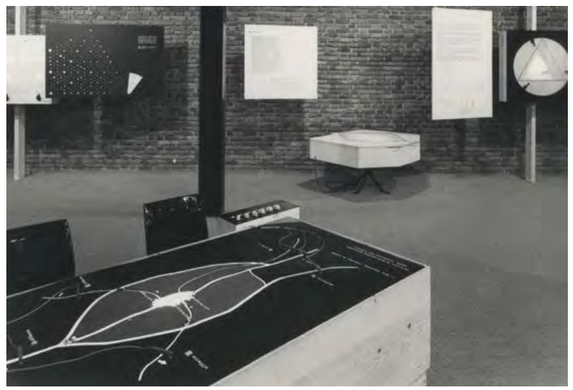












← X / Y / Z / AA / AB / AC

Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica e Centro Meccanografico dell'IRMOU
AMM

Viste dei macchinari presenti negli spazi espositivi

↗ AD

Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica
Milano, XII Triennale, 1960
AMM

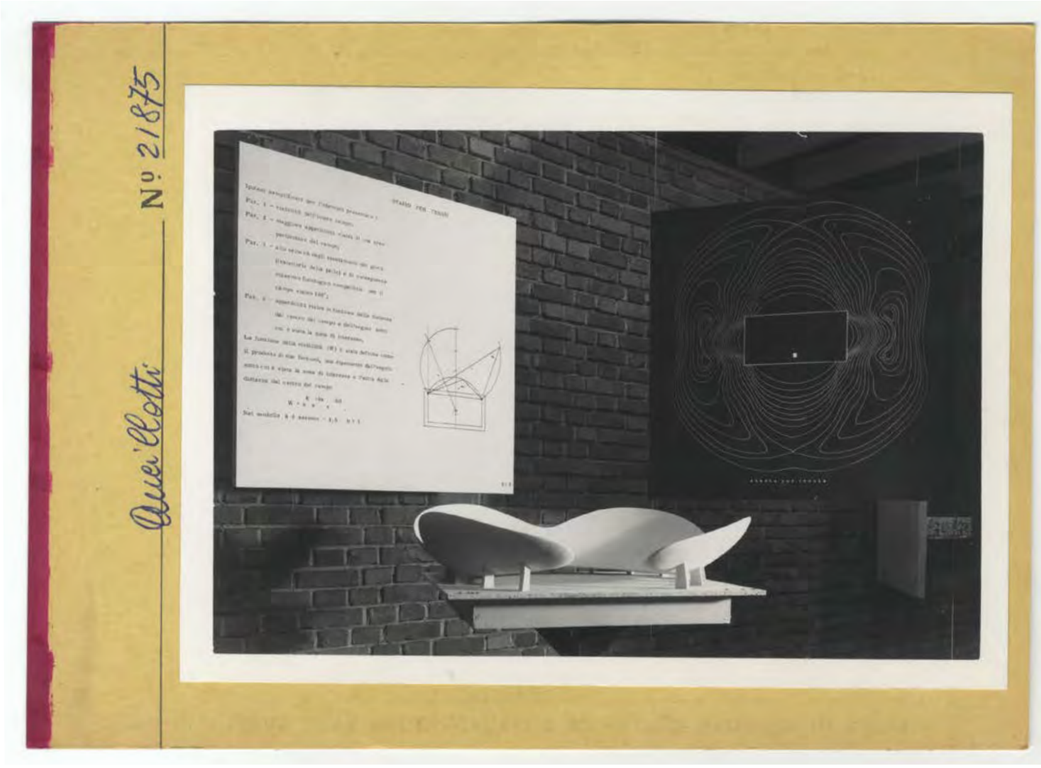
Vista del modello di stadio per il tennis all'interno dell'allestimento

Patrik Schumacher
Architetto, Professore,
Direttore Zaha Hadid Architects

Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi per / for AR MAGAZINE
Architetto, editor
co-fondatore Superficial Studio

Patrik Schumacher
Dall'architettura parametrica
ai parametri di funzionalità sociale

From Parametric Architecture
to Parameters of Social Functionality



Architect, Professor,
Director Zaha Hadid Architects

Architect, Editor
Co-Founder Superficial Studio

Captions

p. 18 – 21
A - ***Self Portrait***
Rome, n.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Watercolour

p. 22 – 25
A - ***Luigi Moretti***
Rome, n.d. (perhaps early 1950s)
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Luigi Moretti photographed in his office

B - ***Palazzina Astrea***
Rome, 1947-1951
AMM
Design of the main elevation along Via Jenner.
Final version.

p. 26 – 45
A / B - ***Chiesa del Concilio Sancta Mater Ecclesiae***
Rome, 1965-1970
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Image of the model

C / D / E / F/ G / H / I / J / K / L - ***Palazzina in Via degli Acili***
Rome, Lido di Ostia, 1929
AMM
C- Study sketch for the elevation along Via degli Acili
D- Site Plan and Urban Setting
E- Perspective study of the elevation along Via degli Acili
F- Elevation along Via degli Acili
G- Longitudinal section
H- Elevation
I- Raised ground floor plan
J- Attic level plan
K- 1st, 2nd and 3rd Floor Plans
L- 1st, 2nd and 3rd Floor Plans.
Corner apartment typology

M / N - ***Villino in Tivoli***
Rome, 1932
AMM
M- Frontal view of the main elevation. Model
N- View of the side elevation. Model

O - Luigi Moretti, Enrico Vallini ***Villino Vallini***
Rome, n.d. (perhaps 1920s)
AMM
Study sketches for the elevation along Via Bruxelles

P - ***Villino in Viale della Pineta di Ostia***
Rome, Lido di Ostia, n.d.
AMM
Side elevation

Q / R / S / T / U / V / W - Luigi Moretti, Enrico Vallini ***Villino Vallini*** (perhaps 1920s)
Rome, n.d.
AMM
Q- Elevation facing Via Salaria
R- Perspective sketch of the corner between Via Salaria and Via Bruxelles
S- View from Via Salaria. Perspective
T- Perspective study sketch. Intermediate solution
U- Perspective sketch looking toward Via Bruxelles
V- First floor plan
W- Plan

X / Y - ***Various sketches***
Rome, n.d.
AMM
A series of sketches includes the Casa delle Armi

Z - ***Spazio***
Rome, 1950
AMM
Study sketches for the texts of Spazio and letterhead

AA - ***Spazio***
Rome, 1951-1953
AMM
Covers of the review

AB - ***Underground parking structure in Villa Borghese***
Rome, 1965-1972
AMM
Image of the construction site

AC - ***Entry building to the Sap. Induno Olona factory***
Varese, 1955-1956
AMM
Model

AD - ***Sanctuary at Tabgha***
Rome, n.d.
AMM
Study sketches and notes
View of the project from the Lake. Model

p. 46 – 67
A - ***Studies of Borromini: Sant'Ivo alla Sapienza***
Rome, 1967
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Psycho-kinetic-spatial interpretation. Opposition between exterior space – interior space

B - ***Studies of Borromini: San Carlino alle Quattro Fontane***
Rome, 1967
AMM
Psycho-kinetic-spatial interpretation. Opposition between exterior space – interior space

C - ***Studies of Visibility: Palazzo dei Conservatori***
Rome, 1927-1931
AMM
Analysis of the façade and views from the square

D - ***Studies of Visibility: Foro Mussolini, Piazzale dell'Impero***
Rome, n.d.
AMM
Study of visual cones

E / F - ***Studies of Visibility: Last Judgment***
Rome, 1927-1931
AMM
E- Demonstrative analysis of the impossibility of a total and distinct view of the Last Judgment
F- Determination of the successive views and their lines in the Last Judgment

G / H - ***"Valori della modanatura": La Saracena***
Rome, n.d.
AMM
Study of the frame of the rotunda

I / J - ***"Valori della modanatura": competition for the Palazzo del Littorio***
Rome, 1934
AMM
I- Project A, façade along Via dell'Impero
J- Project A, corner solution between the two buildings

K - ***Visual sequences: Corso Italia, Milan***
1950 c.a.
AMM
Study of the successive visual sequences of approach

L - ***Visual sequences: Genoa***
n.d.
AMM
Complex in Genoa Sturla, image of the model

M - ***Architecture in space-light: Corso Italia, Milan***
1950 c.a.
AMM
Sunlight study

N / O / P - ***Visual sequences: Corso Italia, Milan***
1950 c.a.
AMM
Study of the successive visual sequences of approach

Q - ***"Figure di taglio"***
n.d.
AMM
Studies of buildings captured from an angle: Corso Italia, Milan, Santa Marinella (Rome) La Saracena

R - ***"Figure di taglio": Casa Albergo, Via Corridoni***
Milan, 1950
AMM

S / T - ***"Figure di taglio". Palazzina Astrea***
Rome, 1947 -1951
AMM
S- Study of the façade along Via Jenner
T- Façade along Via Jenner

U - ***Material transfiguration: G.I.L. di Trastevere***
Rome, 1933-37
AMM
Façade along Via Induno

p. 68 – 69
A - ***Project for a building for the O.N.B.***
Rome, early 1930s
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Perspective. Tempera by Achille Capizzano

p. 90 – 97
A - ***"Motorautopropaganda" Project***
Rome, n.d
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Bird's-eye perspective

B - ***Project for a petrol station***
Rome, n.d
AMM
Perspective sketch

C / D / E - ***"Motorautopropaganda" Project***
Rome, n.d
AMM
Perspective sketch

F / G - ***Various sketches***
Rome, n.d
AMM

H - ***Luigi Rolland Politeama Adriano***
Rome, n.d
AMM
Main elevation

I - ***Notes***
Rome, n.d
AMM

J / K - ***School drawings***
Rome, n.d.
AMM
J- Cloister of the church of S. Carlo alle Quattro Fontane; bell tower of the church of S. Andrea delle Fratte
K- Francesco Borromini. Detail of a window at Palazzo Barberini

L - ***Various sketches***
Rome, n.d
AMM

p. 98 – 109
A / B / C / D - ***Piazza Imperiale, E42***
Rome, 1937-1938
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Competition project.
Views of the square and Teatro Imperiale.
Various versions.

E / F - ***Teatro Imperiale, E42***
Rome, 1938
AMM
Perspective of the Theatre. Intermediate version
Perspective of the Theatre. Final version

G / H / I / J / K / L / M / N - ***Teatro Imperiale, E42***
Rome, 1937-1938
AMM
G- Perspective sketch of the solution with the attic suspended on pilotis and sail-like roof with anchoring cables
H- I- J- K- Perspective study sketches of various solutions for the main elevation
L- M- N- Study sketches of various solutions for the competition

O / P / Q / R / S / T / U / V / W / X / Y / Z / AA / AB - Luigi Moretti with Vittorio Ballio Morpurgo ***Esso Headquarters in the E.U.R.***
Rome, 1961-1966
AMM
O- P- External views
Q- R- S- T- Plans
U- Horizontal section of the external windows
V- W- X- Y- Z- AA- Plans, elevations, sections and urban setting
AB- Detail drawing of the column

AC / AD / AE / AF - ***Teatro Imperiale, E42***
Roma,1938-1942
AMM
Study sketches for the dimensioning of the two different types of column on the main elevation

p. 110 – 127
A - ***Photograph of Luigi Moretti as a young child***
Early 1910s
AMM

B - ***"Pensieri su Architetture strane e altri meccanismi"***
n.d.
AMM
Study for the cover

C - ***Study of the geology-landscape of Villa d'Este, with self portrait***
n.d.
AMM

D - ***"Riflessioni in libertà"***
n.d.
AMM

E - ***Elementary school notebooks***
Rome, 14 July 1918
AMM
Theme: "Flowers are our companions in all events of life"

F / G - ***School notebook***
n.d.
AMM
F- Theme developed by Luigi Moretti entitled "The vilest act is committed by he who, born in humble conditions and having risen to the highest level of fortune or role, is ashamed of his parents"
G- Theme entitled "Letter to a friend"

H - ***Fantastical drawing***
n.d.
AMM

I - ***Early idea for the Teatro Imperiale with portraits***
n.d.
AMM

J - ***Composition of drawings***
n.d.
AMM
Sketches for the Esposizione Universale di Roma

K - ***Drawing made as a very young child***
1918
AMM

L - ***Letter inviting Pier Maria Bardi to attend an exhibition***
1 July 1957
AMM

M - G. Giovannoni ***Greeting card sent to Luigi Moretti***
n.d.
AMM

N - ***Cover of the notebook on descriptive geometry***
n.d.
AMM

O - Giò Ponti ***Letter to Luigi Moretti***
1954
AMM

P - ***Request from Gio Ponti to Luigi Moretti to teach a lesson at the Politecnico di Milano***
n.d.
AMM

Q - ***Envelope to Federico Gorio used to wrap two issues of the "Stile" magazine***
n.d.
AMM

R - ***Study for the internal courtyard at the GIL di Trastevere***
n.d.
AMM

S - ***Self portrait as an architect***
n.d.
AMM

T / U / V / W - ***Agnoldomenico Pica Project for a crystal and glass bridge with a steel structure***
December 1932
AMM
T- Perspective developed for the competition to design the Ponte dell'Accademia in Venice
U- V- W- Competition boards for the design of the Ponte dell'Accademia in Venice. Helicoidal access stair, perspective, elevation

X - ***Tree Drawing of the History of Architecture***
n.d.
AMM

Y / Z - ***Letter to Agnoldomenico Pica***
Verona, 20 November 1934
AMM

p. 128 – 129
A / B / C - ***Palazzina known as the Casa Il Girasole***
Rome, 1947-1950
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

D / E / F - ***Casa della Cooperativa Astrea***
Rome, 1947-1949
©ACS - Fondo Luigi Moretti

p. 130 – 139
A / B top left - ***Casa della Gioventù a Trastevere***
Rome, 1933-1937
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

C top right - ***Residential Palazzina known as San Maurizio***
Rome, 1962-1965
©ACS - Fondo Luigi Moretti

D / E / F bottom - ***Office and residential complex in Via Rugabella and Corso Italia***
Milan, 1949-1956
©ACS - Fondo Luigi Moretti

G / H - ***Casa albergo in Via Corridoni***
Milan, 1947-1950
©ACS - Fondo Luigi Moretti

I top right - ***Refurbishment of the Fonti Bonifacio VIII baths***
Fiuggi (FR), 1965
©ACS - Fondo Luigi Moretti

J - ***Office and residential complex in Via Rugabella and Corso Italia***
Milan, 1949-1956
©ACS - Fondo Luigi Moretti

K - ***"Tower of Change" Skyscraper***
Montréal, 1960
©ACS - Fondo Luigi Moretti

L - ***Refurbishment of the Fonti Bonifacio VIII baths***
Fiuggi (FR), 1965
©ACS - Fondo Luigi Moretti

M - ***Watergate Residential Complex***
Washington, 1961-1970
©ACS - Fondo Luigi Moretti

N - ***Refurbishment of the Fonti Bonifacio VIII baths***
Fiuggi (FR), 1965
©ACS - Fondo Luigi Moretti

O - ***Office and residential complex in Via Rugabella and Corso Italia***
Milan, 1949-1956
©ACS - Fondo Luigi Moretti

p. 140 – 147
A / B top - ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-36
©Archivio Centrale dello Stato - Fondo Luigi Moretti

C / D centre - ***Casa della Gioventù in Trastevere***
Rome, 1933-1937
©ACS - Fondo Luigi Moretti

E bottom left - ***Watergate Residential Complex***
Washington, 1961
©ACS - Fondo Luigi Moretti

F bottom right - ***Incis district, Via di Decima***
Rome, 1960
©ACS - Fondo Luigi Moretti

G / H top left - ***Piazzale dell'Impero, Foro Mussolini***
Rome, 1937
©ACS - Fondo Luigi Moretti

I / J bottom - ***Incis district, Via di Decima***
Rome, 1960
©ACS - Fondo Luigi Moretti

K top right - ***Esso and Società generale immobiliare Headquarters in the EUR***
Rome, 1961-1966
©ACS - Fondo Luigi Moretti

L - ***Villa la Califfa***
Santa Marinella (Rome), 1964-1967
©ACS - Fondo Luigi Moretti

M / N top - ***Villa known as la Saracena***
Santa Marinella (Rome), 1954-57
©ACS - Fondo Luigi Moretti

O / P bottom - ***Project for the Sanctuary of the Sea of Galilee***
Tabgha, 1967
©ACS - Fondo Luigi Moretti

p. 148 – 165
A - ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Angled view of the fencing hall

B / C / D / E - ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
AMM
B- Ground floor plan
C- Cross section of the fencing hall
D- External view during Mussolini's visit.
Luigi Moretti is at the centre in the background.
E- External view during Mussolini's visit

F - ***Foro Mussolini***
Rome, 1937
AMM
Bird's-eye view of the model

From G to AA- ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
AMM
G- View of the main elevation
H- Internal view of the fencing hall near completion
I- Study sketches of the final version
J- Study sketches of the cross section of the fencing hall
K- Study sketches of the plan
L- Study sketches: internal views and plan
M- Study sketches, intermediate versions
N- Internal view of the gym change rooms
O- Study sketches, intermediate versions
P- Q- R- S- T- U- W- X- Y- Z- *La Casa delle Armi, Foro Mussolini in Roma*. Extract from the review Architettura. August 1937-XV Fratelli Treves Editori, Milan, 1937
AA- Study sketches of the internal views and elevation of the volume of the library and museum of arms.

p. 166 – 183
A / B / C / D / E / F / G - ***Notebook on Hadrian's Villa***
Rome, n.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
A- Introduction: handwritten notes
B- Cover
C- Sketches of the Hall of Philosopher's Hall (left): notes and sketches on the Pecile (right)
D- Notes and sketches on Philosopher's Hall and its connections with the Pecile and Maritime Theatre
E- Sketch of a capital and base
F- Notes on the Portico with garden; notes and sketches on the so-called Greek Theatre
G- Notes on: the Palestra, the Casino Fedi, the so-called Philosopher's Hall

H / I / J / K - ***O.N.B. Casa rionale di Trastevere***
Rome, 1933
AMM
H- Site plan
I- First floor plan
J- Cover of the album of projects
K- Building section

L - ***Casa G.I.L.***
Piacenza, 1933
AMM
Internal view

M / N / O/ P - ***O.N.B. Casa rionale di Trastevere***
Rome, 1933-1937
AMM
M- External view from Largo Ascianghi
N- O- P- Cross sections and longitudinal sections

Q - ***Drawings***
Rome, 1930s
AMM

R / S / T - ***Casa Balilla sperimentale, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
AMM
R- S- Study sketch of the final version of the section and main elevation
T- General view of the fencing hall

U - ***Foro Mussolini***
Rome, 1937
AMM
Bird's-eye view of the model

V - ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
AMM
View of the main elevation

p. 184 – 205
A - ***Foro Mussolini***
Rome, 1937
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Model. General view

B - ***Foro Mussolini***
Rome, 1937
AMM
Final design of the Foro studied by the Ufficio Edilizio dell'O.N.B.

From C to Z - ***Foro Mussolini***
Rome, n.d.
AMM
C- Model. Artificial island, straightening of the Tiber River
D- Calculation of visual radii corresponding with panoramic frames modifiable by foreign elements at the Foro
E- F- Calculation of visual radii corresponding with panoramic frames modifiable by foreign elements at the Foro. Reinterpretation of D using colour
G- Master plan, T. 11. Detailed calculation of the panoramic boundary and restrictions inherent to zones bordering along Via Camilluccia
H- Master plan, T. 3. Detailed calculation of restrictions in zones to the NE – E – SE – S – SW of the Foro
I- Master plan, T. 13. Calculation of the panoramic boundary and the zones restricted by it
J- Volume: Il Foro Mussolini, plate 37 Arengo della Nazione. Site plan
K- Volume: Il Foro Mussolini, p. 268 Arengo della Nazione. Panoramic view of the model from the east
L- Panoramic view of the area of the Foro under construction
M- Design of the Viale del Monolite. Site plan
N- Axial view of Piazzale dell'Impero
O- Perspective study for Piazzale dell'Impero
P- View of Piazzale dell'Impero toward the Sphere and the rise of Monte Mario
Q- Volume: Il Foro Mussolini, plate XXXIV. Final plan of Piazzale dell'Impero
R- General view of the central nucleus of the Foro. Model
S- T- U- From Architettura, extract (see note n. 12) Study for the perspectival proportioning of Piazzale/Viale dell'Impero
V- W- X- Study of the layout of Piazzale dell'Impero. Detail of the central spine
Y- Z- Study of the layout of Piazzale dell'Impero. Detail of the central spine

p. 206 – 219
From A to S - ***Spazio, a. IV, n. 7***
Rome, December 1952 – April 1953
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
A- Guarino Guarini. Progetto for the church of S. Filippo Neri in Casale Monferrato. Representation of the volumes of the interior spaces
B- St. Peter's Basilica, Vatican City. Representation of the volumes of the interior spaces
C- Guarino Guarini. Project for the church of S. Maria della Divina Provvidenza in Lisbon. Representation of the volumes of the interior spaces
D- E- Michelangelo. Project for the church of S. Giovanni dei Fiorentini in Rome. Representation of the volumes of the interior spaces
F- Andrea Palladio. Vicenza, "La Rotonda". Representation of the volumes of the interior spaces of the four sequences, as realised
G- Guarino Guarini. Project for the church of S. Filippo Neri in Casale Monferrato. Representation of the volumes of the interior spaces. Frank Lloyd Wright. Casa McCord. Representation of the volumes of the interior spaces on the ground floor
H- I- J- Study sketches for the page layout
K- Andrea Palladio. Vicenza, "La Rotonda. Sequence base, portico, vestibule-central hall, repeated through symmetry and rotation. Orthogonal of the elements of the sequence based on the project in the Four Books. Speres corresponding to the volumes of the four base sequences of the "Rotonda". Radii of the spheres corresponding with the volumes, according to the project and as realised. Study sketches for the page layout, final version
L- Tivoli, Hadrian's Villa. Plan of the complex. Hadrian's Villa. Sequence of interior spaces. Model. Orthogonal views in plan and elevation of the volumes of the sequence. Presumable real values of the three spaces of the sequence, models. Study sketches for the page layout, final version
M- Luciano Laurana and Francesco di Giorgio. Palazzo Ducale di Urbino. Schematic representation of the two sequences of volumes. Drawing of the progressive extension of the halls. Metric values of the two series of halls. Study sketches for the page layout, final version
N- Andrea Palladio. Vicenza, Palazzo Thiene. Plan with one of the sequences of difference in geometric form and volume. Representation of the sequence indicated. Spheres equivalent to the volumes of the sequence. Sections of the spheres corresponding with volumes. Study sketches for the page layout, final version
O- P- Q- Study sketches for the page layout, intermediate versions
R- S- *Strutture e sequenze di spazi*. Final layout.

p. 220 – 237
A - ***Parametric Architecture. Projects for Stadiums***
1960
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Aerial view of selected models

B / C - ***Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromino [...]***
Rome, 1927
AMM
Two pages from the Canovaccio

D / E / F / G - ***Appunti raccolti da taccuini, foglietti ecc.***
1925 and following (transcribed as per the original editions)
Personal Archive of Tommaso Magnifico
Four pages from the Taccuino

H / I - ***Villa La Saracena***
Santa Marinella (Rome), 1954-1957
AMM
H- Angled view from the street
I- View of the main elevation from the street

J - ***Casa Il Girasole***
Rome, 1947-1950
AMM
Detailed view of the base of the main elevation

K / L / M / N / O / P / Q - ***Spazio, extracts***
Rome, 1967
AMM
F. Borromini. Internal views and diagrams of S. Carlo alle Quattro Fontane and S. Ivo alla Sapienza. From: Le serie di strutture generalizzate di Borromini

R / S / T / U / V / X / Y - ***"Prospetto di studi per la storia e gli altri studi di architettura"***
Rome, n.d.
AMM
Internal pages. Notes and study sketches on the work of Michelangelo and Borromini

Z - ***Palazzina San Maurizio***
Rome, 1962-1965
AMM
View from below. Detail of the balconies

p. 238 – 247
A - ***Michelangelo. Laurentian Library***
Rome, 1927-1931
Archivio Moretti Magnifico (AMM), photo by Cartoni
Model for the identification of the ideal compositional structure of the Vestibule

B - ***Michelangelo. Laurentian Library***
Rome
AMM, photo by Cartoni, 1964
Door to the reading room. Detail

C - ***Michelangelo. Sforza Chapel***
Rome
AMM, photo by Cartoni, 1964
The system of roofs

D - ***Michelangelo. Palazzo dei Conservatori***
Rome
AMM, photo by Cartoni, 1964
Detail of the mechanisms for grafting the different structures

E - ***Michelangelo. Florentine Fortifications***
Florence, 1529-1530
AMM
Study sketches of the plans

F / G / H / I - ***St. Peter's Basilica, Rome***
Rome
AMM, photo by Cartoni, 1964
F- G -Detail of the façade by Carlo Maderno
H- I- Angled views of the façade by Carlo Maderno

J - ***Michelangelo. Florentine Fortifications***
Florence, 1529-1530
AMM, photo by Cartoni
Drawing of a plan

K - ***Michelangelo. Laurentian Library***
Rome
AMM, photo by Cartoni, 1964
View of the Vestibule from below

L - ***Michelangelo***
Rome, 1964
AMM
Poster for the Italian edition of the film dedicated to Michelangelo

M - ***Michelangelo. St. Peter's Basilica, Rome***
Rome, n.d.
Perspective view of Michelangelo's design

N / O - ***Le strutture ideale dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi***
Rome, 1964
AMM
Typescript

P - ***Michelangelo. Porta Pia***
Rome, 1927
AMM
The façade facing the city. Tectonic study of the portal. From "Canovaccio per un saggio sull'architettura di Michelangelo e del Borromini [...]", plate VIII.

Q - ***Luigi Moretti photographed in his office, piazza SS. Apostoli***
Rome, 1965
AMM

R - Paolo Portoghesi
Le architetture fiorentine di Michelangiolo
Florence, 1964
AMM
Typescript of the lecture held during the Convegno di Studi Michelangioleschi

p. 248 – 265
A - ***Accademia di danza***
Rome, 1954
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Frontal view of the model

B - ***Villino in Viale della Pineta di Ostia***
Lido di Ostia (Rome), n.d.
AMM
Perspective sketch of the main elevation

C - ***Casa G.I.L.L. Trastevere***
Rome, 1933-1937
AMM
Series of views

D - ***Palazzo del Littorio. First phase of the competition, solution A***
Rome, 1934
AMM
Detail along Via dell'Impero

E / F / G / H / I / K / L- ***Palazzo del Littorio. First phase of the competition, solution B, second phase***
Rome, 1934-1937
AMM
F- detail of the main elevation along Via dell'Impero. Perspective
G- H- I- Various views of the model
K- Perspective
L- Perspective of the main elevation

J / M - ***Competition for the Ministry of Foreign Affairs***
Rome, 1939
AMM
Perspective and retro

N / O / P / Q / R / S / T - ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
AMM
Various views

U /V / W - ***Palestra del Duce, Foro Mussolini***
Rome, 1936
AMM
Various views

X / Y / Z / AA - ***Casa delle Armi, Foro Mussolini***
Rome, 1933-1936
AMM
Study sketches of the final version

AB / AC - ***Cella commemorativa, Foro Mussolini***
Rome, 1940
AMM
Front and side view

AD - Mario Paniconi, Giulio Pediconi
Fontana della Sfera, Foro Mussolini
Rome, 1933-35
AMM
View of the fountain looking toward the Monolith

AE - ***Villa La Califfa***
Santa Marinella (Rome), 1966-67
AMM

p. 266 – 275
A - ***Casa Il Girasole***
Rome, 1947-50
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Angled view of the side elevation

B - ***Studies for texts of the review Spazio***
Rome, n.d.
AMM
Detail from sketches depicting the casa-albergo in Via Corridoni, Milan and a pyramid

C - ***Casa della cooperativa Astrea***
Rome, 1947
AMM
Sketch of the selected version

D / E /F - ***Casa Il Girasole***
Rome, 1947-50
AMM
D- Study sketch of the main elevation
E- View of the main elevation
F- Detail of the base and entrance

G - Antoni Gaudí
Casa Milà, known as La Pedrera
Barcelona, n.d.
AMM
Photograph by Luigi Moretti

H - ***Casa dell'Astrea***
Rome, 1947-51
AMM
Detail of the main elevation

p. 276 – 289
A / B / C / D - ***Casa Il Girasole***
Rome, '40s
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
A- Study sketch of the main elevation. Intermediate solution
B- Study sketch of the side elevation. Intermediate solution
C- Study sketches
D- Study sketch of the main elevation. Intermediate solution

E / F - ***ENPDEP Headquarters***
Rome, 1964
AMM
Study sketches

G - ***Casa Il Girasole***
Rome, 1947-1950
AMM
Detail of the travertine cladding of the base

H / I - ***Project for a building***
AMM
Study sketches

J / K - ***Palazzina Astrea***
Rome, 1947-51
AMM
J- Construction drawings
K- Construction drawings of the base

L / M - ***Piazzale Flaminio building***
Rome, n.d.
AMM
Study sketches

N / O - ***Project for a building***
AMM
Study sketches

P / Q / R - ***O.N.B. Casa rionale di Trastevere***
Rome, 1933
AMM
P- Elevation along Via Induno
Q- Layout diagram of the environmental units
R- Cross section

p. 290 – 303
A - ***Casa Il Girasole***
Rome, 1947
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Perspective sketch of the main elevation. Final version

B / C / D / E / F / G / H / I / J - ***Casa Il Girasole***
Rome, 1947-1950
©Photo Carmen Andriani
B- Vista toward Via Bruno Buozzi from the chiostrina
C- D- E- F- G- H- Various detail views
I- J- Detail views of the main stair

K / L / M / N - ***Spazio***
Rome, 1950
AMM
Studies for the cover of Spazio

O / P / Q / R / S / T - ***Case albergo***
Milan
AMM
O- P- Perspective views
Q- R- S- T- Plans and site plan

U / V - ***Office and residential complex in Corso Italia***
Milan, 1949-1956
AMM
Study sketch. Perspective view

W / X / Y - ***Spazio***
Rome, 1950
AMM
"Eclettismo e unita di linguaggio", Spazio, a. I, n. 1, July 1950, pp. 5-7

p. 304 – 321
A / B - ***Galleria Spazio***
Rome, n.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
A- Study sketch of the interiors of the gallery
B- Study sketch of the exhibition surfaces of the gallery's rooms

C - ***Galleria Spazio***
Rome, 1953
AMM

D - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
Works on display include pieces by Claire Falkenstein, Jackson Pollock, Karel Appel, for the exhibition Caratteri della Pittura d'oggi

E - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM
Selected works from the solo show Serpan

F - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
Giuseppe Capogrossi, Superficie 106

G - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
Works on display include pieces by Georges Mathieu and a sculpture by Charles Conrad for the exhibition Caratteri della Pittura d'oggi

H / I - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM
Selected works from the exhibition Individualità d'oggi

J - ***Galleria Spazio***
Rome, n.d.
AMM
Study sketch and notes for the organisation of the spaces of the gallery

K - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
Part of the rooms from the exhibition *Caratteri della Pittura d'oggi*

L - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM
Selected works from the group exhibition *Individualità d'oggi*

M - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
Entrance wall of the gallery, with the large sculpture by Claire Falkenstein clearly visible, *Caratteri della Pittura d'oggi*

N - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
Selected works from the exhibition Caratteri della Pittura d'oggi

O - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM
Panoramic of some of the works exhibited during the show Individualità d'oggi

P - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM
In the foreground, Giuseppe Capogrossi, Superficie n. 107, 1951-54 and a sculpture by Etienne Martin

Q - ***Michel Tapié***
?, n.d.
AMM
Note from 'Registro Opere – Contratti' of the artists who showed at the Galleria Spazio

R - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM
Works exhibited included pieces by Pollock, Falkenstein, Arnal for the exhibition Caratteri della pittura d'oggi

p. 322 – 335
A - ***Galleria Spazio***
Rome, n.d.
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Study of the logo for the Galleria Spazio

B - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM / Photo by Vasari
Entrance to the gallery. Exhibition *Caratteri della pittura d'oggi*

C - ***Galleria Spazio***
Rome, 1954
AMM / Photo by Vasari
Exhibition *Caratteri della pittura d'oggi*

D / E - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM / Foto Vasari
Solo exhibition of the work of Jaroslav Serpan

F - ***Galleria Spazio***
Rome, 1955
AMM
Study for the leaflet for the solo exhibition of the work of Serpan

G / H / I - ***Galleria Spazio***
Rome, n.d.
AMM
G- The curved wall in the Serpan exhibition
H- interiors of the Galleria Spazio. On the ceiling is a work by Claire Falkenstein and to the left is a canvas by Chigine
I- interiors of the Galleria Spazio: to the left is a painting by René Guillet and to the right a work by Gianni Dova

J / K - Michel Tapié, Peter Watson
Opposing Forces (Oppositions forcés) exhibition catalogue
London Institute of Contemporary Arts, 1953
AMM

L - ***Photo portrait of Michel Tapié***
Rome, n.d.
AMM

M - ***Emmanuel Looten, Michel Tapié and George Mathieu***
Parigi, 1950
AMM
Michel Tapié (holding the lithograph by Mathieu *La complainte sauvage*). In front of the painting *Flamence Rouge*, 1950 (from Le grand oeil de Michel Tapié, Paris 2018)

N / O - ***Notes by Luigi Moretti in the Galleria Spazio archive***
Rome, n.d.
AMM

P - Henry Michaux
Hièroglyphes
Rome, 1950
AMM
Work dedicated to Michel Tapié and published in Un art autre, Paris 1952

Q / R / S - ***Notes by Moretti in French in the Galleria Spazio archive***
Rome, n.d.
AMM

T / U - ***Front and back of the photograph of a work by Serpan***
Rome, n.d.
AMM

V - ***Cartefolder from Galleria Spazio archive***
Rome, n.d.
AMM

W - ***Typed noted "for the Director"***
Rome, n.d.
AMM

X / Y - ***Notes by Luigi Moretti***
Rome, n.d.
AMM
X- Handwritten note by Luigi Moretti on the characteristics of Serpan's painting
Y- Note on the size of the Serpan exhibition

Z - ***Folder of the Galleria Spazio archive***
Rome, n.d.
AMM

p. 336 – 359
From A to AV- - ***Villa La Saracena***
Santa Marinella (Rome), 1954-1957
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
A- Study sketch of the main elevation
B- Vista of the external stair
C- Measured drawing of the main elevation. Final version
D- View of the main elevation from the street
E- View of the eastern elevation from the street
F- Angled view from the street
G- H- Angled views from the street
I- Study sketches. Intermediate versions
J- K- L- M- Study sketches of the fireplace. Intermediate versions
N- Study sketches
O- P- Q- Studies of the plan. Intermediate versions
R- Measured drawing of the side elevation. Intermediate solution
S- T- Perspective studies of the main elevation. Intermediate versions
U- Study sketches for the section and other details
V- W- X- Y- Side elevations and longitudinal sections
Z- Study sketches per le sections. Intermediate versions
AA- AB- AC- AD- AE- AF- Study sketches of the main elevation. Intermediate versions
AG- AH- Study sketches of the main elevation. Early versions
AI- Ground floor plan
AJ- AK- External views of the main elevation during construction
AL- Plan of the half basement
AM / AN / AO / AP / AQ / AR- Various notes
AS- AT- AU- Study sketches of the windows
AV- Part of the survey of the plan and raised ground floor plan stripped of finishes

p. 360 – 387
A - ***Office and residential complex in Corso Italia***
Milan, 1949-1956
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Study sketch. Perspective view

B / C / D / E - Luigi Moretti, Ettore Rossi
Casa-albergo in Via Corridoni
Milan, 1947-1950
AMM
B- Aerial view of the buildings nearing completion
C- View of the side elevation
D- Angled view
E- Angled view of the building nearing completion, seen from below
F- Ground floor plan
G- Plan of the typical cell

H / I - ***Studi per Casa Albergo***
Milan
AMM

From J to AL- ***Office and residential complex in Corso Italia***
Milan, 1949-1956
AMM
J- View of the front of the residential building facing Via Sant'Eufemia
K- Model. View of the front of the residential building facing Via Sant'Eufemia
L-M- Model. View of the front of the building along Corso Italia
N- Diagrams for the construction of the perspectival views conceived as cinematographic sequence shots
O- Study sketch of the main elevation of the residential building. Intermediate solution
P- Study sketch of the residential building. Intermediate solution
Q- Study sketch of the main elevation of the residential building. Intermediate solution
R- Building 32. 2nd floor and following. Layout type C
S- Building 50. Ground floor plan
T- Building 20. Ground floor plan
U- Plan of the reinforced concrete columns
V- Axonometric of the general massing of the complex of 4 buildings
W- X- Study sketches. Plans of an intermediate version
Y- Study sketches. Plans of an intermediate version
Z- Study sketches for the residential building. Plan and elevation of an intermediate version
AA- AB- Study sketches of the residential building. Plan and elevation of an intermediate version
AC- Plans of the various levels
AD- Site plans and elevations of the complex. Study sketches delle intermediate versions
AE- Site plans and elevations of the complex. Study sketches delle intermediate versions
AF- Site plans, elevations and perspectives of the complex. Study sketches delle intermediate versions
AG- Site plans, plans and perspectives of the complex. Study sketches delle intermediate versions
AH- Perspective sketch of an intermediate version. View from Corso Italia
AI- Study sketches
AJ- Notes and study sketches of the site plan
AK- Letter to Luigi Moretti from Cofimprese
AL- Perspective sketch of one of the final versions

p. 388 – 401
A / B / C/ D - ***Office and residential complex in Corso Italia***
Milan, 1949-1956
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
A- Perspective study sketch
B- C- Perspective study sketch. View from Piazza Bertarelli
D- Perspective study sketch. View of Corso Italia from the north

E / F - ***Watergate Residential Complex***
Washington, 1961
AMM
E- Site plan indicating the position of the supporting columns
F- Study sketches for the balustrades of the balconies

p. 402 – 405
A - ***Studies for skyscrapers***
1950s
Archivio Moretti Magnifico (AMM)

p. 406 – 425
A - ***Sanctuary at Tabgha***
1967
Personal Archive of Tommaso Magnifico
General view from the Lake. Model

B / C - ***"Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi"***
Rome, 1927-1964
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
B- Composition of the system of the Sforza Chapel
C- Grafting of the diverse supporting members of the value and the enclosing structures

D / E -***" Le serie di strutture generalizzate di Borromini"***
Rome, n.d.
AMM
D- Sforza Chapel: detail of one of the two side walls
E- Sforza Chapel: diagram of the tensions that appear to inflate and curve the two side walls where matter, which supports only itself, is rarefied and can expand toward infinity

F - ***Sanctuary at Tabgha, presentation of the model***
Rome, 1968
Archivio Centrale di Stato (ACS), Fondo Luigi Moretti
Luigi Moretti and Monsignor Fallani present the model of the Sanctuary to Pope Paul VI
From G to S - ***Sanctuary at Tabgha***
1967
ACS, Fondo Luigi Moretti
G- Section/elevation
H- Section/ longitudinal elevation
I- Pylons dedicated to the answer given by the Apostle Peter
J- Visual progression of the undersides of the domes
K- Plan of the roofs
L- Section/elevation
M- Study sketches. Top right: "Sancta Maria Mater Ecclesiae"
N- Plan and elevation study
O- Plan study of the diameter of the basins
P- Study of the undersides and basins
Q- General perspective study of the entire project
R- S- Study of the pylons

T / U / V - ***Studies***
n.d.
AMM
Full-scale study of the spires of the Sagrada Familia

W / X / Y - ***Sanctuary at Tabgha***
1967
Personal Archive of Tommaso Magnifico
W- Plan layout at ground level, the number 14 indicates the "sacred rock"
Section BB - solution A
Section BB - solution B
Section AA - solution A
Section AA - solution B
X- View of the undersides;
the "celestial mechanics"
General view
General view from the Lake
Overhead view of the entire project
Y- General view at ground level. Model

p. 426 – 439
A - ***Project for a football stadium***
1960
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
View of the model

B - ***Project for a swimming Stadium***
1960
AMM
View of the model

C - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Image of the exhibition layout

D - ***Olympic Stadium***
Rome, 1937-1940
AMM
Study sketches for an intermediate version

E - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Catalogue cover

F - ***Tennis Stadium***
1960
AMM
Diagram of the curves of visual equi-palatabilty for tennis stadium

G / H - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Image of the exhibition layout

I / J / K - ***Sala per cinema***
1960
AMM
I- J- K- Views of the model

L - ***Football Stadium***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
View of the model in the exhibition space

M - ***Parametric Architecture***
1960
AMM
Diagrams of the curves of visual equi-palatabilty for stadiums and halls

N - ***Teatro Imperiale, E42***
Rome, 1937-1942
AMM
Study sketch for the cavea, intermediate version

O - ***Studies of Visibility***
n.d.
AMM
Extracts from visibility studies for the football stadium and tennis stadium

P / Q - ***Teatro Imperiale, E42***
Rome, 1937-1942
AMM
P- Study sketches on visibility for the cavea of the Teatro Imperiale
Q- Study sketch for the cavea, bird's-eye perspective of an intermediate version

R - ***Underground Parking Structure at Villa Borghese***
Rome, 1965-1972
AMM
Sketch: study plan

S - ***Page from Il Giornale d'Italia***
11-12 October 1960
AMM
View of the models, diagrams and images of the layout of the exhibition

p. 440 – 455
A / B / C / D / E / F / G / H / I - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
Archivio Moretti Magnifico (AMM)
Images of the various models of stadiums and the layout of the exhibition
H- Plan and study sketches for the layout of the exhibition
I- Study sketches for the layout of the exhibition

J / K / L / M / N / O / P / Q- ***Parametric Architecture***
Rome, n.d.
AMM
J- K- Parametric Architecture. General structure of the research. Typescript and notes
L- M- Parametric Architecture. Piscina. Notes and study diagrams
N- O-Parametric Architecture. Tennis. Notes and study diagrams
P- Q- Parametric Architecture. Cinematograph. Notes and study diagrams

R - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
R- Detail of the plan, cross section and other details for the layout of the exhibition

S / T / U / W - ***Ricerca Matematica e Operativa nell'urbanistica***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Studies according to the principles of operative research applied to the structure of the territory
Losch diagram for the location of residential and manufacturing centres at the territorial scale

V - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Images of the machines displayed in the exhibition space.

X / Y / Z / AA / AB / AC - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Images of the machines displayed in the exhibition space.
Image of the model of the tennis stadium as it was presented in the exhibition.

AD - ***"Mostra di Architettura Parametrica e di Ricerca Matematica e Operativa nell'Urbanistica"***
Milan, XII Triennale, 1960
AMM
Tennis stadium model

AR MAGAZINE · 125 / 126
Rassegna

ALLART
Studio Partner Finstral



SEMPRE UNA CONSULENZA PERFETTA
Le piacerebbe vedere i nostri prodotti, poterli toccare e provarli dal vivo? Scopra tutto ciò che sanno fare le nostre finestre, porte d'ingresso e verande. E componga il serramento perfetto per Lei scegliendo tra infinite varianti.
Su una superficie di oltre 1.000 m² trova un'ampia scelta di prodotti e risposte a tutte le Sue domande: da quale intensità di rumore è in grado di proteggerci una finestra fonoisolante? Come fare per mantenere una buona qualità dell'aria negli ambienti interni? Montaggio dei serramenti in posa certificata IFT di Rosenheim? Ai desk di progettazione potrà scoprire e provare tutti i complementi e gli accessori: dai materiali e colori del telaio ai diversi vetri, fino alla ferramenta di sicurezza e molto altro.

allartcenter.it

ALLART CENTER
Via Tiburtina, 255 (Piazza Bologna)
00162 Roma - Italia
Tel: +39 06.491.404

KERASAN
Artwork italian heritage





Artwork Italian Heritage by Kerasan è un nuovo concept che si sviluppa all'insegna della creatività e della versatilità nella reciproca valorizzazione di arte e design. I suoi prodotti rappresentano il perfetto mix tra estetica, funzionalità ed emozione. Si possono trasformare secondo il desiderio in camini, lavabi, cache-pot, fonti di illuminazione o purificatori d'aria.
La loro poliedricità li rende adatti a contesti differenti, dal residenziale al commerciale, dall'hospitality al contract, dal leisure all'arredo urbano. Artwork Italian Heritage è una collezione nata per dare vita a idee nuove e originali dove il gusto della scoperta resta un piacere unico e ineguagliabile.

artworkitalianheritage.it

KERASAN S.R.L.
Artwork Italian Heritage by Kerasan
Via Albert Einstein, 3
01033 Civita Castellan (VT) - Italia
Tel: +39 0761.542.018
info@artworkitalianheritage.it

SMEG
Tecnologia che arreda



Nato dal coraggio di celebrare l'autenticità del Made in Italy in un momento storico permeato dal digitale, lo Smeg Store di Roma si inserisce nella preziosa cornice di Via IV Novembre, il cuore del "distretto governativo" della Capitale.
Un concentrato di storia e architettura che si presta ad accogliere i clienti regalando loro un'esperienza immersiva, all'interno dell'ampia gamma di elettrodomestici Smeg.
Dai pezzi iconici alle virtuose collaborazioni con brand d'eccellenza come Dolce e Gabbana, Smeg torna a comunicare dal vivo la qualità dei materiali e la bellezza di elettrodomestici dall'inconfondibile gusto Italiano, che rappresentano un perfetto connubio tra un'estetica inconfondibile e innovative soluzioni tecnologiche.

SMEG STORE ROMA
Via IV Novembre, 112
00187 Roma - Italia
Tel: +39 90.202.223
smegroma@sdlazio.com
Facebook: @SmegStoreRoma



SISTEMI DI DESIGN
Porte e pareti scorrevoli, divisori d'ambiente in vetro e alluminio, cabine armadio e complementi d'arredo dallo stile inconfondibile.

BERTOLOTTO® PORTE

Cambiare le porte
ti cambia la casa

ALLART CENTER®

via Tiburtina, 255 | 00162 Roma
(metro Bologna)
T 06 491404 I www.allartcenter.it