Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 88 (2001)

Heft: 5: Im Fluss = Fluidité = Flux

Artikel: Wahrnehmungsdichte und Erlebnisvielfalt : das "organische" Spätwerk von Luigi Moretti

Autor: Viati, Annalisa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-65760

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Italiano
p. 72

Autorin: **Annalisa Viati**

Wahrnehmungsdichte und Erlebnisvielfalt

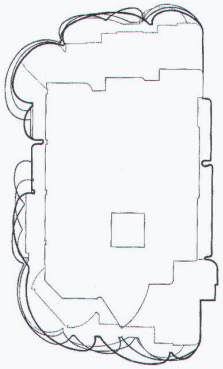
Das «organische» Spätwerk von Luigi Moretti

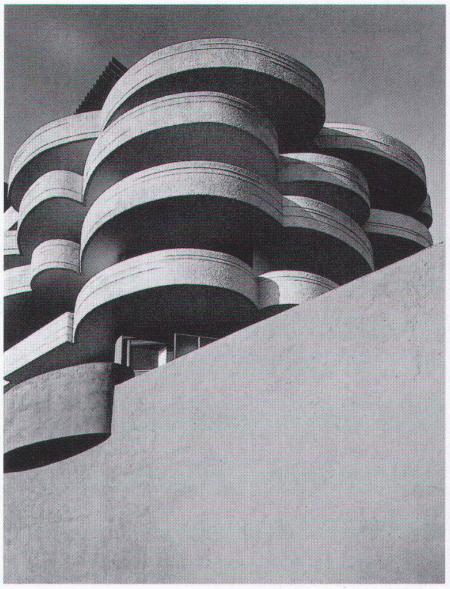
Das Informationszeitalter hat die Architektur insofern herausgefordert, als andere Medien die Darstellung von Kommunikation, Fortschritt, Identität und Raum schlechthin übernommen haben. Auch als Luigi Moretti 1950 seine Raumtheorie – und Moderne-Kritik – formulierte, herrschte Verunsicherung darüber, welche Inhalte mit den Mitteln der Architektur wie darzustellen seien.

Die im Rahmen des europäischen Wiederaufbaus geführten Debatten belegen, dass nach den physischen Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs das abstrakte Raumkontinuum der Klassischen Moderne als städtebauliche Vision und als Utopie erschöpft war. Henri Lefebvre hat jenen abstrakten Raum rückblickend als ein «Medium, das auf seine eigene Kolonialisierung wartet», bezeichnet. Vor diesem Hintergrund erscheinen Morettis Spätwerk und viele andere Beiträge der «Zweiten Moderne» während der Fünfzigerjahre als Interventionen in einer gesellschaftlichen Leerstelle. Die Einführung des wahrnehmenden Subjektes in den Entwurf, die Auseinandersetzung mit Kontext, Identität und Geschichte, mit formaler Komplexität und Prozessen der mehrfachen Lektüre kann man im Grunde genommen allesamt als Versuche begreifen, für die Architektur eine neue kulturelle Relevanz zu erarbeiten.

Trotz «organischer» Handschrift hat Morettis Architektur mit der humanistischen Ideologie der APAO (der von Bruno Zevi 1945 gegründeten Associazione per l'Architettura Organica) nichts zu tun. Vielmehr nahm Moretti beruflich eine Haltung ein, die in Italien alles andere als «politisch korrekt» war: Anstatt sich für den tonangebenden Massenwohnungsbau zu interessieren, entwirft er opulente Villen für Grossbürgertum und Adel oder beteiligt sich als Financier-Architekt an spekulativen Überbauungen in Rom und Mailand. Vom offiziellen Diskurs unabhängig und kommerziell erfolgreich, kann er umso eigenständiger eine exklusive Raumtheorie erproben und diese zugleich über «Spazio», seine programmatische Zeitschrift für Architektur und Kunst, verbreiten. So galt Moretti in der Geschichtsschreibung – nach seinem erfolgreichen Auftritt als junger Architekt im Faschismus – auch in der Nachkriegszeit in erster Linie als ein radikaler Formalist und Zyniker. **A. B.**

1 | **Luigi Moretti: Wohnblock am Monte Mario, Rom (1961–1965)**





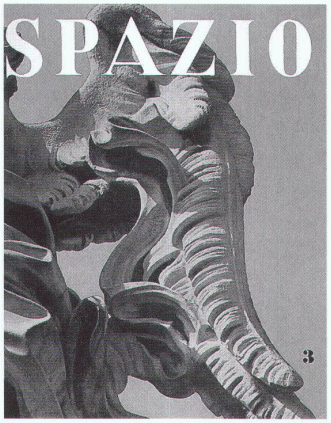
| 1

Anhand von Geschäftshäusern und Villenbauten in Rom, Mailand und im Badeort Santa Marinella untersucht der folgende Beitrag die informellen und expressiven Tendenzen im Spätwerk von Luigi Moretti (ab 1950). Diese werden mit einem Raumbegriff in Zusammenhang gebracht, den der Römer Architekt aus der Auseinandersetzung mit dem Barock und der zeitgenössischen Kunst des «Informel» entwickelt hat. Gegenüber den Wahrnehmungsmustern der Klassischen Moderne grenzt sich Moretti programmatisch ab. Sein Ziel ist ein plastisches, von Spannungszuständen und Bewegungsfiguren der Materie ausgehendes Raumerlebnis.

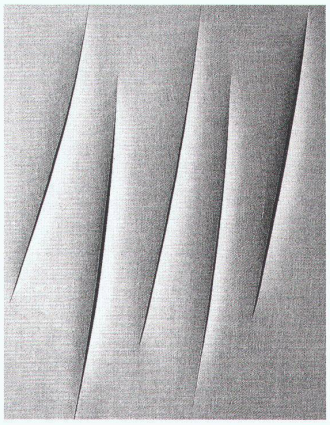
Luigi Moretti (1907–1973), der mit seinen Bauten und theoretischen Schriften einen guten Teil des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat, steht exemplarisch für eine ganze Reihe von italienischen Architekten wie Quaroni, Ridolfi, Mollino usw. Allesamt Einzelgänger und bezüglich ihrer Denkart nur schwer einzuordnen, war ihnen der Wille gemeinsam, eine Alternative zur Moderne des deutschsprachigen Europa auszuarbeiten.

Nach dem Faschismus verfolgte ein «reumütiger» Moretti vorübergehend eine asketische, auf das Wesentliche beschränkte Architektur, die sich aus einfachen Materialien zusammensetzte und alles Dekorative als Selbstzweck ablehnte. Damit unterbrach er einen Dialog mit der Kunst, den er von seinem Römer Büro aus geführt hatte. 1950 jedoch, unmittelbar vor der Projektierung der lautstarken Überbauung am Corso Italia in Mailand, gründete Moretti «Spazio», eine Zeitschrift für Kunst und Architektur, die er drei Jahre lang leitete. Als seine Mitarbeiter berief er so klingende Namen wie Giulio Carlo Argan, Agnoldomenico Pica, Mario Salmi sowie seine Maler-Freunde Gino Severini und Angelo Canevari, zu denen die neuen Abstrakten Piero Dorazio, Achille Perilli und Fernand Léger hinzukamen. In den kunstvoll gestalteten Ausgaben von «Spazio» dachten Künstler und Architekten gemeinsam über Raum nach. Für Moretti war dies eine Gelegenheit, den Barock, von dessen Zauber und Vielschichtigkeit er geradezu überwältigt war, unter einem neuen Gesichtspunkt zu sehen: Dieser spezifische Zugang war das letzte sich zäh haltende Überbleibsel einer Tradition der Neubewertung, die auf die dem Eklektizismus verpflichtete Zeit in Rom zurückging, als Moretti an der Scuola Superiore d'Architettura studiert und 1929 promoviert hatte. In seinen Ideen über den Barock war Moretti der deutschen Kultur der reinen Anschauung verpflichtet, die – da sie die Kunst für eine privilegierte Form der Wirklichkeitserkenntnis hielt – die Kunstformen der Vergangenheit erforschte, um ihre Bedeutung bezüglich der Wahrnehmung des Betrachters und dessen, was auf der Gefühlsebene ausgelöst wird, zu entschlüsseln. So gesehen hatten die barocken Architekten die Preisgabe des in der Renaissance vorherrschenden Gefühls von Geborgenheit sowie den Umsturz des Verhältnisses zwischen Mensch und Universum interpretiert – einen Umsturz, der die Vorstellung vom Menschen als Mittelpunkt der Welt auslöschte und den Menschen, der sich seit Jahrhunderten im «Zentrum» gewähnt hatte, in eine Randposition verstiess. Die Architekten des Barocks sahen sich also der Aufgabe gegenüber, ein neues Vokabular von architektonischen Zeichen – bestehend aus Ovalen, Ellipsen, Kurven, Abfolgen von konkaven und konvexen Flächen – zu erarbeiten, das heisst rasch neue Formen zu erfinden, um der beängstigenden Verschwendung des Ausdrucks entgegenzuwirken, die bereits Michelangelo mit seinem «non-finito» betrieben hatte.

Es ist deshalb vorstellbar, dass die Lektüre eines barocken Werkes nicht ruhig und heiter vor sich ging, sondern unvermeidlich von Unruhe und Aufregung gezeichnet war. Und vor allem Moretti, der seit seiner Ausbildung von den Ausdrucksmöglichkeiten des barocken Vokabulars fasziniert war, fühlte sich in der Nachkriegszeit, die nach dem Grauen des Holocaust und der Atombombe jeglicher Sicherheit entbehrte, den Architekten der 1630er-Jahre noch verwandter und entwarf Räume voller Beklemmung mit gekrümmten Mauern, verdrehten Wänden, verformten Konturen, zerrissenen Oberflächen, die zu einer immer noch gespannteren, nervöseren und ruheloseren



|2



|3

2 | Titelseite der von Moretti 1949–1953 herausgegebenen Zeitschrift «Spazio»: «Abstrahierender» Ausschnitt einer barocken Plastik auf der Engelsbrücke

3 | Lucio Fontana: Concetto spaziale: Attesa (1953)

4 | Von der Bildhauerin Claire Falkenstein gestaltetes Grottentor bei der Villa «La Saracena» (1957)

5 | Alberto Burri: Schimmel (1951)

Gestaltung beitrugen. Beim Besuch der Triennale von 1951 in Mailand stand er fassungslos vor den geglätteten, in ihrer Perfektion kalten Beiträgen Norwegens und rief aus: «Aber ist es denn möglich, dass eine erschütterte, auf den Kopf gestellte Welt wie die unsere in diesen Künstlern keinen Zweifel, kein Erschauern, keine Angst auslöst? Wie können sie so unempfindlich und kalt bleiben mit ihren schönen Hüllen? Ich verstehe einen Picasso, einen Le Corbusier, die unsere Zeit schonungslos darstellen.»[1]

Wirkung und Stimmung

Für Moretti legte eine wahrhaft zeitgenössische Kunst Bruchstücke einer aus dem Ruder geratenen Realität frei, Fragmente, die ungeschönt dem Blick ausgesetzt wurden und nicht eine Unbeschwertheit vortäuschten, die nicht zurückzugewinnen war. Er bewunderte die Bilder von Burri mit ihrer aufwühlenden Wirkung oder die späten Werke von Capogrossi, entstanden nach dem Übergang der figurativen Malerei zu einer chiffrierten Sprache, zum «Zeichen», das – als Sequenz in den Bildern wiederholt – die komplexen und eben nicht dechiffrierbaren «Verflechtungen der Existenz» darzustellen versucht.[2] Genau so hat Moretti seine Architektur entworfen. Von den barocken Raumvorstellungen und von der Wirklichkeitswiedergabe der Vertreter des «Informel» war er deshalb so fasziniert, weil er eine vergleichbare Betroffenheit ausdrücken wollte.

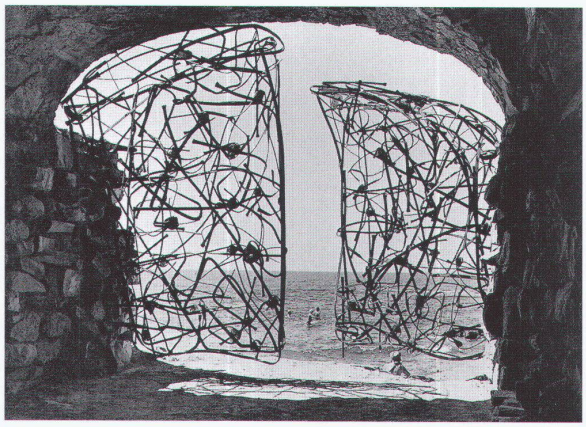
In seiner selbst definierten Rolle als «Demiurg»[3] fühlte sich Moretti dazu verpflichtet, die Wahrnehmung und Stimmungszustände des Beobachters in den Entwurf einzubeziehen: Um der durch ein Bauwerk auszulösenden Wirkung Rechnung zu tragen, entwickelte er eine Entwurfsstrategie, bei der ein Projekt durch fortwährende Anpassungen erst während der Realisierungsphase Gestalt gewinnt und daher nicht so sehr an eine zeichnerische Darstellung gebunden ist.

Wie die Architekten des Barocks war auch Moretti darauf aus, die gefühlsmässigen Reaktionen des Betrachters zu steuern. Er stellte sich diesen in einem Raum vor, den er mit grosser Sorgfalt ausarbeitete, und zwar oft anhand der Analyse barocker Raumsequenzen und ihrer psychologischen Bedeutung, die auf dem Wechsel zwischen lang gezogenen, dunkleren und weiten, helleren Räumen beruhte.[4] Diesbezüglich fällt es nicht schwer, mit der Aussage von Paolo Portoghesi einig zu gehen, «der Geschmack Morettis» sei «in der Entasis verkörpert»[5]. Denn dieser liebte perspektivische Kunstgriffe, verformte Konturen und Oberflächen, um optische Illusionen zu erzielen, um das Gefühl von Unendlichkeit, aber auch Spannungen und Unruhe zu vermitteln, indem er geschwungene Linien und kontinuierliche, unbestimmte Oberflächen verwendete.

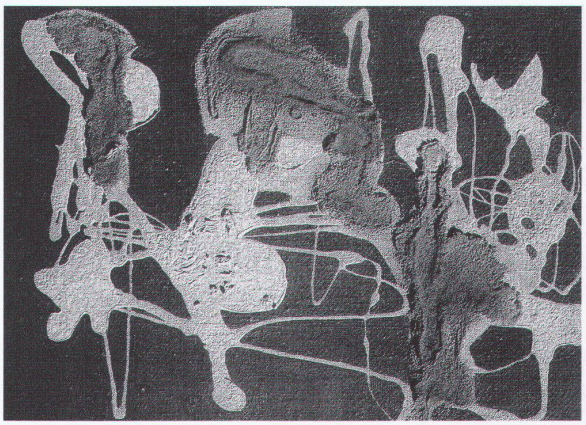
Von der Leinwand zum Raum

So wie die geschweiften Fassaden und abgedrehten Volumen des siebengeschossigen Gebäudeflügels der Überbauung am Corso Italia – wo Moretti die expressive Kraft der «figura di taglio», der von der Schmalseite her wahrgenommenen Figur, verwendet, die Caravaggio als erster entdeckt und in seinen Gemälden dargestellt hat – oder die stoffliche Verdichtung an präzise gesetzten und exakt ausgearbeiteten Stellen wie beim ENPDEP-Hauptsitz – wo vier elliptische Stützen als einzige «konkrete» Elemente einen immateriellen Glaswürfel tragen – auf eine barocke Formensprache zurückzuführen sind, kann auch eine räumliche Entsprechung zu den Materialschichten gesehen werden, mit denen die Künstler des «Informel» in den Jahren nach dem Krieg auf der Leinwand experimentierten. Wie viel verdankt Moretti Tàpies, Burri, Capogrossi, jenen neuen Künstlern «barocken Geistes» – als die er sie selbst bezeichnet – die ein Kunstschaffen mit «neuen Zeichen, ungewohnten Gesten, unvorhergesehenen Materialien» lancierten?

Der Kunstsammler Moretti führte in seiner Zeitschrift eine Rubrik ein, in der er eine erste Bilanz zum Thema der «nicht gegenständlichen»[6] Kunst zog, anhand einer Reihe eigens verfasster Beiträge von Kritikern und Künstlern (Argan, Seuphor, Severini, Dorazio, Bernasconi usw.). Er förderte die Vertreter des «Informel», in deren Kreis er durch den Maler Michel Tàpies eingeführt worden war und die er als direkte Nachfahren der barocken Künstler würdigte.[7] Moretti empfand persönlich eine Affinität zum «Bernini'schen»[8] Capogrossi, den er unter die weniger kühnen «barocken» Künstler des gemässigteren Flügels einstufte, weil er in seinen klar lesbaren Bildern «schwach verankerte Zeichen»[9] oder manchmal ein einziges «vielgestaltiges», in Reihung wiederholtes Zeichen verwendete. Bei Serpan hingegen gefiel ihm die Art, Bilder zu kreieren durch Überlagerung «verschiedenartiger, einander durchdringender Raumaggregate»[10], von denen jedes aus einer anderen Art Zeichen



|4



|5

bestand: über einem ersten Raum aus weitmaschigen Schlingen verdichtete sich ein zweiter aus Farbwolken, nach einer Methode der Überlagerung, die an Oberflächen bei Michelangelo erinnerte.

Moretti schätzte die figurative Kunst ebenso wie die abstrakte; er sah darin nichts Gegensätzliches, sondern vielmehr eine natürliche Entwicklung von der einen zur andern oder gar eine Koexistenz wie bei der Abstraktion im Barock. Diesbezüglich setzte er einen Zusammenhang voraus zwischen der plastischen Gestaltung des Barock, und dem Verfassen abstrakter Ausdrucksformen: «Es gibt im römischen Barock zahlreiche Skulpturen (...), die in ihrer plastischen Formulierung Partien zeigen, die rein formal gelöst sind, abseits von jeder Bezugnahme auf eine objektive Wirklichkeit, sodass es nicht willkürlich erscheint, sie der Formenwelt der Abstraktion zuzuordnen.»[11]

Das Formlose materialisieren

Wenn man einen Teilbereich einer barocken Skulptur aus seinem Zusammenhang reisst und dieser jeden Bezug zur Realität verliert, tritt die abstrahierende Tendenz der formalen und räumlichen Revolution des Barocks zutage. Moretti fand, die Kunst müsse sich in die Welt der Architektur integrieren, nicht physisch und monumental wie in seinem Jugendwerk, dem Foro Mussolini, sondern strukturell. So wünschte er sich «eine Verschmelzung der verschiedenen Problematiken der Kunst» herbei, «der Skulptur als Volumen, der Malerei als Farbe und der Architektur als Organismus»[12].

Moretti wird, vor allem bei den drei Villen in Santa Marinella – der Saracena, Califfa und Moresca, projektiert zwischen 1954 und 1971 – bei der Behandlung der Fassaden mit einer Schichtung von Materialien arbeiten, so wie Burri – den Moretti in der Planungszeit der Villa Saracena um 1954 persönlich kennen lernte – und Tàpies dies in ihren Gemälden praktizierten. Auf dem grobkörnigen Verputz bestimmte er die Stellen, an denen das Material verdichtet oder ausgedünnt werden sollte, bestimmte, wo und wie stark die Oberfläche aufgebrochen werden sollte, im Versuch, die Wirkung der «Säbelhieb-Geste» Fontanas in architektonischer Form zu erreichen. Ebenfalls bei der Villa Saracena arbeitete er bei der Planung und Ausführung des vergitterten Tores der Meeresgrotte mit der Bildhauerin Claire Falkenstein zusammen.

Auch beim «Informel» übernahm Kunst die Aufgabe, Ruhelosigkeit, Angst und Unsicherheit darzustellen, und zwar durch kühne Versuche, die die Künstler dazu brachten, für die Malerei neue Zeichen, Gesten und Materialien nutzbar zu machen. So ist der Betrachter vor Werken wie etwa jenen von Burri, bei denen der verbrannte rote Plastik Brandwunden vortäuscht, oder von Pollock, bei dem es schwer fällt, im Gewirr der Linien ein figuratives Motiv auszumachen, nicht froh gestimmt: «ich will den Betrachter verunsichern; er soll sich nicht mehr auf die konventionelle, eine Beziehung herstellende Art mit meinen Bildern auseinandersetzen oder sich an einem stabilen, ruhigen Punkt festhalten können, sondern wird sich vorbehaltlos einer Art hypnotischem, von der Zeit losgelöstem Zustand überlassen, in dem er das freie Dahinfliessen des Lebens selbst wird erfühlen können, in einem unverbindlichen, unbestimmten optischen Spiel»,[13] genau in der Weise wie dies, gemäss Morettis Auslegung, im Inneren eines barocken Raumes geschieht.

Vermutlich bewunderte Moretti an den Vertretern des «Informel» vor allem die vitale und kreative Seite ihres Tuns, ihren Willen, durch Kunst «die Welt zu verändern»[14]. Das verbindende Moment zwischen Barock und «Informel» lag für ihn darin, dass Letzteres phänomenologisch geeignet ist, die Wirren einer Epoche bildhaft umzusetzen. Das «Informel» tut dies mit neuen Materialien und Ausdrucksformen, wie der Barock im 17. Jahrhundert, als neue und komplexe Formen die systematisch erfassbaren der klassischen Renaissance abgelöst haben.

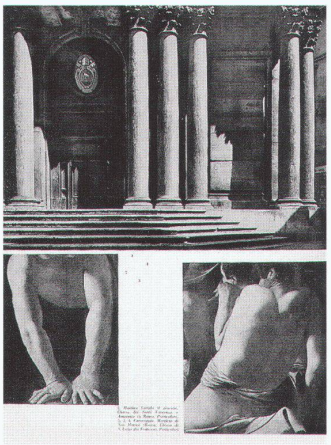
1 Roberto Morisi, Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi in: L.Finelli, Luigi Moretti la promessa e il debito, Rom 1986, S. 146–147
2 G. C. Argan, L'Arte moderna, Florenz 1986, S. 485
3 Beim Projektieren sagte Moretti immer wieder: «Denkt daran, dass ein Architekt, wenn er gut ist, zwischen Gott und den Menschen vermittelt.»
4 Als Moretti die Raumsequenzen der Peterskirche vom Eingang bis zur Kuppel studierte, nahm er eine gestaffelte Analyse aufgrund von vier – von ihm festgelegten – räumlichen Eigenschaften vor: die geometrische Form, die Dimension des absoluten Volumens, die Dichte, die von der Menge und Intensität des Lichtes abhängt, der Widerstand oder die energetische Ladung, «vergleichbar dem in einem gleichmässig fliessenden Strom je nach den Hindernissen, Widerständen, Verengungen, auf die er trifft, variierenden Druck». Daraus leitete er die emotionalen Abläufe von Beklemmung und Befreiung ab, die im Benutzer dieser Räume hervorgerufen werden, während er sie durchschreitet. (Spazio Nr. 7/1952–53, S. 108)
5 P. Portoghesi, Luigi Moretti in: I grandi architetti del, 900, Rom 1998, S.387–389
6 L. Moretti, Punto dell'arte non obiettiva, in: Spazio Nr. 4/1951, S. 17
7 Moretti wagte, unter dem Einfluss der deutschen Kunsttheorie, eine zeitlose Interpretation der barocken Kategorien, insofern als er die gesamte Architektur, unabhängig von der zeitlichen Einordnung des Werkes in barock und nicht barock einteilte. Das «Informel» gehörte nach seiner Theorie ins Umfeld der barocken Bauten, bei denen es sich um räumliche Strukturen mit einer beschleunigten zeitlichen Dimension handelt.
8 L. Moretti, Capogrossi, Daktyloskript von 1968 im Moretti-Archiv, S. 5
9 Ebenda S. 1
10 L. Moretti, Jeroslav Serpan, in: Galleria di Spazio, Rom 1955
11 L. Moretti, Forme astratte nella scultura barocca, in: Spazio Nr. 3/1950, S. 9
12 P. de Laurentis, Interviste e testimonianze, in: «Parametro» Nr.154/1987, S. 31
13 C. Accardi, Biancorossonero, Florenz 1996, S. 26
14 Op. cit. Anm.10, S. 21

Die «barocke Spannung» in der Überbauung Corso Italia

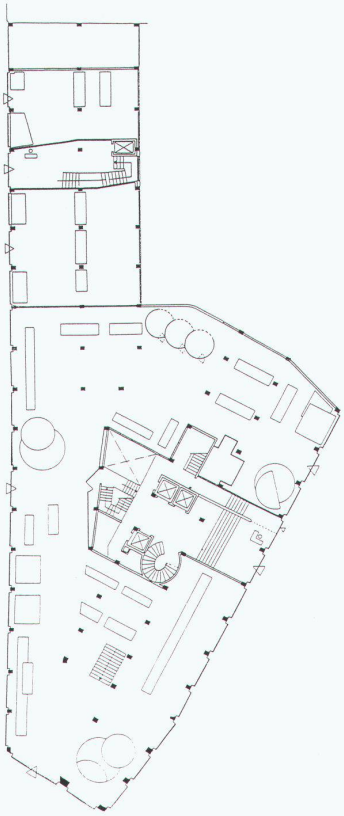
Dieses Ensemble mit Wohn-, Gewerbe- und Büronutzung umfasst fünf verschieden hohe Gebäude und einen Hof. Vom Corso Italia her kommend, stösst man auf einen siebengeschossigen Bau, der quer gestellt und weit auskragend auf einem niedrigen verglasten Baukörper ruht: es ist die architektonische Umsetzung von Caravaggios «figura di taglio», der von der Schmalseite her wahrgenommenen Figur, die laut Moretti zum ersten Mal im Gemälde «Cena in Emmaus» vorkommt und die expressive Kraft des Profils vor Augen führt. Indem dieses Volumen drei Fassaden simultan preisgibt (links und rechts der schmalen, fensterlosen Stirnseite erkennt man die beiden anschliessenden Fassaden), wird der Blick des Betrachters in den Hintergrund, auf das höchste Gebäude hin gelenkt – das gleichsam den Bühnenprospekt bildet – und auf den schmalen Zwischenraum, der es spaltet. Und der Blick durchdringt hier gleichsam die Kulisse, um weiterzuschweifen auf den gerahmten Ausschnitt der dahinter liegenden Stadt. Aber damit nicht genug, die scheinbar strenge Symmetrie, die im Bereich des schmalen Zwischenraums herrscht, verformt sich elegant nach aussen hin, und zwar so stark, dass der rechte Kopfbau wie eine Schraube abgedreht wird, als ob eine geheimnisvolle Kraft ihn der Mittagssonne entgegenzwänge.

Die auf die Via Rugabella ausgerichtete, mit Mosaik verkleidete Seitenfassade des Volumens «im Profil» weist mehrere leicht auskragende Brüstungen auf, die nur von schmalen Schlitzen in der sich aufbäumenden Oberfläche unterbrochen sind. Wie bei den Bauten von Borromini biegen und neigen sich die Brüstungen und bilden einen Halbkreis plastisch geformter Materie, im Kampf zwischen der feindlichen Aussenwelt und dem Innenraum. Das andere auf den Innenhof ausgerichtete Gebäude hat einen gestreckteren Rhythmus. Eine Curtain-Wall lässt in den unteren beiden Geschossen die Tragstruktur erkennen, mit Pfeilern, die man zwischen den Mauerausfachungen kaum sieht, weil sie «eingebettet» und roh belassen sind – eine Hommage an die von Michelangelo in die Architektur eingeführte «Zeitlichkeit».

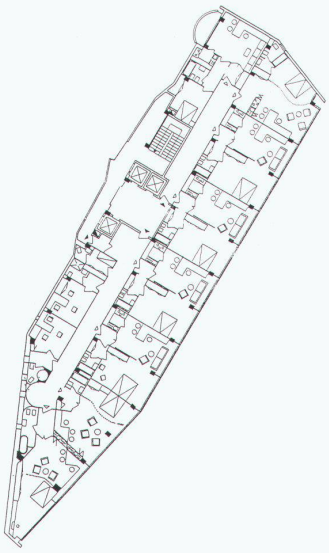
Beim Corso Italia werden vier der fünf «Punkte» Le Corbusiers – pilotis, plan libre, fenêtre en longeur, façade libre – einer «barocken Spannung» unterzogen. Ein labiles Gleichgewicht wird zwischen den Körpern erzeugt, so als ob sie demnächst einstürzen oder auseinander brechen würden. Die ganze Überbauung ist barock im Sinne Morettis: eine Abfolge von Episoden, die vom Betrachter in einem bestimmten Moment wahrgenommen und später in der Erinnerung rekonstruiert werden, eine Architektur also, die, um es mit Moretti zu sagen, mehr erzählerisch als lyrisch ist. Es kommt zur Anverwandlung von Themen der Vergangenheit und deren Verbindung mit Auflagen, die Moretti von der zeitgenössischen Gesellschaft und Architekturkultur gemacht werden, so z.B. die aus dem «plan libre» abgeleitete Nutzungsflexibilität.



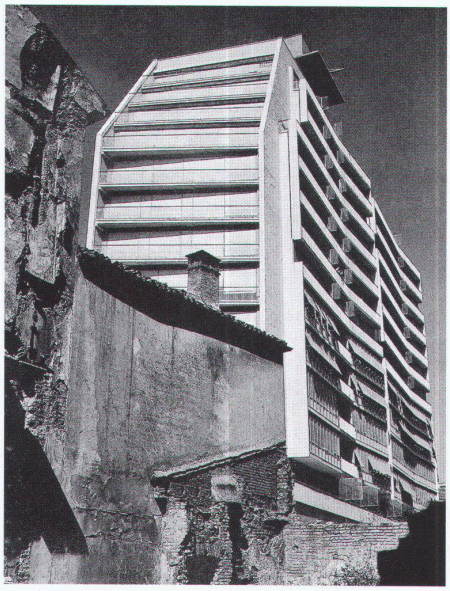
6



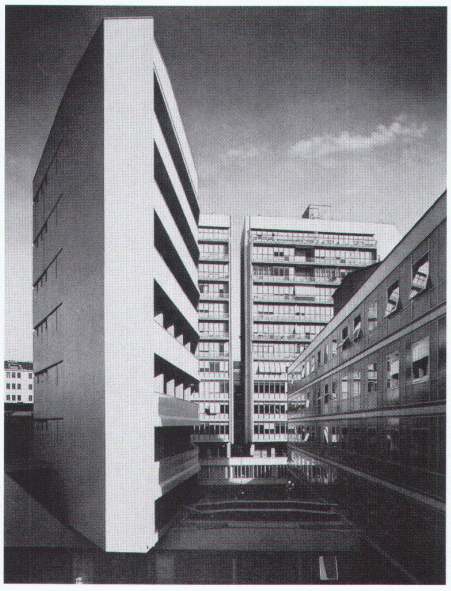
Erdgeschoss im Trakt Corso Italia/ Via Rugabella mit Ladennutzung



Obergeschoss mit Appartements



| 7



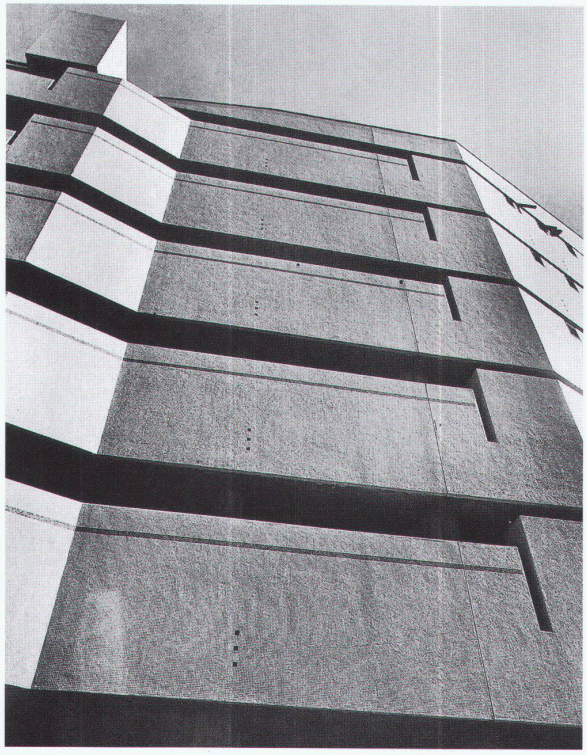
| 8

6 | Illustrationen aus Morettis Essay «Discontinuità dello Spazio in Caravaggio» in «Spazio» 5/1951

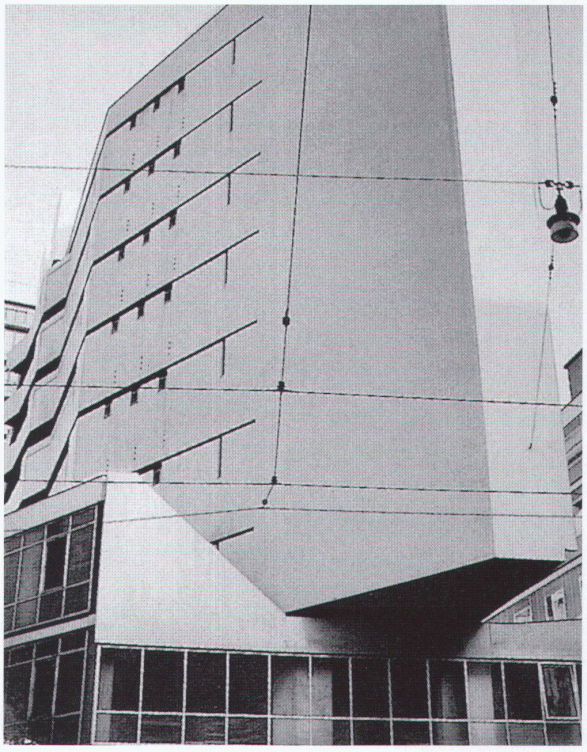
7 | Wohn- und Geschäftsüberbauung Corso Italia, Mailand (1949–1956), Rückfassade an der Via San Senatore: Schraubenbewegung der Südfassade

8 | Einblick in den Zuganshof mit Curtain-Wall

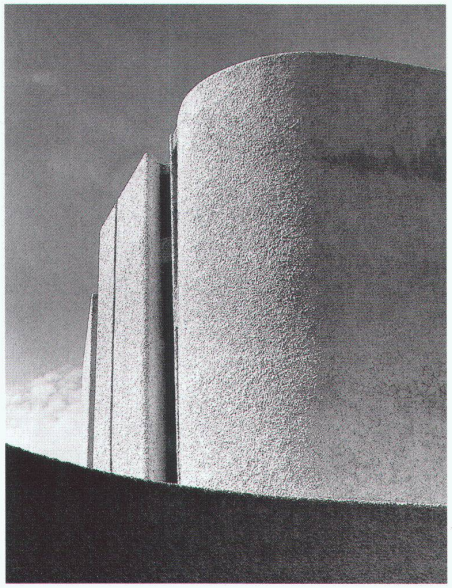
9, 10 | Fassade Corso Italia/Via Rugabella mit Mosaikverkleidung



| 9

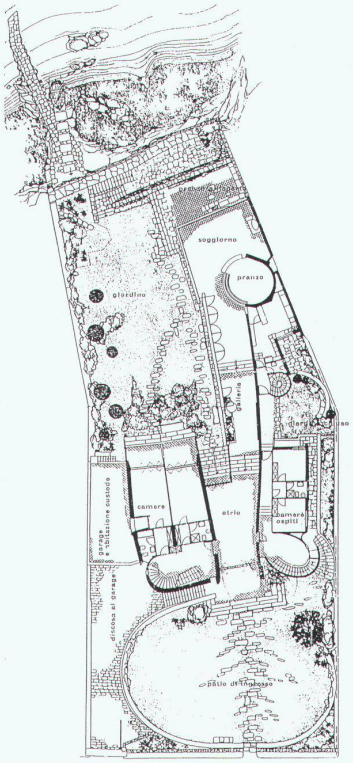


| 10

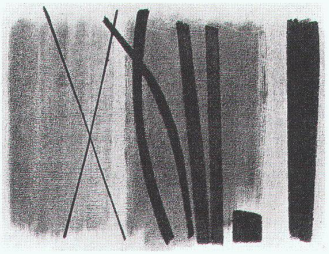


| 14

| 15



| 16



| 17

14 | Villa «La Saracena» in Santa Marinella (1953–1957): «Turm» mit Schlafzimmern

15 | La Saracena, Grotte im strandseitigen Sockel: Detail der Schmiedearbeiten von Claire Falkenstein

16 | Erdgeschoss

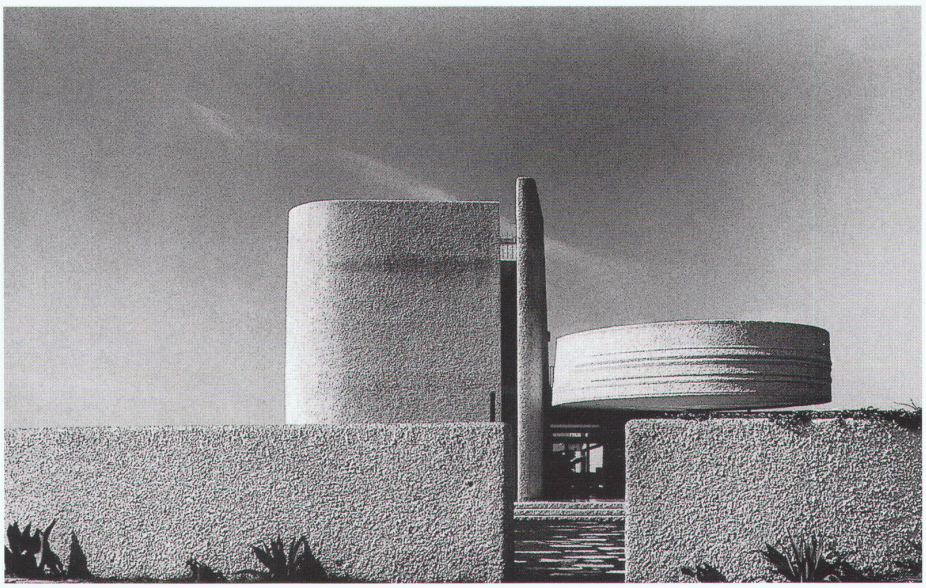
17 | Hans Hartung: Komposition (1953)

18 | Strassenseite von La Saracena mit Haupteingang

Die «Poetik der Mauer» in den Villen von Santa Marinella

In den Villen, die Moretti klangvoll «La Saracena» (1954), «La Califfa» (1967) und «La Moresca» (1971) nennt, werden jene Themen, die eine gewisse Internationalität verkörpern – Flexibilität, freier Grundriss, Pilotis, Curtain Wall – vorübergehend zurückgestellt. Es wird dagegen auf eine in der mediterranen Tradition wurzelnde Bauweise zurückgegriffen, durchsetzt mit Anregungen aus der Malerei des «Informel». Moretti orientiert sich bei diesen Wohnbauten an der Küste an jenen Bildern und Skulpturen «barocker Herkunft», die nach dem Krieg aufgekommen sind und die er selber in «Spazio» veröffentlicht.

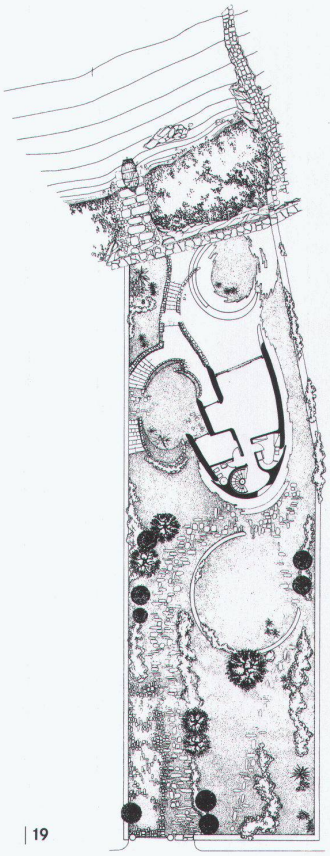
Die Villen verschliessen sich nach aussen und sind zur Strasse hin mit Umfassungsmauern abgeschirmt, wenden sich jedoch mit verglasten Partien und Sitzplätzen im Freien den wichtigeren Elementen der Umgebung zu: dem inneren Garten und dem Meer. Der «innere» Raum ist verborgen hinter tragenden, schützenden und «expressiven» Mauern



| 18

mit weisser, sorgfältig «dekorierter» Oberfläche, ein unwirklich erscheinender, leuchtender Körper, der das Licht einfängt und festhält. Wenn gemäss Moretti «jede Sache sichtbar ist und durch ihre Oberfläche mit uns kommuniziert»[15], dann kann sie nicht neutral bleiben, wenn man will, dass sie kommuniziert: Mit grobkörnigem Verputz und einer mondlandschaftsähnlichen Wirkung drücken die rustikalen Fassaden den «Inhalt» der Mauern, ihre Last und ihre Stärke, aus. So wie die Maler des «Informel» neuen Materialien malerische Bedeutung verliehen – Sackleinen, Kunststoff, Aluminiumlack, Rinde, Tapete usw. – arbeitet Moretti zur Erzielung bestimmter Lichteffekte mit einer Mischung aus weissem Zement und Puzzolanerde.
Der Grundriss der Villa La Califfa wird beherrscht von einem «Zeichen»: Offenkundig sind die Analogien zwischen der auf der einen Seite geschlossenen, auf der gegenüberliegenden Seite jedoch gänzlich offenen, konkaven Figur zu einem Motiv von Capogrossi. Einen Schritt weiter geht Moretti bei der Moresca, indem er das «Zeichen» mit einer metaphorischen Bedeutung auflädt, die auf eine «andere» Wirklichkeit verweist. Er kehrt in der formalen Gestaltung zu seinem Ausgangspunkt zurück: den organischen Formen des Barocks, die der Welt des Zoomorphen, Vegetabilen und Mineralischen entstammen.

15 Aus: La casa al mare in Santa Marinella, Daktiloskript im Moretti-Archiv



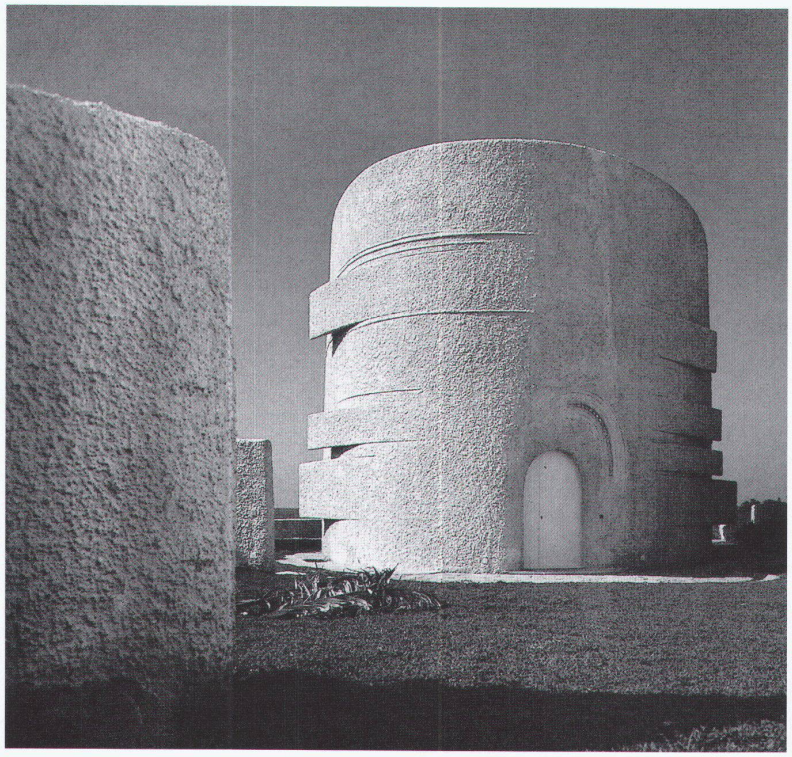
| 19

19 | Villa «La Califfa» in Santa Marinella (1964–1967)

20 | Zugangshof

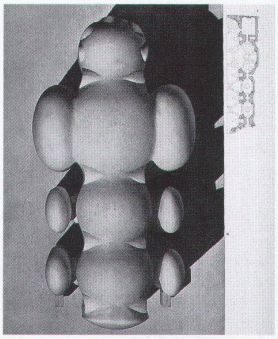
21 | Alberto Capogrossi: Oberflächen (1964)

22 | Stereometrisches Modell eines Kirchenentwurfes von Guarini in Morettis Essay «Strutture e sequenze di Spazio» in «Spazio» 7/1952/53

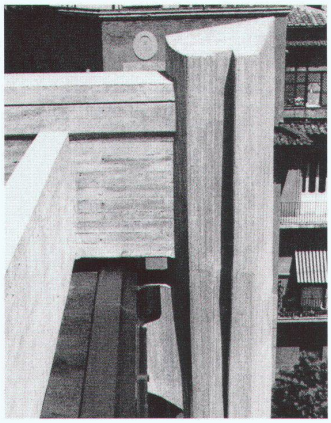


| 20

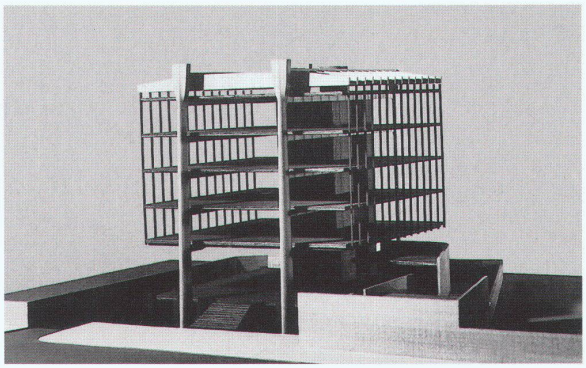
| 21



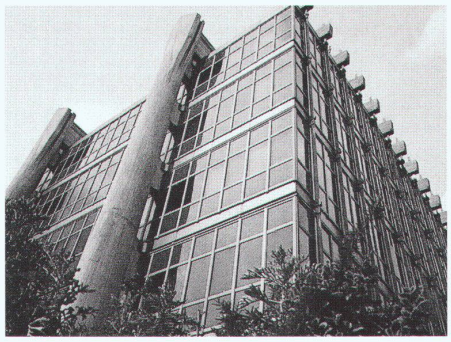
| 22



| 12



| 13



| 11

11 | Bürogebäude der ENPDEP, Rom (1963–1973)

12 | Oberer Abschluss des Tragwerks: Überzüge und Pfeiler mit elliptischem Querschnitt

13 | Tragwerkmodell mit Makrostrukur und Curtain Wall

Die «sich überlagernden Zeiten» des ENPDEP-Gebäudes

Die am Corso Italia begonnene und beim Stock Exchange in Montreal gemeinsam mit Nervi fortgeführte Untersuchung der Flexibilität wird beim ENPDEP-Gebäude in Rom vertieft. Es kommt hier zur Erprobung von formal relevanten konstruktiven Lösungen. So besteht der Bürobau aus zwei aufeinander gestellten Blöcken, der eine – als gewöhnliche Betonkonstruktion ausgebildet – reicht vom dritten Untergeschoss bis zum ersten Obergeschoss, der andere über vier Geschosse bis unters Dach; Letzterer wird getragen von – oder besser «hängt» in – der aussen am Bau errichteten Tragstruktur. Während in Mailand beim Corso Italia die «eingebetteten» Stützen nur in den unteren Geschossen sichtbar sind und oberhalb hinter den Mauerausfachungen verschwinden, verdichtet sich die Materie beim ENPDEP-Gebäude an vier Punkten, nämlich in den Betonstützen mit variierendem elliptischem Querschnitt. Sie sind die Hauptattraktion des Gebäudes, plastisch ausgeformt nach dem Gesetz der nach oben abnehmenden Last – sie werden tatsächlich nach oben dünner – und im Endbereich, wo die beiden grossen Dachträger einmünden, gestaucht. An den Letzteren sind 14 Sekundärträger befestigt (als Teil des Gebäudeabschlusses wie ein Tympanon ausgebildet), an denen als Geschossaufhängung wiederum 14 rot gestrichene Zugstangen verankert sind, die sich als Relief auf den beiden Seitenfassaden abzeichnen. Der vollständig verglaste Kubus (Curtain Walls als Abschluss völlig frei unterteilbarer Geschosse) wird hier zur «Hintergrundfigur», aufgehängt an einer Tragstruktur, die wie ein Baugerüst aussieht. Moretti macht auch das ENPDEP-Gebäude zu einem barocken Bau im Sinne einer komplexen und als Abfolge von Episoden lesbaren Struktur: das Traggerüst ist in Einzelteile von stark figurativer Bedeutung zerlegbar, so wie auch das getragene Volumen sich weiter unterteilen lässt in einfachere Elemente. Auch Tàpies verwendet in seinen Bildern diese Logik, die zwei nebeneinander existierende Wirklichkeiten produziert: jene des Hintergrundes und jene der als Relief aufgebrachten Elemente. Moretti führt also vor, wie innovative technische und statische Lösungen strukturelle Eigenschaften eines Barockbaus aufweisen. Indem das expressive und bildhafte Potenzial des Tragwerks betont wird, bewegt sich das ENPDEP-Gebäude zugleich in der Nähe zu Ansätzen der Megastrukturalisten und Metabolisten.

Annalisa Viati * 1973
Architekturstudium an der Universität in Neapel und am Institut d'architecture in Genf, Diplom 2000 mit einer Arbeit zum Thema «La Saracena, la Califfa, la Moresca. Tre architetture mediterranee di Luigi Moretti fra suggestioni barocche e informali». Forschungstätigkeit an der Architekturfakultät Neapel im Bereich Bioarchitektur, neue Technologien und nachhaltige Entwicklung.

Italiano

Annalisa Viati
Versione originale di pp. 24–27

Densità di percezione e molteplicità di esperienza

Le tendenze «organiche» nelle ultime opere di Luigi Moretti

Basandosi sugli stabili amministrativi e le ville realizzati a Roma, Milano e nella località balneare Santa Marinella l'articolo che segue analizza le tendenze informali ed espressive nell'opera tarda di Luigi Moretti (1907–1973). Queste vengono poste in rapporto con un concetto spaziale che l'architetto romano ha sviluppato dal confronto tra l'arte barocca e l'arte contemporanea «informale». Moretti si discosta volutamente dal modello di percezione del Movimento Moderno. Il suo obiettivo è la plasticità dell'evento spaziale che scaturisce da stati di tensione e da forme dinamiche della materia.

Luigi Moretti, che con la sua opera sia teorica che progettuale ha attraversato buona parte del Novecento, è stato un caso esemplare e rappresentativo di quella schiera di architetti italiani (Quaroni, Ridolfi, Mollino...) solitari e difficilmente inquadrabili in una corrente di pensiero, accomunati dalla volontà di fare un'architettura alternativa a quella di tipo germanico, di elaborare un linguaggio innovativo ma innestabile sulla tradizione italiana; anzi in grado di tradurre in forme e segni la temperie culturale del momento storico in cui le loro architetture di volta in volta si collocano. E così Moretti, soprattutto nel dopoguerra, matura, attraverso la manipolazione delle forme e la sintesi fra classicismo ed etimi del Movimento moderno, la concezione di un'architettura che è ricerca ostinata di una nuova cifra stilistica in grado esprimere, in un linguaggio appropriato – che Moretti durante tutta la sua attività tenta di costruire prestando ascolto a molteplici suggestioni quali il Barocco, l'Informale, l'architettura mediterranea e quella di Michelangelo – il mutato Kunstwollen della società del dopoguerra. In più in qualità di «demiurgo-architetto»[1] Moretti si sentiva investito del compito di progettare le sensazioni percettive dell'osservatore e di indurre stati emotivi: introduceva così un tipo di progettazione che, per essere attenta alle sensazioni ed emozioni che l'oggetto può suscitare, prende corpo per aggiustamenti progressivi in corso d'opera ed appare così meno legata alla rappresentazione sulla carta.

Quella ricerca compositiva – cioè di equilibrio e proporzione fra i corpi – che già Moretti aveva avviato negli anni '30, venne ripresa a Milano e con grande fervore nell'immediato dopoguerra quando, per una serie di congiunture positive, gli fu affidato un ruolo di primo piano nella ricostruzione e invenzione di nuove tipologie edilizie; riflettendo, infatti, sul tema «minore» della casa, o meglio, della «casa dell'uomo» che Rogers indicava su Domus come tema principale della ricostruzione, concepì il tema decisamente innovativo della «casa-albergo»: evidente preludio allo squillante assolo del complesso di Corso Italia, il Moretti «penitente» proponeva un'architettura francescana ed essenziale, che si sostanziava di materiali poveri e rifiutava ogni apporto decorativo fine a se stesso, interrompendo così, apparentemente, quel dialogo con le Arti che avrebbe ripreso di lì a poco sulle pagine di Spazio, con l'avvio di una nuova e complessa indagine sulla forma, arricchita questa volta, da più mature tonalità razionaliste.

Nel 1950, immediatamente prima della progettazione del complesso di Corso Italia, Moretti fondò e diresse per tre anni la rivista Spazio, rassegna delle Arti e dell'Architettura, con uffici a Milano e a Parigi. Al suo fianco chiamò a collaborare firme prestigiose – come Giulio Carlo Argan, Agnoldomenico Pica, Mario Salmi – e vecchi amici pittori, come Gino Severini e Angelo Canevari, cui si affiancarono i nuovi astrattisti Piero Dorazio, Achille Perilli, Fernand Léger. Ancora una volta, come ai tempi dello studio di via Panisperna[2], artisti e architetti si trovarono riuniti in nome della riflessione sullo Spazio. Per Moretti fu l'occasione per rileggere, in chiave nuova, il Barocco, dal cui fascino e complessità sembrava addirittura soggiogato: ultimo ostinato erede di una tradizione di rivalutazione che veniva da lontano, dai tempi dell'eclettismo a Roma, passando attraverso l'insegnamento della Scuola Superiore d'Architettura, dove Moretti aveva conseguito la laurea nel '29.

Effetto e atmosfera

Le idee sul Barocco di Moretti sembrano più vicine alla cultura tedesca della Pura visibilità che, ritenendo l'arte una forma di conoscenza privilegiata della realtà, studiava le forme d'arte del passato per decodificarne i valori in relazione alla percezione dell'osservatore e a cosa si scatena nella sfera delle sensazioni. In quell'ottica, gli architetti barocchi diventavano interpreti dell'abbandono delle certezze rinascimentali e del capovolgimento del rapporto fra uomo e universo – che cancellava la visione antropocentrica del mondo e ricacciava in posizione periferica l'uomo che da secoli vi si era insediato al «centro». Così essi si sentirono investiti del compito di redigere un nuovo vocabolario di segni architettonici – fatto di ovali, ellissi, curve, sequenze di concavità e convessità – e di concepire nuove forme, velocemente inventate per contrastare le angoscianti dilapidazioni espressive che già Michelangelo aveva consumato col «non-finito».

E' immaginabile dunque che la lettura di un'opera barocca non poteva essere calma e serena, bensì inevitabilmente segnata da inquietudine e agitazione. In particolare Moretti, affascinato fin dagli anni della formazione dalle potenzialità espressive del vocabolario barocco, si sentirà ancora più vicino agli architetti del 1630 quando nel dopoguerra, dopo la definitiva caduta di ogni certezza, l'orrore dell'Olocausto e della bomba atomica, concepirà spazi carichi di angoscia, segnati da muri ricurvi, pareti in contorsione, linee deformate, superfici lacerate e tutto quanto potesse contribuire ad una composizione sempre più tesa, nervosa e inquieta. Una volta, in visita alla Triennale di Milano del 1951, dinanzi allo stand norvegese pieno di cose levigate e fredde nella loro perfezione esclamò: «Ma è mai possibile che un mondo sconvolto, rivoltato sottosopra come quello nostro, non provochi in quegli artisti un dubbio, un fremito, un'angoscia? Come fanno a rimanere così impassibili e freddi con le loro bellurie? Capisco un Picasso, un Le Corbusier che con le cattive spiegano il nostro tempo»[3].

E' così che Moretti vedeva l'arte contemporanea autentica – disvelatrice di frammenti di realtà alla deriva, offerti allo sguardo senza alcuna elaborazione, non certo simulatrice di una serenità ormai non più conquistabile. E infatti ammirava i quadri di Burri di forte impatto emotivo o le tele dell'ultimo Capogrossi, quelle dipinte dopo la conversione dalla pittura figurativa al linguaggio cifrato, al «segno» che, ripetendosi in sequenza nelle sue tele, tentava di esprimere proprio la complessa e indecifrabile «trama dell'esistenza»[4]. Ed è così che Moretti ha concepito la sua architettura che, se è rimasta affascinata dai valori della spazialità barocca e dalle rappresentazioni della realtà propugnate dall'arte informale è perché intendeva esprimere un analogo tormento. Anche Moretti, infatti, come gli architetti barocchi, mirava alla progettazione delle reazioni emotive dell'osservatore che egli immaginava in uno spazio caratterizzato, di volta in volta, da qualità studiate sempre con grande cura, spesso sulla scorta dell'analisi delle sequenze di spazi barocchi e del loro valore psicologico, fondato sull'alternarsi di spazi stretti e poco luminosi ad altri ampi e più chiari[5]. Non è a questo punto difficile trovarsi d'accordo con la definizione secondo cui «il gusto di Moretti si incarna nell'entasis»[6] per l'inclinazione a costruire artifici prospettici, a deformare linee e superfici per ottenere illusioni ottiche, a trasmettere il senso dell'infinito ma anche tensioni e irrequietezze, attraverso l'impiego della linea curva, delle superfici continue e indefinite: «Quando Moretti voleva fare degli spazi che rimanessero vivi nel tempo, non progettava mai spigoli ma superfici curve. Diceva: «Se l'occhio non trova un angolo, uno spigolo non sa dove fermarsi, continua a spaziare e l'area, la superficie la percepisce in maniera diversa da come si percepisce un ottagono, un quadrato» (...)»[7].

Dalla tela allo spazio

Ma se le pareti ondulate e i corpi in torsione del Complesso di Corso Italia, quell'edificio di 7 piani in cui Moretti traspone la potenza espressiva della «figura di taglio» che Caravaggio, per primo, aveva scoperto e rappresentato nei suoi dipinti, sono riconducibili al vocabolario barocco, la

sovrapposizione di strutture, l'addensamento di materia in punti precisi e opportunamente studiati – come avviene nell'edificio dell'ENPDEP laddove i quattro pilastri ellittici si configurano come gli unici elementi «materici» che portano un immateriale cubo di vetro – quanto possono essere considerati i corrispettivi spaziali delle stratificazioni di materia sulla tela che gli artisti informali sperimentavano negli anni del dopoguerra? Quanto Moretti deve a Tàpies, a Burri a Capogrossi, a questi nuovi artisti di «spirito barocco» – come egli stesso li definisce – che introducono un modo di fare arte con «nuovi segni, inediti gesti, imprevisti materiali»?

Nel secondo dopoguerra, Moretti si riavvicina alla pittura quando da Astratta comincia ad assumere i caratteri di Informale. E quando partecipa, nel 1965, alla mostra a Palazzo Strozzi sulla casa abitata, egli presenta un ambiente abitato al vero cioè il suo studio romano. Sicuramente colpisce la promiscuità e il valore delle opere che egli aveva: sulla scrivania una scultura di Claire Falkenstein, sfera; su di una parete due dipinti, uno di Ambrogio Fumagalli e l'altro di Salles; sulla stessa parete, ma appoggiato a terra, un dipinto di Luca Giordano e un legno di Aliventi; su di un tavolo due testine cinesi ed un gallo cinese del XV secolo; sul fondo un dipinto di Capogrossi, Composizione ovale, e uno di Claire Falkenstein, oro e azzurro. Moretti amava possedere le opere per instaurare un rapporto più diretto con l'artista, e perché riteneva che l'arte dovesse integrarsi nel mondo dell'architettura, non fisicamente, come pure era stato ai tempi della progettazione del Foro Mussolini, ma culturalmente, nel senso che egli auspicava «un'integrazione culturale fra le problematiche dell'arte: della scultura come volume, della pittura come colore e dell'architettura come organismo»[8]. Amava tanto l'arte figurativa quanto quella astratta ; non vi leggeva opposizione, piuttosto una naturale evoluzione dell'una nell'altra o addirittura una coesistenza, come nel caso dell'astrattismo nel barocco. A proposito di quest'ultimo tema Moretti ipotizza un legame fra il processo formativo della plastica barocca e la stesura dei linguaggi astratti: «Sono molte le opere di scultura del barocco romano (...) 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 riconoscerle di appartenenza al mondo formale astratto»[9]; così se si seziona una scultura barocca, e se ne astrae una parte dal contesto, questa perde qualsiasi riferimento alla realtà, tanto che non è possibile dire con sicurezza cosa essa rappresenti. Conclusione: l'astrattismo sarebbe già presente, in nuce, nella rivoluzione formale, oltre che spaziale, operata dal barocco.

Propose, dunque, su Spazio una rubrica dedicata ad un primo bilancio sull'arte «non obiettiva»[10] attraverso una serie di saggi appositamente scritti da critici e artisti (Argan, Seuphor, Severini, Dorazio, Bernasconi...) e divenne mecenate di artisti informali – alla cui frequentazione era stato iniziato da Michel Tapiè – che egli riconosceva come discendenti diretti di quelli barocchi[11]. Fu certo più vicino ad alcuni piuttosto che ad altri; aveva una segreta affinità col «berniniano»[12] Capogrossi, che egli inseriva fra gi artisti barocchi meno ardimentosi dell'ala più moderata, per l'uso di «segni di poche radici»[13] o, a volte, di un solo segno «proteico» ripetuto in sequenza nei suoi quadri di chiara lettura. Di Serpan, invece, amava il modo di costruire i quadri per sovrapposizione di «gruppi spaziali distinti e compenetrati»[14], ciascuno costituito da categorie di segni diversi: su di un primo spazio a maglie rade se ne addensa un secondo, fatto di cumuli di colore secondo un metodo per sovrapposizioni che lo avvicina alla costruzione delle superfici michelangiolesche.

Dare forma all'immateriale

Anche Moretti, soprattutto nell'esperienza delle tre ville a Santa Marinella – la Saracena, la Califfa, la Moresca progettate fra il '54 e il '71 – procederà per sovrapposizioni di materia sul trattamento della superficie esterna – come avveniva nel campo dell'Informale materico, in particolare sulle tele di Burri, che Moretti conobbe personalmente durante la progettazione della Saracena intorno al '54, e di Tàpies. Sull'intonaco a rinzaffo deciderà i punti in cui la materia va addensata o diradata, dove la superficie va lacerata e con quale intensità, nel tentativo di tradurre, sotto forme architettoniche, gli effetti del «gesto fendente» di Fontana. E sempre nella Saracena egli lavorerà al fianco di Claire Falkenstein all'ideazione ed all'esecuzione del cancello di chiusura del grottone a mare. Ancora una volta, nel caso dell'Informale, l'arte è investita del compito di esprimere inquietudini, paure e incertezze attraverso apprezzabili azzardi che hanno condotto gli artisti a recuperare alla pittura nuovi segni, gesti e materiali. E' ovvio che dinanzi ad alcune composizioni, come quelle di Burri in cui la plastica rossa combusta finge una bruciatura sulla pelle, o di Pollock, da cui è difficile astrarre un certo motivo figurale dall'informe groviglio di linee, lo spettatore non è sereno e non è intenzione degli artisti rasserenarlo: «E' mia volontà porre lo spettatore di fronte ad una lettura instabile e precaria; egli non può più servirsi, davanti ai miei dipinti, di un convenzionale modo di lettura relazionale né appoggiarsi ad un punto di stabilità, di quiete, ma dovrà abbandonarsi senza reticenze ad una specie di stato ipnotico e sospeso nel tempo, in cui esso potrà sentire lo scorrere sciolto della vita stessa, in quel gioco visivo ambiguo ed indefinito»[15] proprio come accadeva all'interno di uno spazio strutturato secondo la visione morettiana del Barocco.

Dunque il legame strutturale che per Moretti salda Barocco e Informale è da ricercare proprio nello sforzo di quest'ultimo di riformulare, ancora una volta, una visione dell'opera fenomenologicamente più adatta a tradurre in immagine – con nuovi materiali (il duco, le vernici di alluminio, le stoffe, i legni, la plastica, il cellotex, le pitture sintetiche...) e nuove espressioni (il segno di Capogrossi, i macrosegni di Kline, i grovigli di Pollok, i fasci di Hartung, i tagli di Fontana) – i turbamenti di un'epoca, come avvenuto nel Seicento con la sostituzione di inedite e complesse forme a quelle codificate dal classicismo rinascimentale.

E' probabile che Moretti ammirasse degli artisti informali soprattutto l'aspetto vitale e creativo del loro fare, la volontà di «cambiare il mondo» intervenendo sui presupposti dell'arte[16], ma è certo che Moretti ritenesse «le metastoriche strutture barocche» le sole a giustificare la loro esistenza nel mondo d'oggi.

1 Moretti ripeteva spesso, quando progettava: «Ricordatevi che quando un architetto è un bravo architetto, egli è il demiurgo fra Dio e gli uomini».

2 A proposito vale la pena ricordare che il primo studio di Moretti, «quello studio volante sui tetti dell'antica via Panisperna, dove convenivano tanti vividi ingegni, da Gentilini, a Mafai, a Tamburi (...)» vantava nello staff tecnico la presenza di tre architetti – Ciro Pennisi, Brando Savelli e Moretti stesso – nonché due pittori agli esordi – Achille Capizzano e il già citato Franco Gentilini. Tutti collaboravano alla progettazione considerando i problemi nella loro spazialità e studiando le visioni prospettiche del Rinascimento, le tavolette di architettura del Museo di Perugia, le piazze diamantine attribuite a Francesco di Giorgio, gli sfondi architettonici del Mantegna, le trame spaziali pittoriche di Piero della Francesca, e, contemporaneamente, la rivoluzione futurista di Carrà, Soffici, Funi e Sironi, nonchè quella cubista operata da Braque e Picasso a partire da Cézanne.

3 Cfr. Roberto Morisi, Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi in L. Finelli, Luigi Moretti la promessa e il debito, Roma 1986, pp. 146–147.

4 Cfr. G. C. Argan, L'Arte moderna, Firenze 1986, p. 485.

5 Quando Moretti studia la sequenza principale dei volumi della basilica di San Pietro, dall'ingresso alla cupola, propone un'analisi differenziale delle qualità degli spazi – che egli ritiene essere quattro: la forma geometrica, la dimensione o quantità di volume assoluto, la densità che dipende dalla quantità e distribuzione della luce nei volumi, la pressione o carica energetica, «qualità comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra» – da cui deriva gli andamenti emotivi di oppressione e liberazione suscitati nel fruitore che quegli spazi percorre.

6 Cfr. P. Portoghesi, Luigi Moretti in I grandi architetti del '900, Roma 1998, pp. 387–389.

7 Cfr. Pier Luigi Borlenghi, ingegnere collaboratore dello studio Moretti in un'intervista rilasciatami nel mese di dicembre del 1999.

8 Cfr. P. De Laurentis, Interviste e testimonianze in «Parametro» n. 154/1987 p. 31.

9 Cfr. L Moretti, Forme astratte nella scultura barocca, in «Spazio» n. 3 del 1950, p. 9.

10 Cfr. L. Moretti, Punto dell'arte non obiettiva in Spazio n. 4 del 1951, p. 17.

11 Moretti azzarda, sulla scorta dell'influsso della cultura tedesca, un'interpretazione metastorica della categoria del barocco nel senso che tutta l'architettura, indipendentemente dalla collocazione cronologica dell'opera, rientra in due grosse categorie : barocca o non-barocca. L'Informale rientrerebbe nell'ambito delle strutture barocche che secondo Moretti sono strutture spaziali con una dimensione tempo esasperata.

12 Cfr. L. Moretti Capogrossi, dattiloscritto del 1968 conservato all'Archivio Moretti, p. 5.

13 Ibidem p. 1.

14 Cfr. L. Moretti, Jeroslav Serpan in Galleria di Spazio, Roma 1955.

16 «Il mio stato d'animo nel dopoguerra era di passione, di grande presa di posizione e di partecipazione totale al rinnovamento del campo artistico attraverso la ripresa del confronto con le avanguardie storiche del novecento che erano state svuotate ed avvilite nell'Italia fra le due guerre». Ibidem p. 21.