

IL SEGRETO DI ADRIANO

Luigi Moretti e lo spazio negativo

VALENTINA RICCIUTI

Il linguaggio plastico di Luigi Moretti, come ogni sistema determinato dalle energie e dalla forma dei propri elementi, ha una sua logica di coordinazione sostenuta da radici profonde, intessuta di riflessioni sedimentate, di cui ciascuna architettura si appropria e in cui permane la sua "coscienza vivente". L'architettura morettiana, al confronto con la città, viene spesso a trovarsi nella situazione intrinsecamente contraddittoria di dover produrre con lo spazio urbano su cui insiste una totalità unitaria, mentre è essa stessa già una totalità. Dalla lezione dell'opera adrianea, Moretti seppe trarre proprio il segreto della concavità, definito dalla naturale tendenza alla sottomissione alle forze da essa generate e dalla predisposizione alla dilatazione in rapporto alle dimensioni e alla strettezza degli elementi delimitanti. Dalle geometrie del razionalismo apprese invece che il gioco antagonistico tra forza e controforza si approssima alla neutralità nel caso in cui le delimitazioni dello spazio siano rappresentate da piani o linee rette, o, se si preferisce, che un vano cubico si espande a partire dal proprio centro, ma lo fa assai meno perentoriamente di uno cilindrico.

The plastic language of Luigi Moretti has its own coordinating logic, sustained by deep roots, woven through with well-grounded reflections, which each piece of architecture appropriates for itself and in which there lies its "living consciousness".

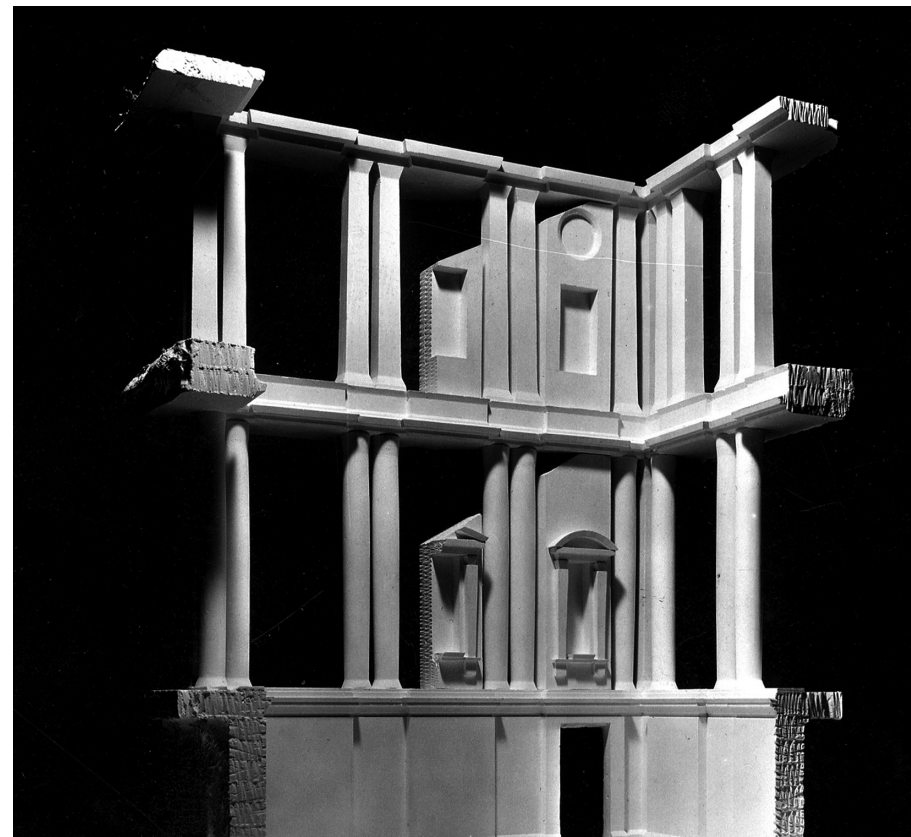
So Moretti's architecture, in its relationship with the city, often finds itself in the intrinsically contradictory situation of having to produce, with the urban space on which it acts, a unitary whole, whilst it is, in itself, already a whole.

From the lesson drawn from Hadrian's building, Moretti learnt the secret of the concavity – its natural tendency to yield to the force that it generates itself, and the tendency to dilate according to the scale and the narrowness of the elements that circumscribe it. Whilst, in contrast, from the geometrics of Rationalism he learnt that the antagonistic play between force and counterforce creates an approximate neutrality if the space is delineated by planes or straight lines, or, if one prefers, if a cubical space expands outwards from its own centre, although it does so much less peremptorily than a cylindrical space.

KEYWORDS: Luigi Moretti, casa Il Girasole, section, void

HADRIAN'S SECRET

Luigi Moretti e lo spazio negativo



Modello di studio della struttura compositiva ideale del vestibolo della biblioteca laurenziana. Luigi Moretti. © Fondo Luigi Moretti

Il ruolo incomparabile che spetta alla rappresentazione proiettiva nell'architettura viene definito dal fatto che nel disegno dell'edificio le sue proprietà spaziali si esprimono nel modo più chiaro. La prestazione della sezione nell'opera di Luigi Moretti è proprio e soltanto, in questi termini, quella di esibire una dialettica, lasciata volutamente irrisolta, tra la definizione di una precisa circostanza spaziale intesa come esito di un pragmatismo di derivazione moderna, e la costruzione disinvolta di situazioni di vera propria "produzione visiva" di matrice barocca. Conservando in ogni suo progetto un'evidente nostalgia naturalistica, Moretti subisce la tentazione della forma organica, vagamente antropomorfa, la sola che riunisca l'architettura alla fisionomia più esplicita del mondo. Quanti ne abbiano conosciuto davvero il temperamento e la posizione morale affermano di intravedere, nell'insistita propensione per l'uso della curva, tracce del suo grande interesse per la maestosità della statuaria romana, di cui lo studio di via Panisperna, a Roma, custodiva esemplari di rara bellezza. Certo Moretti non mancò di sottolineare ancora più esplicitamente e insistentemente, dalle pagine di "Spazio" – la cui stessa impostazione editoriale non lasciava dubbi

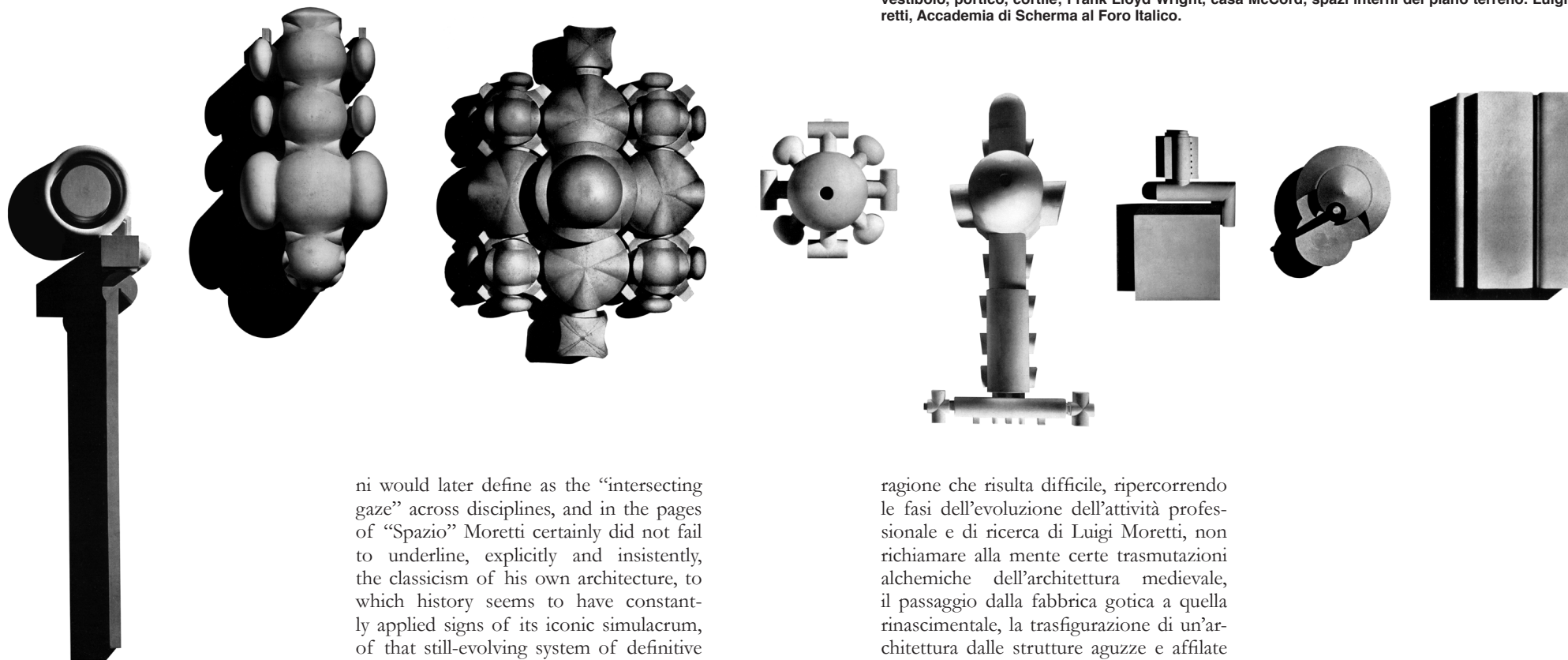
The projection plays an unparalleled role in architecture thanks to the fact that the spatial characteristics of a building are most clearly expressed in drawings. The cross-section in the work of Luigi Moretti serves the precise and the sole purpose, in these terms, of exhibiting a dialectic, left deliberately unresolved, between the definition of a specific spatial circumstance, which can be seen as the result of a modern pragmatism, and the confident construction of veritable "visual productions", baroque in stamp. Maintaining, in every one of his projects, an evident nostalgia for nature, Moretti yields to the temptation of the organic, vaguely anthropomorphic, form, the only form in which architecture is reunited with the most explicit physiognomy of the world. Those who really knew him, his temperament and his moral outlook, claim that his insistent use of the curve reveals traces of his great enthusiasm for the majesty of Roman statuary, some extremely beautiful examples of which were kept in his Via Panisperna studio in Rome. The editorial style of "Spazio" left no doubt as to his multiform and intrinsically pluralistic personality, his tendency to cross boundaries, his inclination towards what Francesco Moschi-

Conservando in ogni suo progetto un'evidente nostalgia naturalistica, Moretti subisce la tentazione della forma organica, vagamente antropomorfa, la sola che riunisca l'architettura alla fisionomia più esplicita del mondo.

Maintaining, in every one of his projects, an evident nostalgia for nature, Moretti yields to the temptation of the organic, vaguely anthropomorphic, form, the only form in which architecture is reunited with the most explicit physiognomy of the world.

Modelli di studio degli spazi interni di alcuni edifici, realizzati considerando le superfici interne delle architetture esaminate come matrici di forma. Le immagini dei modelli furono pubblicate nel 1952 sul settimo ed ultimo numero della rivista "Spazio", diretta da Luigi Moretti. Da sinistra a destra: Villa Adriana, sequenza degli spazi interni portico, aula quadra absidata e natatorio, a sua volta composto dal peribolo porticato, dalla piscina anulare e dall'isola; Guarino Guarini, progetto per la chiesa di S. Maria della Provvidenza a Lisbona; Guarino Guarini, progetto per la chiesa di S. Filippo Neri a Casale Monferrato; Michelangelo, progetto per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma; Basilica di S. Pietro in Vaticano, sequenza maestra degli spazi interni atrio, navata, tribuna, presbiterio; Antonio Da Sangallo il giovane e Michelangelo, Palazzo Farnese, sequenza maestra degli spazi interni vestibolo, portico,

cortile; Frank Lloyd Wright, casa McCord, spazi interni del piano terreno. Luigi Moretti, Accademia di Scherma al Foro Italico. Modelli di studio degli spazi interni di alcuni edifici, realizzati considerando le superfici interne delle architetture esaminate come matrici di forma. Le immagini dei modelli furono pubblicate nel 1952 sul settimo ed ultimo numero della rivista "Spazio", diretta da Luigi Moretti. Da sinistra a destra: Villa Adriana, sequenza degli spazi interni portico, aula quadra absidata e natatorio, a sua volta composto dal peribolo porticato, dalla piscina anulare e dall'isola; Guarino Guarini, progetto per la chiesa di S. Maria della Provvidenza a Lisbona; Guarino Guarini, progetto per la chiesa di S. Filippo Neri a Casale Monferrato; Michelangelo, progetto per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma; Basilica di S. Pietro in Vaticano, sequenza maestra degli spazi interni atrio, navata, tribuna, presbiterio; Antonio Da Sangallo il giovane e Michelangelo, Palazzo Farnese, sequenza maestra degli spazi interni vestibolo, portico, cortile; Frank Lloyd Wright, casa McCord, spazi interni del piano terreno. Luigi Moretti, Accademia di Scherma al Foro Italico.



sulla sua personalità multiforme e intrinsecamente plurale, incline allo sconfinamento, a ciò che Francesco Moschini avrebbe poi definito lo "sguardo incrociato" tra discipline – la matrice classica della propria architettura, su cui la storia sembra costantemente apporre segni del suo simulacro iconico, di quel sistema *in fieri* di valori definitivi e sempre attuali. Ed è per questa

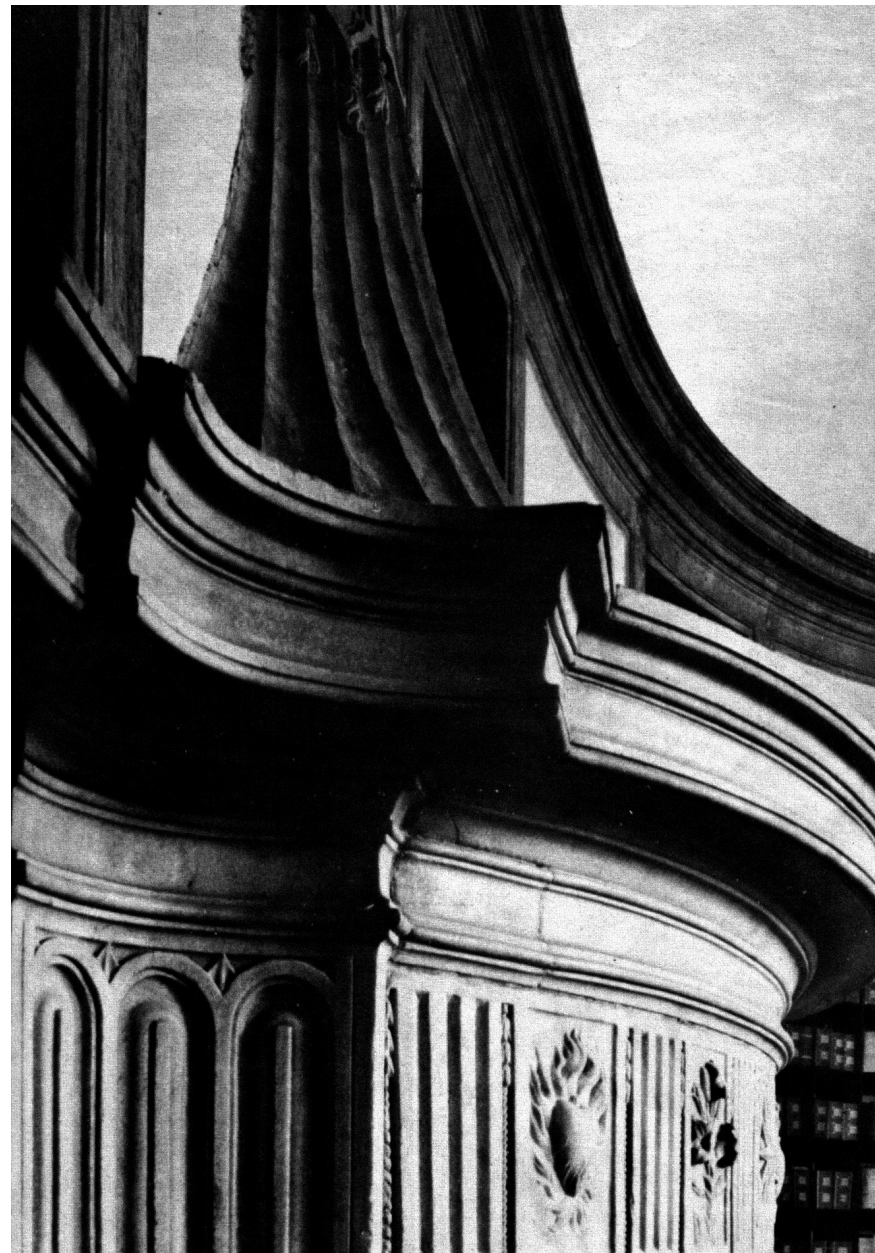
ni would later define as the "intersecting gaze" across disciplines, and in the pages of "Spazio" Moretti certainly did not fail to underline, explicitly and insistently, the classicism of his own architecture, to which history seems to have constantly applied signs of its iconic simulacrum, of that still-evolving system of definitive values that are always contemporary. For this reason, looking back over the evolution of Luigi Moretti's professional work and research it is hard not to recall certain alchemic transmutations of medieval architecture: the transition from the Gothic building to that of the Renaissance; the transfiguration of an architecture of slender, pointed structures to one formed of clean-cut cavities; the unexpected "efflorescence" of the column, which ceases

ragione che risulta difficile, ripercorrendo le fasi dell'evoluzione dell'attività professionale e di ricerca di Luigi Moretti, non richiamare alla mente certe trasmutazioni alchemiche dell'architettura medievale, il passaggio dalla fabbrica gotica a quella rinascimentale, la trasfigurazione di un'architettura dalle strutture aguzze e affilate ad una formata da cavità ben sagomate, l'inaspettata "efflorescenza" dei pilastri che cessano di espandersi radialmente e che invece si dipartono incorporando generose nicchie, descrivendo, nei tracciati planimetrici, una spazialità ormai compiutamente cinquecentesca, pervenendo a quei segni in cui il Bramante del primo progetto per S. Pietro seppe trovare "il più bell'ornamento di cavità rotonde e cupolari, tenute assieme ed estese in ogni direzione da nicchie semi-

to expand radically and, instead, steps to one side, incorporating generous niches, in plans now outlining a fully sixteenth-century space, arriving at those forms in which Bramante, in his first designs for St Peter's, found, "the most beautiful ornament for round and domed cavities, held together by and extending in every direction through semi-circular niches". Turning back to



Gian Lorenzo Bernini, dettaglio del manto dell'angelo portante il Cartiglio della Croce. Roma, chiesa di S. Andrea delle Fratte. Gli angeli del Cartiglio e della Corona del Bernini erano destinati al Ponte S. Angelo ma Clemente IX ne dispose la collocazione presso la chiesa di S. Andrea delle Fratte perchè non fossero esposti alle intemperie.

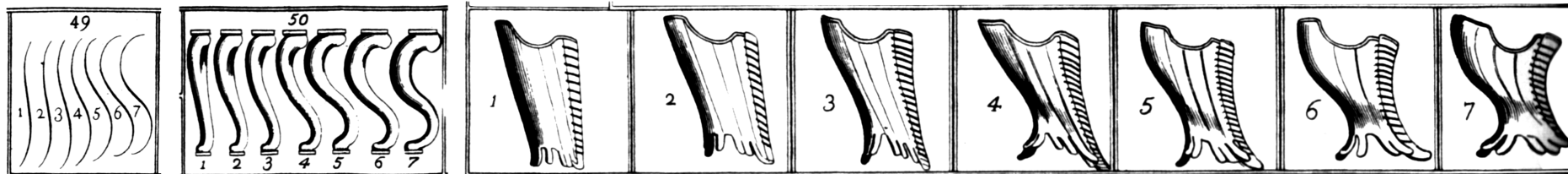


Francesco Borromini, modanatura interna del Convento dei Filippini a Roma.

Luigi Moretti. *Edificio per uffici e abitazioni* in corso Italia, 1949-1955, Milano. © Gabriele Basilico, da *La ciudad interrumpida*, 1999.



Dettagli della Tavola I pubblicata unitamente al saggio. Da sinistra a destra: le curve "trite e grette" (dett. 49, n. 1-2-3), la curva "della bellezza" (dett. 49, n. 4), le curve "grossolane e chionze" (dett. 49, n. 5-6-7). Nei dettagli successivi le stesse curve sono applicate nel disegno della gamba di una sedia e di un busto. William Hogart, *The Analysis of Beauty*, 1753, Londra.



53



Palazzina detta “Il Girasole” nel quartiere Parioli, vista del fronte su via Buoizzi. Luigi Moretti, *Casa Il Girasole*, 1947-1950, Roma. © Vasari

circolari”. Basta pensare, tornando a Moretti, al rapporto tra le opere realizzate precedentemente e successivamente al secondo conflitto mondiale, che – seppur tradendo la sua propensione al ricorso a certe funamboliche, acrobatiche “correzioni di tiro”, imposte di volta in volta ai progetti dalle circostanze, da situazioni che alcuni storici hanno amato definire, spesso senza sottacere una manifesta antipatia nei confronti dell’architetto, “accondiscendenti” – sembra descrivere, con convincente chiarezza, una continua e ininterrotta evoluzione del suo linguaggio, rendendo merito a una ricerca complessa, pluridisciplinare, multiforme anche se attraversata da motivi ricorsivi, insistiti, da una scrittura coerente e fortemente autografica. Lo si può osservare nel confronto tra l’edificio per la G.I.L. di Trastevere – vera e propria griglia sollewittiana *ante litteram* – e le modanature fungiformi delle ville Pignatelli nei pressi di Santa Marinella o “l’apparizione”, sulla copertura della palazzina al quartiere Monteverde, di oggetti “a reazione poetica” di corbusiana memoria. Ma anche nel rapporto tra le opere romane e milanesi del dopoguerra – straordinariamente disinvolte nell’esibire un senso di radicamento al contesto che poche altri architetti hanno saputo restituire ai luoghi attraverso i caratteri dei propri progetti – come in via Corridoni a Milano, dove gli edifici evocano “l’ascolto” saviniano della città o le rocambolesche incursioni verbali di Gadda, sospese tra ragione e sentimento. Nondimeno il linguaggio plastico di Luigi Moretti, come ogni sistema determinato dalle energie e dalla forma dei propri elementi, il cui scorrere omogeneo le caratterizza e al tempo stesso ne custodisce il

[...] una dialettica, lasciata volutamente irrisolta, tra la definizione di una precisa circostanza spaziale [...], e la costruzione disinvolta di situazioni di vera propria “produzione visiva” di matrice barocca.

[...] a dialectic, left deliberately unresolved, between the definition of a specific spatial circumstance [...], and the confident construction of veritable “visual productions”.

Moretti, we need only consider the relationship between the works produced before the Second World War and those produced afterwards: whilst betraying his propensity to make use of certain rather acrobatic “corrections of aim” – at times imposed on the projects by the circumstances, by situations that some historians, often with ill-concealed hostility towards the architect, have defined as “condescending” – the comparison of his pre- and post-war work seems to reveal, with convincing clarity, a continual and uninterrupted evolution in his style, merit of a research that is complex, interdisciplinary and multiform, albeit permeated with recurring, insistent motifs, with a coherent and strongly personal signature style. This can be seen in the comparison of the G.I.L. building in Trastevere (a very Sol LeWittian grid – *ante litteram*) and the mushroom-like silhouettes of the Pignatelli villas at Santa Marinella or the “apparition” of objects on the roof of the apartment building in the Monteverde district that are “poetical reactions” recalling Le Corbusier. But also in the relationship between his Roman and his Milanese work in the post-war years – work which exhibits an extraordinarily assured sense of being rooted in its context, something that few other architects have known how to contribute to places through their projects – as for example in Via Corridoni in Milan, where the buildings evoke a Savinian “receptiveness” to the city or the picaresque verbal incursions of Gadda, hovering between reason and sentiment. Nevertheless, like any system determined by the energies and the form of its own elements, the homogeneous flow of which gives it its

segreto, ha una sua logica di coordinazione sostenuta da radici profonde, intessuta di riflessioni sedimentate, di cui ciascuna architettura si appropria e in cui permane la sua “coscienza vivente”. Lo si riconosce nei passaggi tra i nuclei plastici della palazzina di via Jenner, in cui riaffiora la temporalità plastica delle architetture borrominiane, la disseminazione di segni e di zone rapprese sulle algide sagome degli “angeli sopra Roma”, ma anche le costellazioni di forme emergenti da un sedime di materia compatta di derivazio-

Palazzina della Cooperativa Astrea nel quartiere Monteverde, dettaglio del fronte su via Jenner. Luigi Moretti, *Palazzina della Cooperativa Astrea*, 1947-1951, Roma. © Vasari



character and at the same time holds the secret to it, the plastic language of Luigi Moretti has its own coordinating logic, sustained by deep roots, woven through with well-grounded reflections, which each piece of architecture appropriates for itself and in which there lies its “living consciousness”. This can be seen in the transitions between the plastic nuclei of the apartment building in Via Jenner, in which the temporality of the forms of Borromini’s architecture resurfaces, the dissemination of signs and of coagulated zones on the aligid outlines of his “angels over Rome”, but also the constellation of forms emerging from a Caravaggesque ground of compact material, the eloquent silence of which makes one think of absence as a “possible construction” of space. So Moretti’s architecture, in its relationship with the city, often finds itself in the intrinsically contradictory situation of having to pro-

duce, with the urban space on which it acts, a unitary whole, whilst it is, in itself, already a whole. In Rome he perceives the theme of the cross-section as, in Franco Purini’s words, a “[re]construction of the ruin”, transferring this into the many realities that his shrewd professionalism allows him to address, like the Milanese reality, from which, however, he incorporates the characteristics of an essentiality of form and geometrical refinement.

Come contorni figurativi dell’immagine dell’edificio, dove ogni spezzatura è giustificata solo nella misura in cui contribuisce a intensificare un’impressione fino

duce, with the urban space on which it acts, a unitary whole, whilst it is, in itself, already a whole. In Rome he perceives the theme of the cross-section as, in Franco Purini’s words, a “[re]construction of the ruin”, transferring this into the many realities that his shrewd professionalism allows him to address, like the Milanese reality, from which, however, he incorporates the characteristics of an essentiality of form and geometrical refinement. Like figurative outlines of the image of the building, where



Palazzina della Cooperativa Astrea nel quartiere Monteverde, vista del fronte su via Jenner. Luigi Moretti, *Palazzina della Cooperativa Astrea*, 1947-1951, Roma. © Vasari

al proprio massimo, le sue sezioni avanzano o arretrano nello spazio secondo i moti della concavità, descrivendo traiettorie tensionali in modo da lasciare che lo sguardo possa rifluire costantemente su se stesso. Perseguendo le ragioni della storia in quanto orma conradiana cui non è possibile sottrarsi, la sezione rappresenta ancora, per Moretti, una condizione di spazio negativo, che acquista il carattere di figura grazie all'asimmetria e alla complessità della propria configurazione perimetrale. L'irrisolvibile ambiguità con cui l'interfaccia della gola architettonica della palazzina al quartiere Parioli a Roma – che trascina all'interno dell'edificio la grande fessura sulla facciata – si offre allo sguardo presentando un organismo architettonico che finge una sua centralità senza raggiungerla, può probabilmente considerarsi tra i più efficaci accorgimenti prospettici messi in scena da Luigi Moretti per dimostrare le potenzialità estetiche della forma cava. Al

La sezione rappresenta ancora, una condizione di spazio negativo, che acquista il carattere di figura grazie all'asimmetria e alla complessità della propria configurazione perimetrale.

each break in the line is justified only by the extent to which it helps intensify an impression, his cross-sections advance or retreat in space according to the movements of the concavity, tracing trajectories of tension so that the eye is allowed to double back on itself constantly. Accepting the realities of history as a Conradian footprint which must be followed, for Moretti the cross-section still represents a condition of space in the negative, which acquires the characteristics of a figure thanks to the asymmetry and the complexity of its own perimeter form. One of the most effective of Moretti's uses of perspective in demonstrating the aesthetic potential of the concave form is probably the Girasole apartment building in Rome's Parioli district; this thanks to the unresolved ambiguity with which the interface of the architectonic cleft greets the eye, dragging the façade's great fissure into the building's interior and presenting an architectonic or-

The cross-section still represents a condition of space in the negative, which acquires the characteristics of a figure thanks to the asymmetry and the complexity of its own perimeter form.

Girasole risulta infatti difficile stabilire se la contrazione dello spazio evocata dalla forte concavità della sezione sia da attribuirsi alla spinta del corpo edilizio che gli sta intorno o alla presenza del vuoto che esso stesso determina, sospingendo vorticosamente l'occhio verso l'alto e rivelando, con chiaro procedimento piranesiano, un inconsueto repertorio di scale, ballatoi e passaggi. Occorre tuttavia osservare come, forse in nome di una perseguita *concordantia oppositorum* da parte dell'architetto, vi siano anche opere in cui le superfici e gli appoggi puntiformi che articolano gli spazi contrastano con il carattere dominante delle figure cave. Questi organi interni dell'edificio, infatti, possiedono quasi sempre una dimensione e una consistenza materica propria, reclamando una marcata funzione positiva, e rafforzano quella lecita richiesta di appropriazione dello spazio avanzata da chi lo percorre. Sono soprattutto i progetti realizzati per il regime ad indicare questa

[...] pushing the eye vertiginously upwards and revealing, in an obviously Piranesian manner, an unusual repertoire of stairs, balconies and passageways

[...] sospingendo vorticosamente l'occhio verso l'alto e rivelando, con chiaro procedimento piranesiano, un inconsueto repertorio di scale, ballatoi e passaggi.

ganism that fakes its own centrality without actually attaining it. Here, in fact, it is hard to establish whether the contraction of the space evoked by the powerful concavity of the vertical cross-section is a result of the thrust of the body of the building surrounding it or of the presence of the void that this creates, pushing the eye vertiginously upwards and revealing, in an obviously Piranesian manner, an unusual repertoire of stairs, balconies and passageways. However, it is worth noting that, perhaps in the name of an obstinate *concordantia oppositorum* on the part of the architect, there are also works in which the surfaces and the pointed supports that articulate the spaces contrast with the dominating characteristic of the concave forms. In fact these internal organs of the building almost always have a material consistency and dimension of their own, claiming an unmistakably positive function, and they reinforce the legitimate desire to appropri-

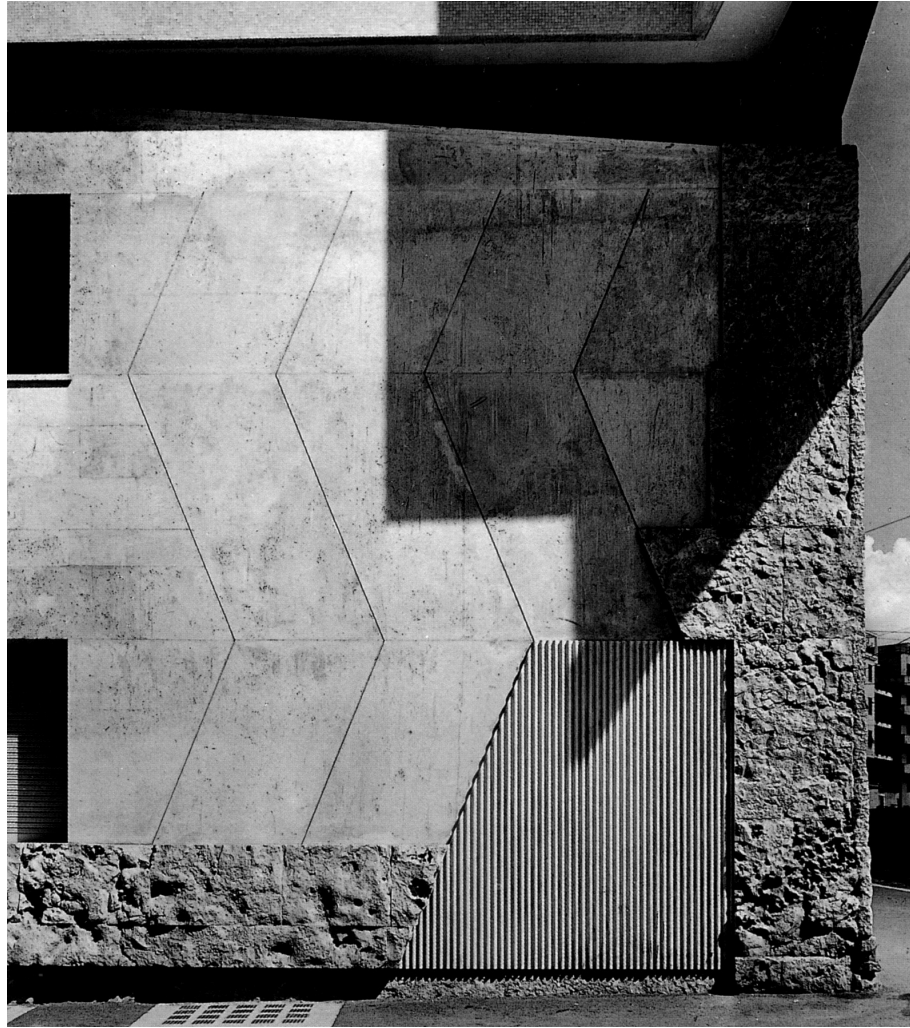
Palazzina detta "Il Girasole" nel quartiere Parioli, vista dell'atrio. Luigi Moretti, *Casa Il Girasole*, 1947-1950, Roma. © Vasari



Palazzina detta "Il Girasole" nel quartiere, Parioli, vista dell'atrio. Luigi Moretti, *Casa Il Girasole*, 1947-1950, Roma. © Vasari



Palazzina detta "Il Girasole" nel quartiere, Parioli, dettaglio del fronte su via Buozzi. Luigi Moretti, *Casa Il Girasole*, 1947-1950, Roma. © Vasari



direzione del lavoro di Luigi Moretti, come la Casa delle Armi al Foro Italico in cui, precisamente, è lo studio dei tracciati fisici e l'imposizione di certe "circostanze emotive" a suggerire la configurazione più consona degli spazi, o l'impiego di soluzioni materiche ostentatamente scenografiche, seppur sublimite dall'alchemica plasticità che il maestro ha saputo conferirgli. Ed è proprio in questo dualismo d'intenti, che sospende le opere morettiane tra la potenza prospettica della classicità e la contratta antiprospeccità del secondo Novecento, fondendone gli elementi, che si rintracciano gli esiti dei suoi studi sulle strutture degli spazi del Borromini, sui "valori" non figurativi delle modanature, sulle discontinuità e sulle sequenze di forme, sulla possibilità di "trasfigurare" gli elementi dell'architettura. Come dimostra, nel 1952, la comparsa sulle pagine di *Spazio delle immagini* dei calchi delle fabbriche classiche, dei diagrammi di tensione delle forme e del loro equilibrio reciproco. Una tassonomia di spazi negativi presentati come restituzioni delle immagini interne delle architetture, ottenuti considerandone le infinite sezioni possibili, chiamati a rappresentare quel cosmico stato di quiete apparente di forze governate da dinamiche oscure e potenti cui forse soltanto l'interno del Pantheon rende davvero testimonianza, per trovarsi ad essere l'unico spazio mai costruito dove la tensione vertica-

ate the space on the part of its users. It is above all the projects realised for the Fascist regime that point to this direction in Luigi Moretti's work, like the Casa delle Armi in the Foro Italico in which it is the study of the physical perimeters and the imposition of certain "emotive circumstances" to have suggested the most appropriate configurations of the spaces, or the use of materials that are ostentatiously theatrical, albeit exalted by the alchemic plasticity that the master-architect gives them. It is in precisely this duality of intent – the works of Moretti suspended between the perspectival power of classicism and the contracted anti-perspective of the second half of the twentieth century, fusing the elements of the two – that we can see the results of his study of Borromini's spaces, of the non-objective "values" of mouldings, of discontinuities and of sequences of forms, of the possibility of "transfiguring" the elements of architecture. This is made clear by the appearance, in 1952, in the pages of *"Spazio"*, of the images of models of classical constructions along with diagrams illustrating the tension and reciprocal equilibrium of their forms. A classification of negative spaces presented as the representation of the internal images of the constructions, obtained by considering the infinite number of possible cross-sections, called on to represent that cosmic state of apparent calm between forces

le che solleva lo sguardo verso la sommità della cupola risulta perfettamente bilanciata dall'espansione radiale e centrifuga della percezione orizzontale, il solo interno la cui forma concava, nel sottomettersi alla propria stessa espansione, reagisce racchiudendo lo spazio e comprimendolo da ogni lato. Dalla lezione dell'opera adrianea, Moretti seppe trarre proprio il segreto della concavità, definito dalla naturale tendenza alla sottomissione alle forze da essa generate e dalla predisposizione alla dilatazione in rapporto alle dimensioni e alla strettezza degli elementi delimitanti. Dalle geometrie del razionalismo apprese invece che il gioco antagonista tra forza e controforza si approssima alla neutralità nel caso in cui le delimitazioni dello spazio siano rappresentate da piani o linee rette, o, se si preferisce, che un vano cubico si espande a partire dal proprio centro, ma lo fa assai meno perentoriamente di uno cilindrico. Ed è forse questa la ragione per cui, come controfigure architettoniche degli uomini che le abitano, le sue sezioni, spesso marcatamente concave, si comportano come se l'architetto vi esercitasse il suo potere, come se avessero acquisito la loro forma passiva arrendendosi ad un possessore invadente.

Referenze iconografiche

Le immagini della palazzina Girasole, della casa dell'Astrea e del modello della biblioteca laurenziana provengono dal Fondo Luigi Moretti, depositato presso l'Archivio Centrale dello Stato (Concessione alla pubblicazione n. 752/08).

Nota

L'articolo è stato precedentemente pubblicato in "Firenze Architettura", n.1, La sezione, 2009, pp. 84-93. "Firenze Architettura" è la rivista semestrale del Dipartimento di Architettura (DIDA) dell'Università di Firenze, diretta da Maria Grazia Eccheli dal 2007 al 2019.

governed by obscure and powerful dynamics to which perhaps only the interior of the Pantheon truly testifies, being the only space ever constructed in which the vertical tension that draws the gaze up towards the summit of the cupola is perfectly balanced by the radial and centrifugal expansion of the horizontal perception; the only interior whose concave form in yielding to its own expansion, reacts by enclosing the space and compressing it on all sides. From the lesson drawn from Hadrian's building, Moretti learnt the secret of the concavity – its natural tendency to yield to the force that it generates itself, and the tendency to dilate according to the scale and the narrowness of the elements that circumscribe it. Whilst, in contrast, from the geometrics of Rationalism he learnt that the antagonistic play between force and counterforce creates an approximate neutrality if the space is delineated by planes or straight lines, or, if one prefers, if a cubical space expands outwards from its own centre, although it does so much less peremptorily than a cylindrical space. This is perhaps the reason why, as architectural counterparts of the men who inhabit them, his often markedly concave cross-sections act as though the architect exerts his power there, as though they had acquired their passive form by yielding to an invading possessor.

Iconographic references

The images of the Girasole building, the Astrea house and the model of the Laurentian library belongs to the Luigi Moretti Fund, deposited in the Central State Archive (Concession to publication no. 752/08).

Note

The article was previously published in "Firenze Architettura", n.1, The section, 2009, pp. 84-93. "Firenze Architettura" is the biannual magazine of the Department of Architecture (DIDA) of the University of Florence, directed by Maria Grazia Eccheli from 2007 to 2019.



foto VASARI roma

Palazzina detta "Il Girasole" nel quartiere Parioli, dettaglio corpo scala. Luigi Moretti, Casa Il Girasole, 1947-1950, Roma. © Vasari