Tra professione e ricerca : l'avventura di Luigi Moretti a Milano

Autor(en): **Rostagni, Cecilia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning**

Band (Jahr): **- (2011)**

Heft 3: **L'architettura di Luigi Moretti a Milano = Die Mailänder Architektur von Luigi Moretti**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-323142

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Cecilia Rostagni*

Zwischen Berufsausübung und Forschung
Luigi Moretti: ein Abenteuer in Mailand

Tra professione e ricerca

L'avventura di Luigi Moretti a Milano

«Quando caddero le impalcature che ricoprivano l'ultimo dei tre edifici sorti tra via Rugabella e corso Italia, fu per i milanesi un autentico "choc architettonico" e la nuova stranissima, ma logica, costruzione ebbe presto il suo nome di battesimo: "palazzo volante"». Così viene soprannominato il secondo intervento realizzato da Luigi Moretti a Milano tra il 1949 e il 1956, per il carattere «avveniristico» del corpo di trenta metri proteso a sbalzo sulla strada[1]. L'edificio viene immediatamente riconosciuto dall'opinione pubblica cittadina come uno «spettacolo» eccezionale per la sua forza costruttiva e l'ardita forma plastica: pur essendo una costruzione rigorosamente funzionale, capace di soddisfare le più diverse destinazioni d'uso, il complesso di corso Italia si distingue, infatti, dall'architettura milanese del periodo per le originali soluzioni formali adottate. Già le precedenti case-albergo, peraltro, realizzate da Moretti tra il 1947 e il 1953 in via Corridoni, via Bassini e via Lazzaretto, nonostante la loro estrema nudità espressiva, avevano esibito un linguaggio diverso da quello di ispirazione razionalista diffuso in quegli anni a Milano, e volto piuttosto a raggiungere con «mezzi minimi le trasfigurazioni più acute e emotive».

Nonostante la loro originalità, gli edifici costruiti da Moretti a Milano non risultano estranei soltanto in termini linguistici al clima che si respira negli ambienti professionali della città. Realizzati per rispondere alle nuove richieste del mercato, nel campo della residenza e dei complessi urbani ad elevato valore commerciale, essi si presentano come eccezionali nel panorama architettonico milanese della ricostruzione anche per l'entità del programma edilizio e la novità delle soluzioni tipologiche e costruttive proposte.

Gli «anni milanesi», come si possono definire quelli a cavallo degli anni cinquanta quando l'architetto «romano», dopo il «nulla significativo di sei anni di vita» e di «segreto travaglio», risiede e lavora prevalentemente nel capoluogo lombardo[2], costituiscono perciò un momento particolarmente significativo per la sua produzione. Sebbene già nelle opere e negli studi condotti prima della guerra si fosse mantenuto distante dai principali temi del dibattito contemporaneo, in questi anni Moretti, architetto, impresario, editore e gallerista al tempo stesso[3], inizia a cimentarsi in un difficile equilibrio tra professione e ricerca, tra «logica» e «lirica», secondo un percorso definito da Agnoldomenico Pica, «pericoloso e senza difese» di «una personalità che non fida se non in sé medesima»[4]. Oltre a riuscire a «reinventarsi» dopo la caduta del regime grazie a un linguaggio decisamente più moderno di quello che andavano forgiando gli architetti della parte vincitrice, Moretti si confronta, infatti, con *ambizione* e *ingegno*[5] con le richieste di un mercato e di una committenza sino ad ora non conosciuti e conduce la sua attività con una spregiudicatezza e un'indipendenza tali da segnarne il definitivo isolamento dalla cultura architettonica italiana.

Da sempre persuaso che il ruolo dell'architetto sia, oltre a quello dell'intellettuale impegnato a comunicare agli uomini la propria visione del mondo, quello di intervenire direttamente nel corso della storia, Moretti, che si ritrova a Milano privo di una committenza fidata e della propria rodata struttura professionale[6], si associa nel 1946 con il conte Adolfo Fossataro, un industriale conosciuto poco tempo prima nel carcere di San Vittore[7], per dar vita a Cofimprese (Compagnia Finanziaria per le Imprese di Costruzione e di Ricostruzione), società per azioni rivolta al finanziamento e all'assunzione di lavori di costruzione e ricostruzione[8]. Considerata generalmente una società a carattere puramente speculativo, Cofimprese svolge un ruolo non marginale nel dopoguerra milanese, laddove la cultura architettonica deve scontrarsi con le innumerevoli difficoltà cui va incontro la committenza pubblica. Moretti, al contrario, senza cercare alcun tipo di «purificazione» né pensare di dover conoscere una «catarsi», mantenendosi ai margini dei dibattiti e delle discussioni e piuttosto convinto che la ricostruzione debba essere affrontata sul piano della realtà economica e sociale, si confronta con Cofimprese con le leggi del mercato e le esigenze abitative della città che si appresta a rinascere.

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. La società per il resto è articolata in tre gruppi principali: professionisti specializzati in questioni finanziarie, amministrative e legali; ingegneri e architetti progettisti con esperienza dei problemi tecnici,

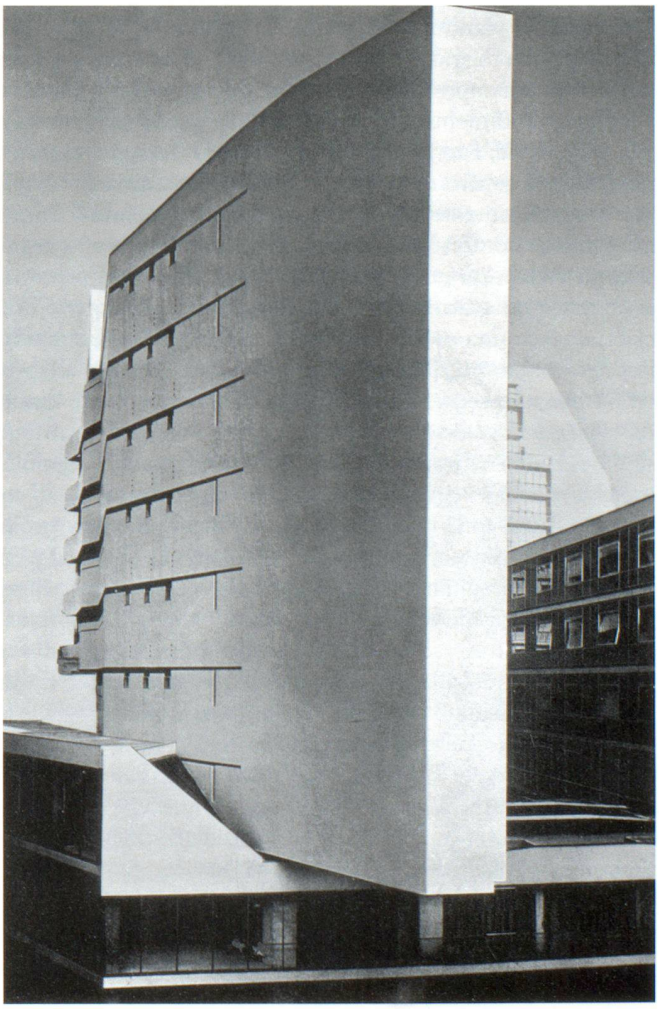
sociali ed urbanistici; gestione delle imprese edilizie, di trasporti, di fabbricazione ed approvvigionamento di tutti i materiali, impianti, arredamenti e forniture necessarie[9]. Cofimprese si presenta quindi come un organismo dalle capacità e dai criteri organizzativi del tutto nuovi, distinguendosi dalla maggior parte delle imprese private attive nel panorama milanese, rivolte prevalentemente alla vendita di «affari immobiliari».

Come affrontare i problemi della ricostruzione e come gestirli, in particolare a Milano, è oggetto di discussioni e accesi confronti dopo la fine della guerra[10], che coinvolgono, sin dal primo Convegno nazionale per la ricostruzione edilizia che si tiene al Castello Sforzesco nel dicembre del 1945, architetti, uomini politici e imprenditori[11]. Mentre gli architetti sostengono la necessità di un intervento pubblico pianificato sull'intero territorio cittadino, il mondo imprenditoriale intravede nella ricostruzione appetibili occasioni speculative. Tra i due, l'Amministrazione comunale milanese, retta fino al 1949 da una giunta di sinistra[12], è consapevole di dover affrontare il problema facendo appello sia alle forze pubbliche sia a quelle private, come suggeriscono le parole pronunciate dal vice-sindaco Piero Montagnani nel 1946: «nell'attuale situazione di disastro nazionale, noi pensiamo che anche la proprietà privata capitalistica abbia un largo compito da svolgere nella ricostruzione del nostro Paese», pur tenendo conto «della necessità di armonizzare gli interessi privati a quelli pubblici»[13].

È in questo contesto che Cofimprese, grazie ai finanziamenti raccolti dalle banche e alla sua articolata struttura, riesce a guadagnarsi la fiducia dell'Amministrazione per la costruzione delle case-albergo, fornendo ad essa oltre alla propria organizzazione tecnica, i mezzi per la costruzione degli edifici e un apposito piano finanziario. Le case-albergo costruite sono soltanto tre, anche se il primo progetto, presentato da Moretti nel 1946, prevedeva l'edificazione di ventidue edifici collettivi, disposti ad anello intorno alla città, per un totale di circa 2700 appartamenti e 3000 unità letto[14].

Nonostante la scala dell'intervento e la rigidezza dell'impianto costruttivo e distributivo, le case-albergo, concepite come «un piccolo centro urbano concentrato in un solo edificio a sviluppo verticale»[15], mostrano come Moretti non rinunci alla propria ricerca sulla forma e come proprio a partire dai suoi instancabili studi sull'architettura antica, e in particolare michelangiolesca e barocca[16], egli riesca a fornire un'originale interpretazione della casa alta. Negli edifici di via Corridoni, ad esempio, il volume del corpo maggiore, potenzialmente pesante per la ripetizione dell'elemento finestra, viene scomposto in due corpi separati da una fenditura centrale, in corrispondenza del giunto di dilatazione dei pilastri, e in ulteriori due lame dal grande «taglio» dei corridoi.

Questa soluzione, elegante e sincretica, è derivata, al di là di ogni altra possibile analogia, dalle figure caravaggesche, come spiega lo stesso Moretti su «Spazio», in cui la limitazione delle superfici ha la funzione di intensificare gli effetti[17]. Il verticalismo della struttura è sottolineato, inoltre, in facciata dal ribassamento centrale delle finestrature in corrispondenza dei vani-scala, mentre l'orizzontalità del volume basso dei servizi si accosta per contrasto ai corpi alti, creando un'articolata composizione volumetrica. Moretti dedica poi particolare attenzione al trattamento delle superfici: i corpi principali delle case-albergo sono rivestiti di tesserine di mosaico vetroso bianco e i basamenti sono sempre caratterizzati dall'uso di materiali diversi. Nella casa di via Lazzaretto, in particolare, l'introduzione di lastre di pietra sbozzate lascia intravedere la struttura a telaio, evidenziando la propria funzione non strutturale - un espediente utilizzato anche nella palazzina romana dell'«Astrea» (1947-51). Analogamente nella casa di via Bassini la parete rastremata nel punto d'attacco con l'edificio



L. Moretti, casa di corso Italia. Foto del modello, da «Spazio», n. 6, dicembre 1951-aprile 1952

preesistente vuole mostrare la propria funzione di lastra sovrapposta e svincolata dal volume di appartenenza, così come nella facciata del corpo alto della casa su via Corridoni la superficie è «scollata» in corrispondenza dei corpi-scala.
Come le case-albergo si propongono di rispondere alle mutate condizioni della società contemporanea nel campo dell'abitazione, così il complesso polifunzionale di corso Italia, anch'esso realizzato con il supporto finanziario e organizzativo di Cofimprese, intende offrire una concreta soluzione alle nuove richieste del mercato immobiliare, sfruttando le possibilità offerte dalla tecnologia e dalle tecniche costruttive moderne. La costruzione, infatti, realizzata con una struttura in cemento armato intelaiato, si basa sull'utilizzo di solai a piastra senza travi a vista, con impianti incorporati e interassi modulari tra i pilastri, in modo da permettere una suddivisione dei locali interni più varia possibile[18].
Pur essendo concepito come un esempio di realismo professionale, il complesso rappresenta uno dei capolavori di Moretti, nel quale il rapporto tra il rigore dell'impianto planimetrico e costruttivo e l'espressività della forma raggiunge il suo livello più alto. Nonostante i vincoli imposti dalla necessità di garantire un adeguato rendimento economico e dalla rigida maglia strutturale, l'architetto mostra infatti l'intenzione di volersi confrontare con l'edilizia circostante in modo assolutamente non convenzionale, rompendo le regole di conformazione della consueta orditura urbana e creando nuovi percorsi. Da questi presupposti nasce la particolare soluzione studiata per le facciate, diverse una dall'altra, tanto nella griglia delle finestre quanto nei materiali di rivestimento – mosaico vetroso a tesserine bianche per il blocco su corso Italia e lastre di calcare compatto per lo stabile retrostante – e alternativamente aperte o chiuse quasi integralmente al soleggiamento, secondo diversi gradi di «proiettività con l'intelaiatura compositiva dell'edificio e con la sua stereometria». Così il fianco sud di uno degli edifici alti interni si «squarcia» ai raggi solari, creando un'asimmetrica satinatura elicoidale nello spigolo alto, attraverso l'arretramento progressivo dei terrazzi, e dando alla facciata un effetto dinamico, quasi di un ventaglio che si apre nello spazio, mentre il grande taglio verticale, scuro e profondo rompe la ricorrenza delle ripetute linee orizzontali, generando per contrasto vibranti effetti luministici ed accentuati toni cromatici. La superficie dell'edificio perpendicolare al corso è completamente rivestita in cristallo, semplicemente alternato tra parti traslucide e parti trasparenti, mentre il corpo a cuneo, che come le «figure di taglio» caravaggesche avanza «oltre il campo visuale appropriato»[19], presenta due facciate completamente diverse una dall'altra: la parete verso la strada interna è segnata da una serie continua di aperture che dividono orizzontalmente ciascun piano, mentre il fronte nord è quasi completamente chiuso e solo sottili fenditure poste all'altezza di due metri dal pavimento impediscono la vista degli interni ove sono collocati i servizi. E se è questa una scelta che Moretti ripete e adotta anche in altre occasioni, tali astratte bucature, che si dilatano lungo il fronte in corrispondenza del progressivo ampliamento degli spazi retrostanti, rivestono in questo caso anche una funzione decorativa, quella stessa che, come scrive nel famoso saggio dedicato ai *Valori della modanatura*, le cornici - «gli elementi ove la realtà, la concretezza, di una architettura sembra rivelarsi nella sua massima forza» - rivestono nelle architetture antiche[20].
Articolazione dei volumi, continuità plastica, chiusura, traforatura o apertura completa delle facciate creano all'interno di questa «gran macchina», come la definisce Pier Carlo Santini, un «itinerario avventuroso in cui si dimentica e si smarrisce presto la possibilità di una qualsiasi visione unitaria complessiva»[21]. Ciò che appare con più evidenza nel complesso milanese è, infatti, la volontà, dichiarata dallo stesso Moretti, di instaurare una visione temporale o «successiva», come quella richiesta dalle grandi architetture michelangiolesche e barocche e anticipata dalle grandi composizioni spaziali romane, da lui descritte nel saggio dedicato alle *Strutture e sequenze di spazi*[22]. Questa volontà si traduce in un'opera «che non è soltanto 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 sviluppi sino ad un epilogo culminato»[23]. Per comprendere la realtà volumetrica dei diversi corpi di fabbrica che compongono il complesso di corso Italia è necessario, infatti, girarvi attorno scoprendo, dalle varie vie, la molteplicità dinamica delle quinte delimitanti gli spazi, come in uno spettacolo compiuto che si divide in prologo, atti e finale[24].
Le opere realizzate da Moretti a Milano costituiscono dunque una testimonianza pregnante delle sue doti non comuni e della sua capacità di tradurre la volontà di rappresentazione in un nuovo linguaggio architettonico senza venir meno alle richieste del presente e alle logiche del mercato. E proprio da questa attitudine di Moretti a tenere insieme interessi teorici, qualità artistiche e ambizioni professionali, deriva la sconcertante modernità degli edifici milanesi, che non teme confronti con molte architetture anche recenti.

* Storica dell'architettura, ricercatrice nell'ambito dell'architettura contemporanea, autrice della monografia *Luigi Moretti 1907-1973*, Milano 2008

Note

1. Cfr. per esempio i titoli apparsi all'epoca in alcuni quotidiani locali: O.G., *Palazzo volante librasi in corso Italia*, in «Corriere Lombardo», 2-3 dicembre 1955; A. Missaglia, *Milano duemila: tra grattacieli la casa volante*, in «Momento Sera», 29 febbraio 1956; G. Neri, *Il «palazzo volante» preoccupa i meneghini*, in «Il Giornale», 4 marzo 1956. Sull'attività di Moretti a Milano negli anni dopo la guerra cfr. F. Irace, *Milano moderna. Architettura e città negli anni della ricostruzione*, Motta, Milano 1996; F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000; C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008; B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa Maxxi, Milano 2010.
2. Così Moretti definisce gli anni della guerra e della successiva detenzione nel carcere di San Vittore in G. Ungaretti, *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca, Roma 1968. Tra il 1945 e il 1954 Moretti, pur mantenendo stretti contatti con Roma, vive e lavora prevalentemente a Milano, dove si era trasferito già durante la Repubblica di Salò.
3. Nel luglio del 1950 Moretti fonda a Milano la rivista «Spazio», che esce fino al 1953, in soli sette numeri, mentre alla fine del 1952 allestisce nella sede romana della rivista, in via Cadore, la galleria «Spazio».
4. Cfr. A. Pica, *Luigi Moretti architetto*, 1957, dattiloscritto, in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), fondo L. Moretti, b. 1.
5. Cfr. B. Zevi, *Ambizione contro ingegno. Luigi Moretti doubleface*, in «L'Espresso», 17 febbraio 1957, ora in *Cronache di architettura*, n. 982, Laterza, Bari 1978.
6. Nel 1933 Moretti viene nominato direttore dell'ufficio tecnico dell'Opera nazionale balilla, e fino allo scoppio della guerra la sua attività è quasi intermente rivolta alla costruzione di edifici per l'educazione dei giovani fascisti.
7. Adolfo Fossataro, nato a New York nel 1905, amministratore delegato della Higher Life Standard National Company, lavora negli anni successivi anche come produttore cinematografico.
8. Documentazione riguardante la società Cofimprese è conservata in Archivio Moretti Magnifico (d'ora in poi AMM) a Roma e in Ufficio Provinciale Industria e Commercio di Milano, Registro delle Ditte.
9. Così viene descritta in un pro-memoria, s.d., in AMM. Non si hanno notizie più precise su questi vari gruppi, anche se in molti casi la società si avvale di imprese esterne, a cui richiede di prestare la propria organizzazione e l'attrezzatura necessaria per l'esecuzione dei lavori.
10. Cfr. P. Meldini, *Il dibattito sulla ricostruzione*, in O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, vol. III: *Guerra, dopoguerra, ricostruzione, decollo*, Electa, Milano 1983, pp. 123-140. Cfr. anche AA. VV., *Milano ricostruisce 1945-54*, Cariplo, Milano 1990.
11. Cfr. F. Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea, Firenze 1986.
12. La Giunta comunale, insediata con le elezioni amministrative del 7 aprile 1946, è composta da Psi-Pci-Dc: sindaco è Antonio Greppi, socialista come la maggior parte dell'amministrazione.
13. Cfr. P. Montagnani, *Un alloggio per ogni famiglia*, discorso tenuto al Teatro Olimpia di Milano l'8 settembre 1946, in *Un alloggio per ogni famiglia*, numero speciale del bollettino «Mostra Permanente della Costruzione», a cura della Organizzazione Cantieri, Milano 1946, pp. 6-20.
14. Cfr. L. Moretti, *Le case albergo. Questa iniziativa del Comune risolve un grave problema cittadino*, ivi, pp. 32-38.
15. Cfr. L. Moretti, *La «Casa albergo» di via Corridoni in Milano*, dattiloscritto, in ACS, fondo L. Moretti, b. 8.
16. Le prime analisi dedicate al rapporto tra forma e struttura nell'architettura di Michelangelo e dei barocchi risalgono agli anni universitari. Cfr. C. Rostagni, *Moretti, Michelangelo e il barocco*, in «Casabella», n. 745, giugno 2006, pp. 81-85.
17. Cfr. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio», n. 5, luglio-agosto 1951, pp. 1-8, 91 (ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit, pp. 170-173) in cui viene pubblicata un'immagine della testata delle case-albergo di via Corridoni. Cfr. anche M. Mulazzani, *Le forme nello spazio di Luigi Moretti*, in ivi, pp. 7-31.
18. Solo così, scrive Moretti nel presentare l'edificio su «Spazio», esso è in grado di assicurare «un rendimento economico eccellente». Cfr. L. Moretti (firmato S.), *Ricerche di architettura. Sulla flessibilità di funzione di un complesso immobiliare*, in «Spazio», n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 43-44.
19. Cfr. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, cit.
20. Cfr. L. Moretti, *Valori della modanatura*, in «Spazio», n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 5-12, 112 (ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 173-175).
21. Cfr. P. C. Santini, *Profili di architetti. Luigi Moretti*, in «Comunità», n. 52, agosto-settembre 1957.
22. Cfr. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», n. 7, dicembre 1952-aprile 1953, pp. 9-20, 107-108 (ripubblicato in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti...*, cit., pp. 177-182).
23. Cfr. L. Moretti, relazione sul complesso di corso Italia, in ACS, fondo L. Moretti, b. 8.
24. Una serie di schizzi prospettici numerati (conservati in AMM) mostra chiaramente il percorso studiato da Moretti che conduce lo spettatore attraverso successive costrizioni ed espansioni dello spazio.

Die in der Nachkriegszeit von Luigi Moretti in Mailand errichteten Gebäude (die case-albergo *in der Via Corridoni, Via Lazzaretto und Via Bassini sowie das Wohn- und Bürogebäude im Corso Italia) gehören nicht nur im Hinblick auf rein architektonische Aspekte, sondern auch im Hinblick auf die Theorie und auf die Arbeitsweise des Architekten einer besonders bedeutenden Schaffensperiode Morettis an.*
Diese Bauwerke unterscheiden sich von den anderen Projekten dadurch, dass Moretti dort nicht nur als Architekt, sondern auch als Unternehmer auftritt, da er gemeinsam mit Adolfo Fossataro Cofimprese leitet, das 1946 unter dem Namen Compagnia Finanziaria di Costruzioni e Ricostruzioni *zur konkreten Beteiligung am Wiederaufbau ins Leben gerufene Unternehmen.*
Die Mailänder Gebäude sollen den neuen Erfordernissen auf dem Markt für Wohnraum und für städtische Bauwerke mit hohem kommerziellem Wert genügen. Gleichzeitig sind auch die formalen Lösungen sehr sorgfältig ausgearbeitet und heben sich auf vielfältige Weise von der zeitgenössischen Architektur in der lombardischen Hauptstadt ab: die Oberflächenbehandlung, die eingesetzten Werkstoffe, die Komposition der Volumen, das Raumkonzept, die Fassadengestaltung und das Verhältnis zum urbanen Kontext sind im Umfeld der damaligen Architektur, die die rationalistische Formsprache neu entdeckte, beispiellos.
Die «Mailänder Jahre» stellen daher einen besonders bedeutenden Abschnitt im Schaffen Morettis dar. Obwohl er sich bereits mit den Bauwerken und Studien aus der Vorkriegszeit von den wichtigsten Themen der zeitgenössischen Debatte fernhält, beginnt der Architekt in diesen Jahren, sich in einem schwierigen Gleichgewicht zwischen Berufsausübung und Forschung zu bewegen. Moretti gelingt es nicht nur, sich nach dem Sturz des faschistischen Regimes dank einer wesentlich modernen Formsprache als derjenigen der Architekten auf der Siegerseite «neu zu erfinden», sondern er setzt sich auch mit bis dahin unbekannten Anforderungen des Marktes und der Bauherren auseinander. Dabei arbeitet er mit einer Skrupellosigkeit und Unabhängigkeit, die seine endgültige Isolierung von der architektonischen Kultur Italiens besiegeln.