Dalle case-albergo al "palazzo volante" : una promenade fra tensioni spaziali e percettive

Autor(en): **Reichlin, Bruno / Viati Navone, Annalisa**

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: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-323143

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

Bruno Reichlin*
Annalisa Viati Navone**

Von den case-albergo
zum «palazzo volante»
Ein Spaziergang im Spannungsfeld zwischen Raum und Wahrnehmung

Dalle case-albergo al «palazzo volante»

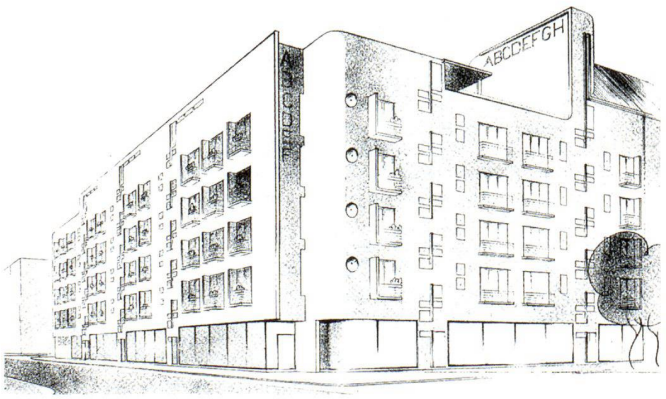
Una *promenade* fra tensioni spaziali e percettive

A Milano, a partire dal 1947, Luigi Moretti affronta la progettazione di un gruppo di case-albergo e di un complesso per abitazioni ed uffici. Dei due temi, il primo era senza dubbio insolito nel panorama italiano, ma capace di smantellare alcune consuetudini e inerzie sociali, come quella che fa della «casa» l'esclusivo appannaggio della famiglia. Infatti, l'emergenza della ricostruzione e il fenomeno della migrazione dal Sud avevano messo in discussione questa concezione, e Moretti, sempre in anticipo sui tempi, propone che i luoghi domestici siano declinati sui bisogni reali di una società trasformata e che anche i ricoveri temporanei abbiano la loro ragion d'essere, configurandosi come «il tipo fabbricativo che completa la catena dei tipi di abitazione in relazione alle condizioni familiari e sociali: Case-Albergo per non sposati, e sposati senza figli; case plurime per sposati, con i primi figli; case unifamiliari, focolari definitivi per il procedere della famiglia fino al termine della sua unione e missione»[1]. L'architetto era avvezzo a studiare tipologie inedite, anzi, si direbbe che in questi casi riusciva a dare prova di impareggiabile maestria: anche le case del balilla erano, all'epoca, fabbriche tutte da pensare in base ad un programma funzionale neppure così strettamente determinato, e le sue rimangono fra i migliori esempi del razionalismo italiano.
Il secondo tema vede Moretti impegnato nella progettazione di un complesso multifunzionale in un luogo centralissimo, lungo corso Italia, in prossimità della chiesa di Sant'Eufemia, dove il confronto con un tessuto storico consolidato e con vincoli urbanistici più stringenti era ineludibile. Ne deriverà un progetto che l'architetto presenta sulla propria rivista, «Spazio», come un capolavoro di «flessibilità di funzione», garanzia di «un rendimento economico eccellente»[2], mentre altrove lo definisce «un'architettura che non è soltanto una funzione dello spazio, ma anche del tempo e non può essere compresa se non per visioni successive, come un singolare dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee, che via via si sviluppa fino a un epilogo culminante»[3], come attestano i numerosi studi prospettici che precedono il progetto finale[4], con i quali Moretti si figura le sequenze della graduale epifania della sua opera da parte di chi cammina lungo il corso o vi si immette dalle vie laterali. Opera che ancora adesso è oggetto di «meraviglia» e ragione di «scuotimento», per quelle riflessioni d'ordine spaziale e percettivo che fanno dell'intera esperienza milanese un acuto approfondimento del pensiero e dell'opera d'anteguerra.

La casa albergo

Se in Italia la tipologia era pressoché inedita[5], il Nord Europa e l'America potevano vantare esempi già molto evoluti che rispondevano ai bisogni di una società progredita; ne sono un celebre esempio gli edifici che Scharoun (fig. 1) aveva costruito sulla Kaiserdamm a Charlottenburg e sulla Hohenzollerndamm a Berlino-Wilmersdorf fra il 1928 e il 1930, destinati a coppie senza figli e scapoli impegnati professionalmente. Sebbene rientrassero nei piani di ricostruzione varati per fare fronte all'emergenza abitativa[6], in realtà le case introducevano una nuova concezione dell'abitare che si proponeva di sanare la frattura fra «edilizia e mondo sociale»: perché l'edilizia italiana, rilevava Moretti nel 1947, è «un fenomeno con un grado di imprecisione assurdo in un mondo moderno», lamentando l'assenza di luoghi domestici per «scapoli, nubili, sposi senza figli e con un figlio (...) e appartenenti a quel ceto di impiegati, insegnanti, magistrati, professionisti, studenti, tecnici, operai che trovano solo oggi rifugio nelle cosiddette camere ammobiliate»[7]. E di questa necessità aveva convinto il Comune di Milano, tanto che le sue case-albergo figuravano come prioritarie nell'ampio progetto che prevedeva anche la realizzazione di due gruppi di case popolari e di un edificio al QT8[8].

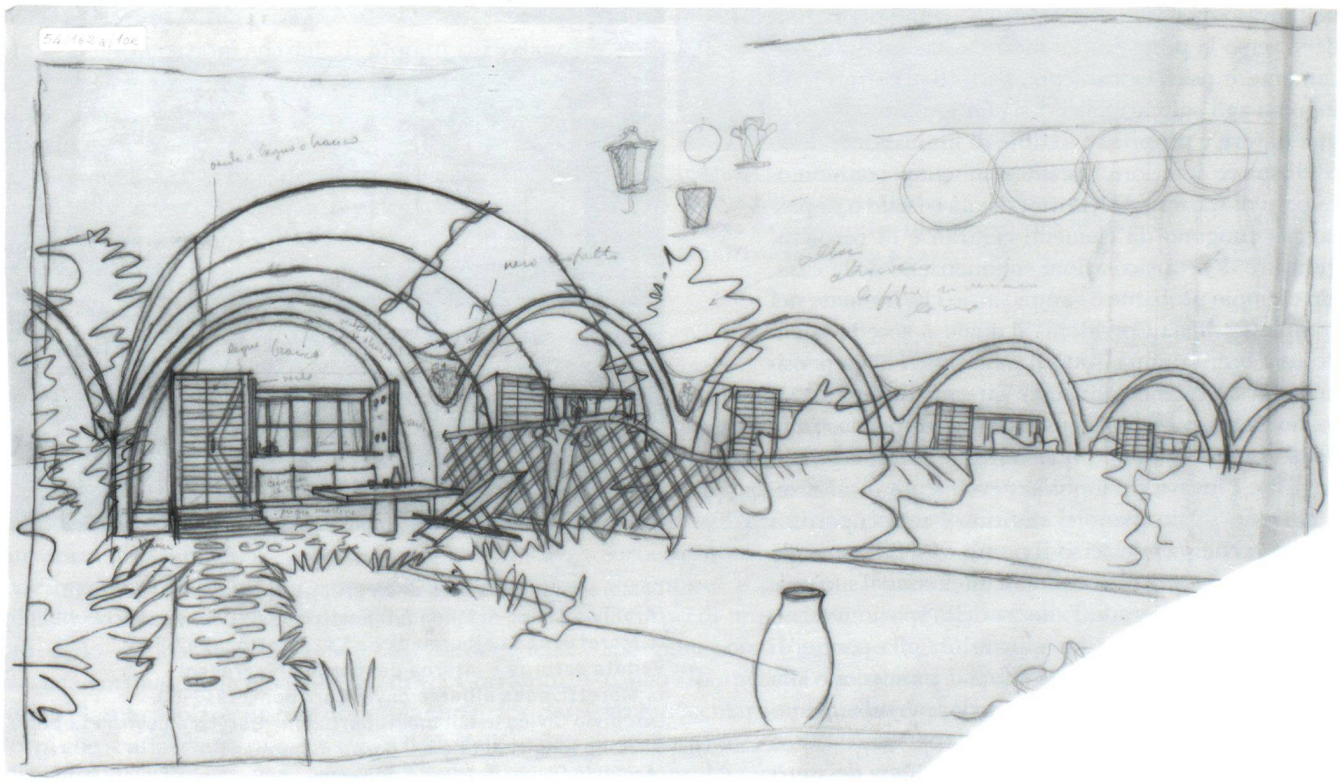
1.



1. H. Scharoun, Appartementhäuser sulla Kaiserdamm, Berlino-Charlottenburg, 1928-29. Prospettiva dell'edificio (da J. C. Bürkle, *Hans Scharoun*, Artemis, Zürich 1993, p. 70).
2. L. Moretti, «Casa unifamiliare tipo T», 1940 (?). Prospettiva dell'insediamento (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

La nuova tipologia, infatti, avrebbe dovuto attestare una convergenza d'interessi (etici, sociali ed economici) sotto l'egida «del massimo bene possibile da raggiungere per la comunità»[9]. Ma al «bene» delle giovani «comunità» l'architetto romano aveva rivolto grande attenzione già nell'anteguerra, proprio nelle case del balilla, dove aveva studiato meticolosamente la funzionalità e la luminosità dei loro ambienti, la compenetrazione visiva fra questi e l'intorno, l'organizzazione dei percorsi, gerarchizzati e conformati in modo da riservare ai fruitori fondali e aperture sorprendenti, e infine l'inserimento urbano e l'immagine di modernità che queste opere avrebbero dovuto veicolare. Così, ad un tema nuovo era corrisposto un nuovo linguaggio, elaborato con la consapevolezza della responsabilità verso i giovani fruitori[10]. Depurato dal carattere celebrativo e ideologico e dalla marcante presenza di ampi spazi processionali e cerimoniali, il nuovo «tipo abitativo» delle case-albergo si poneva in continuità con quella esperienza, mirando a congiungere al carattere eminentemente funzionale una notevole attenzione al benessere degli inquilini, che potevano disporre di un grado di comfort (bagno in camera, lavanderie, generosi spazi comuni, sale di lettura, attrezzature collettive, e anche sportive, ecc.) tale da supplire alle dimensioni limitate dei loro alloggi.

Moretti si era già dedicato alla riflessione sulla morfologia dei nuovi quartieri impiegando la tecnologia della prefabbricazione, della costruzione in serie e della iterazione di un tipo edilizio: la «Casa unifamiliare tipo T» (fig. 2), che non è peregrino datare già agli anni Quaranta[11], antesignana della futura «Casa rurale nel Mezzogiorno» (1954) e studiata con l'intenzione di chiedere un brevetto[12], è un aggregato di corpi allungati impostati su base rettangolare che si susseguono adiacenti, dotati di una copertura voltata che ha il pregio di dare un ritmo e un movimento ondulatorio alla nuova *silhouette* delle aree rurali suscettibili di urbanizzazione. Una tipologia che accomuna gli esperimenti morettiani, rimasti sulla carta, al progetto di un nuovo villaggio semirurale per abitazioni operaie che Bottoni e Pucci progettano a Legnano (1938-39), una lunga sequenza di casette in linea provviste di orto, di cui gli autori evidenziano «la particolare applicazione della copertura formata da voltine di laterizio a elementi gettati piè d'opera»[13]; ma che pure sollecitano ricordi d'anteguerra, legati all'architettura coloniale o alle diverse declinazioni della lecorbuseriana *Usine verte*, una delle quali, caratterizzata dalla presenza di lunghi corpi voltati e affiancati – con funzione non abitativa ma logistica – fu esposta e commentata durante la conferenza romana del 1934. Dal punto di vista morfologico, Moretti sembra muovere proprio da questa esperienza, sostituendo alla ripetizione di unità adiacenti, basse e voltate, l'iterazione del blocco multipiano con copertura a volta, come si evince dalla generica «prospettiva di un



2.

gruppo»[14] (fig. 3) (ed è evidente l'analogia planimetrica con quelle previste, ma non realizzate, nel lotto prospiciente Piazzale Martini): una serie di edifici rettangolari di 6 piani fuori terra coronati da una leggera struttura reticolare arcuata che finisce per connotare anche la *silhouette* del corpo eccentrico in cui è collocato il ristorante. Una serie, fra l'altro, che sembra potenzialmente estensibile all'infinito, a giudicare dall'inquadratura parziale della prospettiva. Tutt'altra cosa, invece, è il primo gruppo di case-albergo (l'unico realizzato[15]), che diventa occasione per sperimentare il tema dell'edificio a lama e in cui sussistono somiglianze formali entro continue variazioni elaborate per dare sfogo ad assilli d'ordine spaziale e percettivo.

Apprensioni spaziali

Quello della copertura voltata è un motivo che sparisce quasi subito, lasciando tuttavia una traccia significativa nella sottile soletta di calcestruzzo, «gonfiata» a catturar luce, dell'edificio d'ingresso alla casa albergo di via Lazzaretto. La leggera volta, infatti, svela preoccupazioni non più solo d'ordine formale – in quanto partecipe della scomposizione dell'involucro in lastre, piane e curve, in aggetto frontale e tagliate di sbieco – ma anche spaziale: chi vi accede, passa da un luogo ribassato, poco profondo e ombreggiato dalla pensilina, ad un'aula immediatamente espansa, che drena luce alle spalle dell'ospite, preceduto dalla propria ombra (fig. 4). Tolto il caso di via Bassini, dove i due edifici non sono collegati, e ciascuno è dotato di una sorta di portale proteso e modellato nell'invaso da pareti che si piegano come per richiudersi verso la porta (in tal modo assecondando, fisicamente e psicologicamente, l'atto dell'entrare), gli ingressi agli «alveari felici»[16] si configurano alla stregua di vere e proprie macchine di immissione, dotate di spazio interiore «qualitativamente» connotato. Luoghi di stazione, di ritrovo, di vita sociale o di passaggio, fungono da elementi centrali e di cerniera, giunture delle articolazioni volumetriche della casa. Un esempio probante è l'ampio atrio che immette nel complesso di via Corridoni, al quale si accede salendo una breve rampa, sotto il peso ottico della pensilina che si protende anche all'interno, diventando il solaio del mezzanino. Superata questa prima unità della «catena spaziale», quella meno luminosa e più angusta, l'invaso si amplia notevolmente in altezza, e al basso solaio piano si sostituisce una copertura convessa che scende verso il punto di flesso centrale per poi gradatamente risalire mantenendo il suo profilo curvo, accrescendo l'altezza dello spazio interno a mano a mano che ci si approssima alla parete di fondo (fig. 5). In questa macchina d'immissione alla casa albergo, Moretti combina un doppio movimento di espansione: l'uno conferito alla copertura e l'altro derivante dalla giacitura lievemente obliqua dei muri

3.

4.

3. L. Moretti, prospettiva di un gruppo di case-albergo, 1946 (Archivio Civico di Milano, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici). L. Moretti, casa albergo di via Lazzaretto, 1947-53.
4. Veduta esterna e interna del corpo di ingresso. L. Moretti, casa albergo di via Corridoni, 1947-50. (Archivio Civico di Milano, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici).
5. Sezione longitudinale sul corpo di ingresso. (Archivio Civico di Milano, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici).

laterali che, divaricandosi verso il fondo, formano ciò che Arnheim avrebbe chiamato di lì a poco un invaso «a cuneo»[17]: una forma geometrica provvista di qualità dinamiche, di cui l'architetto romano si servirà anche nella conformazione del piccolo atrio della villa la Saracena (preceduto dalla timida versione contemplata nel progetto di villa per il conte Marcello). Pur assumendo una configurazione volumetrica indipendente, in questo ampio ingresso riverberano scelte spaziali già compiute in alcune opere dell'anteguerra, come negli atri inglobati nelle case del balilla di Trecate e di Piacenza, che conducono direttamente all'esterno (fisicamente e visivamente), mentre gli ingressi ai luoghi della casa rimangono laterali. Questa disposizione di accessi e fondali vive ancora a via Corridoni dove la leggera divaricazione dei muri e la spinta verso l'alto della copertura, nel secondo tratto, inducono a procedere dritti verso uno spazio esterno a cui non si può accedere, se non visivamente. L'atrio di questa casa albergo si presenta, quindi, come un unico invaso introverso, illuminato dai tagli di diversa dimensione predisposti lungo il perimetro della copertura, così che quest'ultima si trovi otticamente a galleggiare sulla luce, sostenuta lateralmente dai pilastri che emergono per un breve tratto dai muri in cui sono incorporati. Queste variazioni geometriche e dimensionali, luministiche e di paesaggio, creano, all'interno dell'aula, delle unità spaziali provviste di differenti gradi di «densità» e «carica energetica», come avrebbe scritto Moretti nel 1953[18], e congegnate in modo tale da predisporre l'animo del fruitore alle diverse esperienze e attività che in quegli spazi si sarebbero dispiegate.

Ma le preoccupazioni spaziali di Moretti si rivelano anche nell'inserimento urbano dei suoi edifici. Rispetto alla giacitura di via Bassini, ad esempio, i due blocchi di case-albergo si presentano sfalsati e di sbieco, rompendo con la tradizionale regola della cortina attestata sulla *rue corridor* per privilegiare la disposizione eliotropica nord-sud delle stecche. Eppure gli edifici appaiono fortemente orientati proprio verso via Bassini, dove le testate sono ampliate e marcate, a livello del primo piano, dalla epifania volumetrica degli spazi di soggiorno comuni, che fra l'altro connotano il complesso come tipo speciale di residenza. Si ingenera in tal modo una sorta di protensione verso il passante che, guardando in diagonale, coglierà anche i due portali d'ingresso, la cui marcata plasticità serve, al pari dell'escrescenza sui fianchi, a conferire una sorta di frontalità, recuperata in via «dinamica», cioè mediante la scansione ritmica di quelle emergenze che sollecitano l'attenzione del passante assai più dello statico accompagnamento laterale della facciata-cortina. Nella casa albergo di via Corridoni, invece, la particolare disposizione planimetrica dei corpi che si affacciano su quella via e il modellato dei loro fianchi concorrono a formare una sorta di piazza a imbuto dinanzi al corpo di ingresso, che accoglie e spinge verso l'interno. Mentre la casa albergo di via Lazzaretto propone ancora un altro modo di interagire con lo spazio della strada: la facciata lungo via Zarotto, infatti, presenta tre episodi che imprimono una sorta di rotazione verso il fianco, funzionali anche a «orientare» il passante e a indurlo a dirigersi verso il corpo di immissione: e cioè la torsione del blocco sporgente sopra l'ingresso (fig. 6), l'aggetto di una seconda «sporgenza» che prolunga il primo piano verso via Finocchiaro Aprile e la veletta che chiude in alto la composizione, la cui configurazione sembra ancora rinviare al fianco.

5.

6.

6. L. Moretti, casa albergo di via Lazzaretto, 1947-53. Veduta del corpo in aggetto sull'ingresso da via Zarotto (Archivio Civico di Milano, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici).

Inquietudini percettive

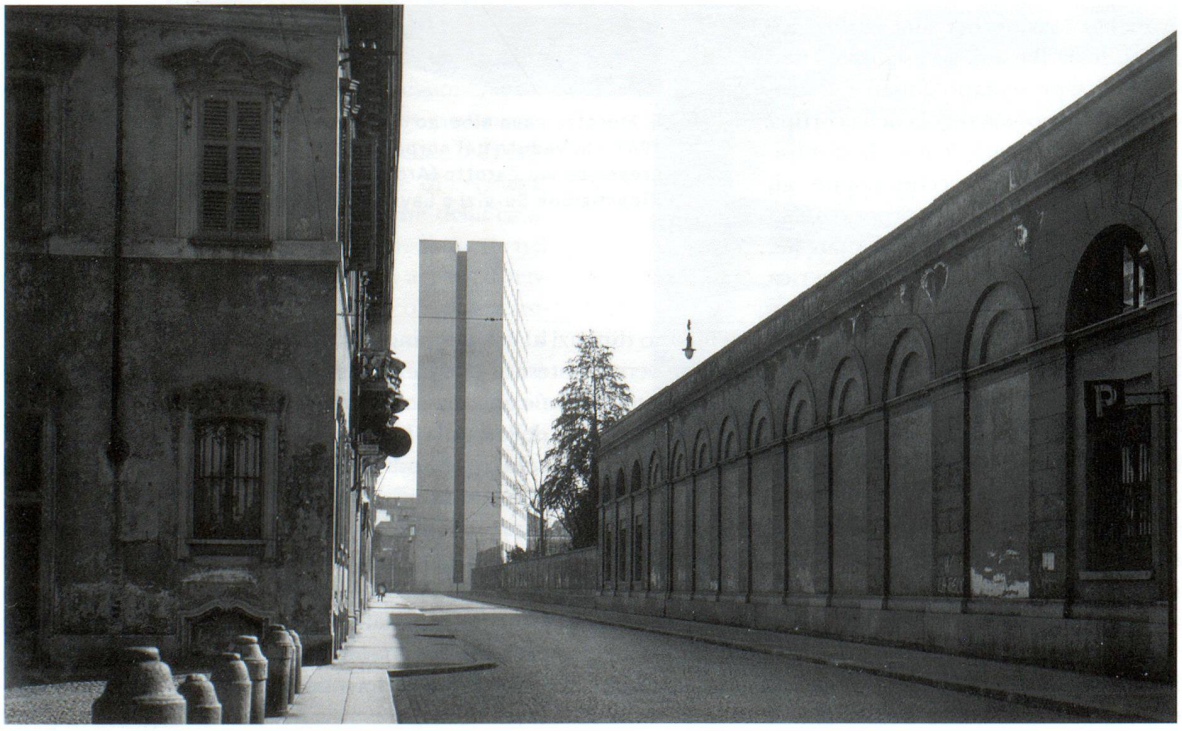
Buona parte delle energie intellettuali che Moretti profonde nell'esperienza milanese fanno parte del suo bagaglio culturale d'anteguerra. Anche le apprensioni legate alla visione dell'oggetto di architettura, e a come quest'ultimo venga esperito, avevano già segnato studi e opere giovanili. I primi tentativi di reimpostare alcune morfologie consolidate dall'uso risalgono, infatti, alla progettazione del Foro Mussolini, in particolare dello Stadio Olimpico (1937-1940) e poi del Gran Teatro previsto all'EUR (1938-1942); qui l'intervento sulla forma di spalti, tribune e palchi si imponeva in funzione del miglioramento della visibilità della scena. L'attitudine a ripensare pervicacemente l'architettura in forma «parametrica», che rimane la riflessione teorica più prossima al tempo della progettazione delle case-albergo (anche se formulata più tardi, nel 1960 in occasione della XII Triennale) nasce e si forma sulla comprensione dei meccanismi della percezione e sull'attenzione alle esigenze visive dello spettatore[19]. Che rimane sempre tale anche quando fruisce dell'oggetto architettonico, che sarà caricato di qualità «psicofisiche»[20], scompaginato per essere appreso non simultaneamente, ma nella durata spazio-temporale, congegnato affinché interagisca con l'osservatore coinvolgendolo nel processo di decodificazione. Sono anni, questi, segnati dalla pubblicazione della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty (1945), che Moretti possedeva in edizione originale, e dalla fascinazione per la cultura barocca di cui l'architetto romano era sensibilissimo studioso: una cultura produttrice di opere capaci di

7., 8. L. Moretti, casa albergo di via Corridoni, 1947-50. Veduta del fianco del corpo alto da via Conservatorio (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

9. L. Moretti, casa albergo di via Corridoni, 1947-50. Veduta del prospetto del corpo alto da via Savarè (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

10. L. Moretti, casa albergo di via Corridoni, 1947-50. Veduta del corpo di ingresso da via Corridoni (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

7.



8.

generare *pathos* e di trasmetterlo, per empatia, allo sguardo che vi si sofferma. Le opere milanesi appaiono, sotto tale riguardo, come la stentorea asserzione di quanto già nell'anteguerra si poteva arguire da certe composizioni audaci, e cioè che l'atto del mostrare non è mai la rivelazione di una «evidenza», ma consiste nell'inquietare il sentire, il vedere e l'apprendimento: «Per noi il «sentire» è divenuto di nuovo un problema» spiegava Merleau-Ponty, esponendo le ragioni della sua ricerca, e ancora: «Questa ricca nozione del sentire indica (...) un'esperienza nella quale non ci sono date delle qualità «morte», ma delle proprietà attive»[21]. Ed è proprio su queste «proprietà attive», che attengono all'oggetto e che inducono un «sentire» contaminato da eccitazioni visive e laboriosità percettiva, che Moretti si sofferma in queste opere. Già nelle prime versioni a blocchi paralleli delle case-albergo, l'architetto conferisce alla stecche una giacitura ortogonale rispetto alla strada, traslando la pregnanza del prospetto principale, dal maggiore sviluppo longitudinale, sulla testata minore, che appare fin da subito percorsa da una sorta di taglio assiale che la seziona in due blocchi. Ma ciò che irrimediabilmente cambia nel passaggio dalla «prospettiva di un gruppo» ai complessi realizzati, deriva dalla cancellazione di quelle coordinate che rendevano i primi fianchi eloquenti (riguardo alla funzione abitativa) e «misurabili»: le materiche fasce marcapiano che girano intorno agli edifici e si legano alle fioriere protese oltre il taglio di vetro consentono di misurare l'oggetto della nostra visione; la pensilina che corre davanti alla «serie» costruisce un rapporto mediato con l'intorno, una specie di primo piano che allontana, relegandola come in un recinto, la teoria di fianchi. Quando, imboccando via Conservatorio, appariva la nuda testata ermetica dell'edificio alto del complesso di via Corridoni – da Moretti strafotografata –, capace di rimuovere, con la potenza espressiva (e assertiva) che le è propria, la sua consistenza volumetrica, che da fortemente scorciata si annulla dietro il fianco a mano a mano che ci si avvicina, cosa si saranno chiesti, fra curiosità e stupore, gli «uomini senza casa»?[22] (fig. 7-8) Quanto è alta? È architettura o scultura? È un'unica superficie spaccata, come si rivela agli occhi, oppure sono due volumi a lama accostati, come siamo indotti a credere per via cognitiva? Da dove comincia l'esegesi di un simile bisticcio visivo che, con tutti gli interrogativi che pone, basta da solo a sollecitare la massima attenzione? Moltiplicando il punto di vista, risponderà Moretti attraverso l'astuto apparato iconografico del volume antologico curato da Ungaretti, che fornisce la chiave di interpretazione di molte sue opere. Lo spostamento del punto di vista, come gesto imprescindibile nell'atto di comprensione dell'oggetto, comporta la costituzione soggettiva di una sequenza di immagini che spesso, nel suo formarsi, inciampa contro ostacoli visivi che l'architetto frappone *ad hoc*: se infatti, percorsa via Conservatorio, si gira in senso orario intorno al fianco per carpire l'ignoto sviluppo del prospetto su via Savarè, ci si trova confrontati ad una specie di «branchia» (fig. 9). Questa sorta di raddoppio del taglio praticato nella testata concede frammenti visivi dei pianerottoli della scala, quindi di un interno «collettivo», ma segna anche un'interruzione nell'attività percettiva del fruitore che si trova a dover aggirare l'imprevisto ostacolo; invece, la com-

9.

10.

posizione asimmetrica del «dispositivo branchiale» funziona perfettamente in *tandem* con il suo simmetrico: entrambi convogliano l'attenzione verso la spaccatura verticale, netta e trasversale del volume, anticipata dalla profondità ombrosa delle logge.
Se, invece, si aggira il fotogenico fianco procedendo lungo via Corridoni, si è presi in una sorta di slargo dove la particolare giacitura sghemba delle stecche e il modellato curvo del fianco dell'edificio basso segnano un luogo privilegiato di apprendimento, un punto di stazione, su cui prospetta anche l'ingresso principale.
Ciò che da qui cogliamo del prospetto maggiore, è una buona parte della sua estensione: ma solo una parte, appunto, la cui particolare composizione (fatta di un vuoto centrale, di due ali uguali e della iterazione, su ciascuna di esse, di quattro moduli di finestre abbinate) l'osservatore propagherà, *in absentia*, su tutta la facciata. Si produce qui un caso di comprensione incompleta, che grazie all'adozione di una regola chiara, «*le regardant*» riesce a completare nella sua mente senza errori (fig. 10).
Non è così per il corpo basso, costruito esattamente in contrappunto: il fianco non è più scavato al centro, e le finestre, ancora verticali e assiali, vengono a trovarsi a filo della facciata e danno subito la misura dell'altezza dell'edificio; girando verso via Respighi, la facciata si presenta, al contrario, articolata in profondità e stratificata: la sua immagine confligge con quella piatta, ordinata e priva di «differenze» del corpo alto su cui otticamente s'appoggia. All'angolo via Corridoni-via Respighi si rivela, per la prima volta, un inaspettato basamento polimaterico, di cui i fianchi su via Corridoni, e i prospetti lunghi del corpo alto, erano del tutto sprovvisti, piantati nel terreno senza mediazione alcuna; un basamento che rende questa facciata più «urbana», anche per i materiali tradizionali usati come rivestimento (lastre di ceppo e di travertino), che riempiono i campi derivanti dalla scansione verticale delle «paraste», simulacri visibili dei pilastri in parte annegati nella materia, ricoperte di cemento grigio chiaro misto a graniglia di pietra e vetro lavorato a punta. Il basamento risulta complanare al volume che gira l'angolo, traforato da un'unica fila di larghe aperture, al quale si appone un secondo volume molto piatto, leggermente più basso, traslato sulla destra e sospeso sul basamento, scandito dall'iterazione regolare della tipica finestra accoppiata. A quest'ultimo è applicata, nella parte inferiore e per l'altezza di un piano, una spessa lastra ricoperta di tesserine di pasta di vetro color grigio, che contrasta, per il tono più scuro, con il mosaico bianco che si spande sulle superfici del complesso. Questa lastra è attraversata da una sequenza di aperture alte e strette, una nuova tipologia di finestra che si replica secondo un intervallo differente, tale da produrre un effetto sincopato. Quando si vuole derivare la norma che regola il rapporto degli allineamenti fra le «famiglie» di bucature di cui questo prospetto è provvisto, la lastra si rivela un vero elemento perturbante: per il fatto di essere sporgente e come in atto di staccarsi dal supporto (conformazione e «postura» che si svelano guardando i fianchi oltre cui si prolunga come una lama tagliata di sbieco), si ingenera una sorta di «scollamento» visivo fra i due piani, dove l'uno ingannevolmente pare protendersi e l'altro arretrarsi, inducendo una sorta di irritazione nel riguardante.
Al capo opposto, cioè all'angolo fra via Respighi e via Chiesa, ciò che si percepiva come un insieme di due volumi, l'uno addossato all'altro, in rapporto di giustapposizione, si coglie come un unico corpo (fig. 11-12). Ne deriva necessariamente che il fianco, quello su via Chiesa, per assorbire lo spessore del secondo volume anteposto, diventa più largo del suo opposto su via Corridoni. Ma la deduzione è logica e intellettiva: gli occhi, in questa ricostruzione dimensionale, non ci aiutano, perché Moretti continua a confondere i piani di lettura. I due fianchi, infatti, sono difformi nella parte bassa e la difformità coinvolge anche il

11.

11.,12. L. Moretti, casa albergo di via Corridoni, 1947-50. Veduta del complesso da via Respighi (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

corpo alto da questo lato: su via Corridoni, si presentano due lame bianche, lisce e piatte da cima a fondo; su via Chiesa si affacciano due lame montate su un basamento, dove il trapasso dalla parte inferiore a quella superiore è fortemente segnato da una pensilina, che, nel caso dell'edificio più «urbano» fa anche da terrazza, e il suo risvolto verso l'alto da balaustra. Le pensiline servono, dunque, ad allontanare i fianchi dalla strada e a relegarli in una sorta di secondo piano (conformemente alla prima soluzione delle case-albergo), mentre gli «accidenti» che si producono nel basamento – soprattutto l'escrescenza obliqua della zona di ricreazione sotto la terrazza – appaiono funzionali a lasciare in secondo ordine la percezione dei fianchi, ormai acquisita e che pensiamo estensibile in base ad una relazione di identità.
La lezione che se ne ricava è che gli impaginati di questi prospetti non sono, come si è a volte ritenuto, un vacuo virtuosismo formalista, ma risultano composti in funzione della loro percezione, che viene problematizzata; ogni elemento, infatti, è intermesso per inquietare il vedere, per dimostrare, per dirla ancora con Merleau-Ponty, che «Niente è più difficile che il sapere esattamente *quello che noi vediamo*»[23]. I nostri occhi possono suggerire che la sottile lama che chiude in alto il corpo su via Respighi voglia portare una cesura d'ombra al candore della facciata, e concludere la composizione con una sorta di tradizionale cornicione; ma una lettura attenta rileverà tutt'altra ragion d'essere: la lama sporge quanto il volume su cui si innesta e serve a fare sparire completamente dalla vista il volume di fondo, a farci credere che la facciata non è stratificata. La conseguenza è che la sua morfologia rimane confusa e c'è bisogno di ingegnarsi con tutte le facoltà, visive e mentali, per ricostruirne la giusta configurazione, attivando «una percezione analitica»[24] che non coincide *sic et simpliciter* con quella sensoriale, e che si avvale della moltiplicazione del punto di vista. Queste opere, dunque, attestano pienamente quanto Moretti dichiarerà molto più tardi e cioè che «le migliori prospettive sono quelle che hanno cinque o sei punti di vista, e non solo perché l'occhio vaga da un punto all'altro, ma proprio perché la realtà ne è molto più ricca»[25].

12.

«Obliquità» e movimento

Da quanti elementi obliqui, tagliati in diagonale, divaricati, inclinati sono percorse le case-albergo? E quante volte, a seconda delle strade che percorriamo, ci appaiono sghembe e sbilenche rispetto alle nostre coordinate cartesiane (quelle di via Bassini, soprattutto). Valga qui un esempio per tutti, che altro non è che l'impiego «iperbolico», in senso retorico, della lastra grigia che attraversa in rilevato il prospetto più «urbano» del complesso di via Corridoni: come spiegare il margine obliquo dell'intera facciata attestata su via Zarotto, che le conferisce l'*allure* di una superficie che si sta staccando, se non pensando che il progettista abbia voluto scuotere l'osservatore, esasperando la deformazione ottica delle linee prospettiche? Anche qui si tratta di un vero inganno visivo che, inscenando addirittura i meccanismi della percezione, ci impegna in un esercizio compensatorio di raddrizzamento della linea obliqua, ma anche liberatorio dal disorientamento in cui ci si sente intrappolati a causa dell'impressione del distacco della parete dal suo supporto. La finzione poi è magistralmente recitata grazie alla fila di logge arretrate che Moretti inserisce nella cortina come pausa-preludio al suo brano – si ricorderà che è l'unica casa albergo che sorge su un isolato già parzialmente edificato – e che conferisce alla facciata la posa stravagante di una superficie sospesa (fig. 13). Una barocca «forma che non sembra appagata»[26], potremmo chiamarla, e che nella sua obliquità contiene il senso del movimento in quanto «tendenza dinamica ad avvicinarsi o ad allontanarsi dallo schema basilare della direzione verticale e dell'orizzontale»[27] come Arnheim asserisce, citando la critica di van Doesburg allo «schema basilare» della ortogonalità delle linee propugnato da Mondrian.

Così, questi brani di architettura, dove Moretti introduce nuovi artifici pregni di antiche preoccupazioni, sono percorsi da sagaci trovate che inducono in confusione l'osservatore, colpito da «maraviglia» ovvero dal «*sensationel*» che Tapié indicava nel 1952 come attributo dell'*Art Autre*.

Sono gli anni in cui a Milano il miracolo della ricostruzione investe anche il campo delle arti e il Manifesto dello spazialismo importato da Fontana da Buenos Aires nel 1947 (anno in cui parte la progettazione delle case) appariva come la promessa di un rinnovamento, che finalmente dava «la possibilità di sentirci più vivi in quel malaugurato dopoguerra»[28]. Prestarono fede alla palingenesi spazialista sia il critico Giani che il «mercante d'arte» Cardazzo, proprietario della galleria Il Naviglio, che intrapresero l'azione di propaganda del nuovo modo di fare arte, cercando «di raccogliere adesioni e consensi fra gli artisti e gli architetti italiani». Circa dieci anni dopo, il bilancio di questo battage fu illustrato in una pubblicazione dove il Capogrossi del segno «proteico all'infinito»[29], sebbene non firmatario di alcuno dei manifesti spaziali, appariva della schiera e con una posizione di risalto; buchi, grumi di materia e frammenti di pietre colorate si ripetevano nelle tele di Fontana; Moretti era annoverato fra i collezionisti romani di opere «spaziali»[30].

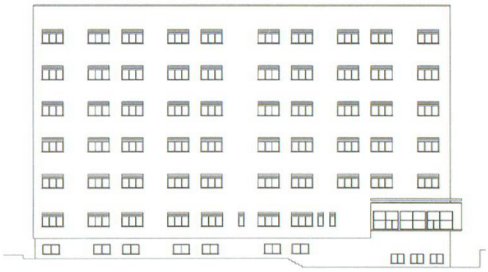
13.

Anche l'iterazione del segno, che molti artisti informali adottano nella composizione delle loro tele, è impiegato da Moretti per generare stupore e movimento. Esaminiamo i prospetti principali delle case di via Bassini (fig. 14-15): se è evidente che l'iterazione del segno-finestra struttura la superficie, rimane invece sfuggente la regola aggregativa. In questa stesura, di primo acchito facilmente decodificabile, si produce un insospettato scollamento fra la percezione sensibile della vista e quella mediata dell'intelletto. L'occhio percepisce la lunga e ampia vetrata verticale come l'elemento di maggiore forza visiva, anche per il carattere distributivo che emerge dalla lettura dello sviluppo della scala. La vetrata diventa ciò che spartisce due lati disuguali, ma otticamente equivalenti, perché quello più esteso «pesa» meno del più corto, dove Moretti concentra gli episodi del protiro d'ingresso e dell'escrescenza della zona comune di soggiorno.

L'intelletto, invece, che attende alla sistematizzazione dei dati sensibili e cerca la norma, riconosce come regola primaria l'uguaglianza dei due lati spartiti dalla fascia centrale, costituita dalla vetrata e da una fila di piccole finestre «fuori modulo». Sul prospetto opposto la regola compositiva è più chiara: una fascia piena spartisce la superficie in due parti simmetriche, dove il ritmo della coppia di aperture si ripete, alterato solo in basso, verso via Bassini, dall'aggetto della sala di soggiorno (fig. 15). Tuttavia le file solitarie di finestre che chiudono ai lati la composizione continuano a trasmettere un'impressione di non-concluso, di un ritmo interrotto; e inducono l'osservatore a ripetere il processo di decodificazione, per sincerarsi della correttezza della legge compositiva individuata. Così, l'impiego morettiano della struttura di ripetizione arriva a coinvolgere anche i movimenti degli occhi che ripercorrono più volte il prospetto da un capo all'altro, da cima a fondo, in cerca di conferme alla bontà delle proprie osservazioni.

Pertanto, l'ordito determinato dal segno ripetuto è compendiabile in un'immagine che muta sotto lo sguardo quando ci si prova a decodificarne le leggi conformative e che induce l'impressione del movimento nonché il sentimento di «una forma che non sembra appagata», proprio perché la lettura si fa mobile e il percepito è continuamente riorganizzato a mano a mano che si aggiungono nuovi elementi.

14.

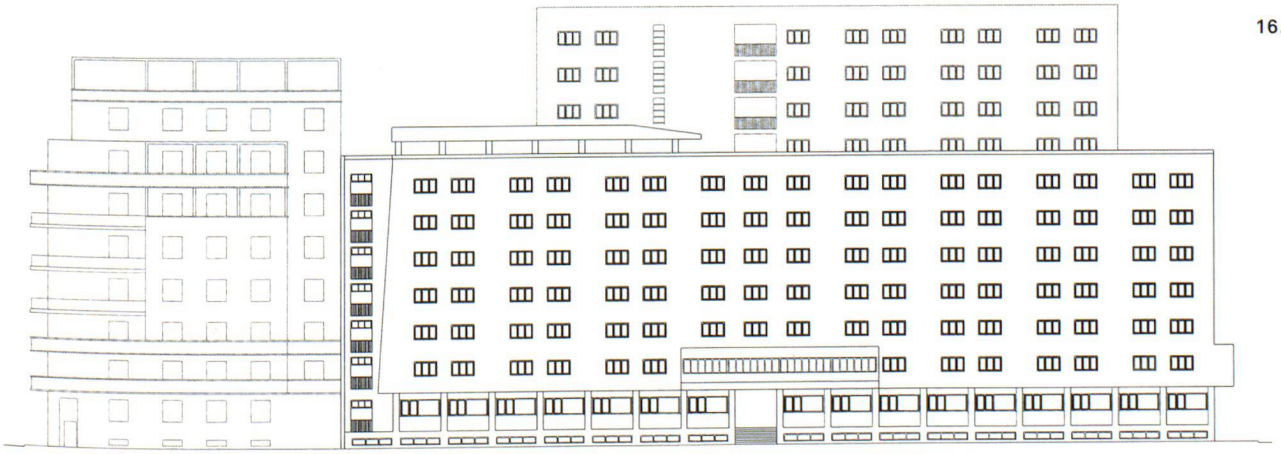


15.

13. L. Moretti, casa albergo di via Lazzaretto, 1947-53. Veduta della facciata su via Zarotto (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

14.,15. L. Moretti, casa albergo di via Bassini, 1947-53. Prospetti principale e posteriore (elaborati grafici E. Meriom, Accademia di architettura, Mendrisio).

16. L. Moretti, casa albergo di via Lazzaretto, 1947-53. Prospetto su via Zarotto (elaborato grafico S. Ploneit, Accademia di architettura, Mendrisio).



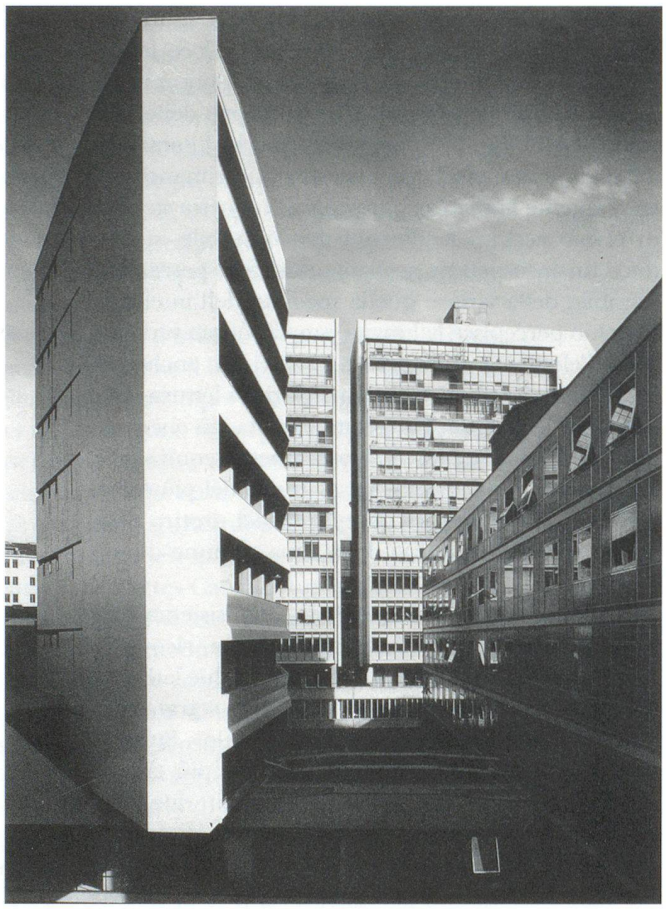
16.

Tensioni in epilogo

Da queste premesse deriva la fabbricazione dell'immagine del complesso di corso Italia, quale appare osservandolo frontalmente, nel punto in cui Moretti non manca di indicare la stele di Sant'Eufemia (forse per segnare una posizione privilegiata?) (fig. 17). Dal fondo del lotto, dal lato di via Rugabella, emerge lentamente un volume dotato di facce a geometria variabile, che si manifesta in forte aggetto verso il corso, sopra un basso edificio che fa da «portale» all'intero complesso. La sua facciata si assottiglia alla punta, gira parallela al corso per un brevissimo tratto, poi sprofonda all'interno del complesso, ancora obliquamente, solcata da bande di pieni alternati a vuoti che lasciano scivolare lo sguardo fino alla spaccatura dell'edificio di fondo, posta a oriente, da cui la luce mattutina si sostanzia in lame, prende forma, si fa materia percettiva. L'epifania della «minacciosa cima» della possente «nave»[31] vale quanto la flessione del muro barocco, che nella lettura di Moretti è protensione di spazio interno, vivo e reattivo, verso la strada, è la manifestazione di una pressione interna incontenibile che deforma la morfologia dell'involucro[32]. Proprio per inscenare gli effetti delle tensioni insopportabili cui è soggetta la materia, e renderle sensibili agli occhi, Moretti sistema la «nave» sopra un basso edificio vetrato, per giunta a ponte, e ne modella irregolarmente il margine superiore, come se l'agitazione derivasse da un peso insostenibile.

Quell'immagine, che percuote così duramente l'occhio, non poteva che essere congegnata dopo la riflessione progettuale sulle testate delle case-albergo, dove Moretti le prova tutte: dall'ampia casistica del complesso di via Corridoni (fianco sezionato in due blocchi da una profonda fenditura o percorso da una striscia centrale e superficiale di finestre a tutt'altezza; fianco radicato al suolo senza mediazioni o montato su basamento, più o meno arretrato, con elementi di transizione) alle alternative proposte nelle altre due case-albergo (a via Bassini, dove il luogo di ricreazione si manifesta all'esterno diventando escrescenza, tutta di vetro lungo le superfici perimetrali, protesa a sbalzo sul basamento, e sopra cui il peso del fianco grava (fig. 18); e a via Lazzaretto, dove su uno dei fianchi lisci, fessurati e privi di zoccolo sbuca eruttando, all'altezza del primo piano, l'appendice del soggiorno comune (fig. 19). E poiché tutte queste «figure» non sono valse ad inquietar troppo lo sguardo, Moretti assesta un colpo magistrale rivoluzionando, mediante quella pesante massa plastica, sospesa e protesa, le nostre consuetudini visive e percettive. Proprio perché giunge ad affermare la visibilità contemporanea di tre facce fortemente diseguali, ognuna pensata in funzione urbanistica e cognitiva, da una sensibilità che potremmo definire «cubista», questo edificio contiene già in sé la moltiplicazione del punto di vista, che si trova abilmente condensato in un'unica

17.



18.

17. L. Moretti, complesso edilizio per abitazioni e uffici in corso Italia, 1949-56, veduta del complesso dal corso (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).
18. L. Moretti, casa-albergo di via Bassini, 1947-53. Veduta del complesso da via Bassini (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).
19. L. Moretti, casa-albergo di via Lazzaretto, 1947-53. Veduta del complesso da via Zarotto (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Luigi Moretti).

19.

inquadratura. Inoltre, quella sua conformazione a «prua» è il manifesto clamoroso della distruzione dello «schema basilare» della ortogonalità perfettamente congruente con il nostro sistema «antropomorfo» di lettura, a cui Moretti sostituisce una visione «in tensione», presa fra superfici oblique. Ma c'è di più: la punta che sporge sul corso come una corazza impenetrabile celebra anche l'annientamento del prospetto tradizionale che ancora sussisteva nell'immagine del fianco delle case-albergo, sebbene dotato di una forte, quanto originale, marca figurativa. Cosa è «prospetto» in questo edificio messo di punta? E quale la funzione che si può arguire da quell'involucro così inusuale?

Con l'episodio «iconografico» ed esasperato del «palazzo volante» Moretti conclude il soggiorno milanese, lasciando nel centro della città l'oggetto più potente e terribile, capace di mettere in crisi il nostro sguardo, la nostra mente, suggerendo un'immagine ambigua del proprio statuto, quasi a voler criticare e smentire la sua realtà di opera d'architettura.

* Architetto, già Professore ordinario all'Istituto di Architettura di Ginevra, docente di teoria dell'arte e dell'architettura all'AAM.

** Architetto e Dottore di ricerca, assistente della cattedra di storia e ricercatrice all'Archivio del Moderno dell'AAM

Note

1. L. Moretti, *Le case albergo. Questa iniziativa risolve un grave problema cittadino*, in *Un alloggio per ogni famiglia*, numero speciale del bollettino «Mostra Permanente della costruzione», a cura della Organizzazione cantieri, Milano 1946, p. 34.
2. S. [Luigi Moretti], *Sulla flessibilità di funzione di un complesso immobiliare urbano*, in «Spazio», n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, p. 43.
3. *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'Arch. Luigi Moretti*, dattiloscritto, p. 4 (Archivio Moretti Magnifico).
4. Su questo cfr. B. Reichlin, *Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus «lettura integrale dell'opera»*, in B. Reichlin, L. Tedeschi, a cura di Luigi Moretti. *Razionalismo e trasgressività fra barocco e informale*, Electa, Milano, 2010.
5. In Italia, alcuni progetti di «case per scapoli» sono elaborati sull'onda del dibattito intorno all'alloggio minimo accesosi nei primi CIAM, soprattutto in quello di Francoforte del 1929 (cfr. A. Pica, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano 1936, in particolare il progetto di Guido Fiorini «casa per scapoli in tensistruttura [sic]», p. 351, dove la nuova tipologia diventa occasione di sperimentazione strutturale, e quello di Ettore Ricotti, «Casa per scapoli della soc. «Acna» a Cesano Maderno», p. 350). Anche la rivista milanese «La casa» diffondeva echi europei su questo tema (cfr. *La casa «minimum»*, in «La casa», n. 12, dicembre 1929, pp. 1049-1051).
6. Dallo «Schema di convenzione per le case-albergo» queste risultano destinate «ai senza tetto per eventi bellici» al fine di fruire delle agevolazioni fiscali predisposte *ad hoc* (ACM, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici, fasc. 37/1962/LP – PG 166204/61, parte 13).
7. L. Moretti, *Le case albergo. Questa iniziativa risolve un grave problema cittadino*, cit., p. 33.

8. Il Sindaco Greppi all'On. Ministro dei Lavori Pubblici, lettera del 30 maggio 1947. La necessità di costruire prioritariamente le case-albergo era giustificata dalla difficoltà delle persone sole a trovare ricovero, escluse com'erano dall'assegnazione di alloggi temporanei destinati soprattutto alle famiglie (ACM, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici, fasc. 37/1962/LP – PG 166204/61, parte 14).
9. L. Moretti, *Le case albergo. Questa iniziativa risolve un grave problema cittadino*, cit., p. 39.
10. «Le fabbriche, specie quelle per i giovani dovrebbero essere disegnate dagli architetti più grandi» sostiene Moretti, insistendo sul «valore educativo dell'architettura: per i ritmi; per l'umanità che l'architetto fissa nella fabbrica» (L. Moretti, *Appunti raccolti da taccuini, foglietti ecc. (anno 1925 e seguenti) e trascritti come nelle dizioni originali*, pensiero n. 18, Archivio Moretti Magnifico).
11. L'ipotesi che gli studi sulla «Casa unifamiliare tipo T», catalogati dall'ACS come appartenenti al 1954, risalgano già al 1940 è avanzata da Carlo Severati che coglie un'analogia fra questo esercizio e gli studi di casette di tipo A e di tipo B a Tor Sapienza (ACS, Fondo Moretti, 41/109) forse approntati già prima della guerra per razionalizzare la crescita urbana in periferia (C. Severati, *Aspetti inediti dell'opera di Luigi Walter Moretti*, in V. Franchetti Pardo, a cura di, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaka Book, Milano 2003, pp. 251-263).
12. Gli elaborati grafici recano in alto la dizione «Casa unifamiliare tipo T brevettata» (ACS, Fondo Moretti, 54/162).
13. P. Bottoni, M. Pucci, a cura di, *Indagine sul problema dell'abitazione operaia nella provincia di Milano e proposte per la sua soluzione*, con la presentazione G. Pagano, in «Costruzioni-Casabella» n. 155, novembre 1940, p. 17; cfr. anche G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, *Piero Bottoni. Opera completa*, Fabbri editori, Milano 1990, pp. 285-290.
14. L. Moretti, *Le case albergo. Questa iniziativa risolve un grave problema cittadino*, cit., p. 33.
15. Il piano redatto dall'amministrazione comunale contemplava la costruzione dei seguenti gruppi: Città degli studi e via Zarotto con 5 fabbricati ciascuno che poi si riducono a due (cioè la futura casa albergo di via Bassini e quella nota come casa albergo di via Lazzaretto); i tre complessi di Piazza Martini con 4 fabbricati, Parco Ravizza e via Colleoni con 3 ciascuno che non furono realizzati. Si aggiunse poi il complesso di via Corridoni con 2 corpi adibiti ad alloggi (*Costruzione di Case-Albergo*, 30 novembre 1946 in ACM, Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici, fasc. 37/1962/LP – PG 166204/61, parte 14).
16. Ivi, p. 38.
17. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 345-347 (I edizione 1954).
18. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio» n. 7, dicembre 1952-aprile 1953, pp. 9-20, 107-108.
19. Su questo cfr. A. Viati Navone, «Un nuovo linguaggio per il pensiero architettonico». *Ricerca operativa e architettura parametrica*, in B. Reichlin, L. Tedeschi, a cura di, cit., pp. 409-419.
20. Cfr. L. Moretti, *Conoscenza uguale disegno. Intervista con Luigi Moretti*, in «Didattica del disegno», n. 2, giugno 1970, pp. 52-63.
21. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (I ed. 1945), p. 95.
22. La definizione è di E. N. Rogers, *Uomini senza casa*, in «Domus», n. 206, febbraio 1946, p 2.
23. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit. p. 102.
24. Ivi, p. 44.
25. L. Moretti, *Conoscenza uguale disegno. Intervista con Luigi Moretti*, cit., p. 58
26. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 144-145 (I ed. 1888).
27. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 345.
28. G. Giani, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, edizioni Conchiglia, Milano 1956.
29. L. Moretti, *Capogrossi*, dattiloscritto, in ACS, Fondo Moretti, b 4, p. 1.
30. G. Giani, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, cit.
31. Cfr. G. Neri, *Ardimenti architettonici milanesi. Il «palazzo volante» preoccupa i meneghini*, in «Il Giornale», 4 marzo 1956, p. 8.
32. L. Moretti, *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, conferenza tenuta al convegno di Studi borrominiani promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca il 30 settembre 1967, pubblicata in «Spazio», estratti, gennaio 1968 e come estratto presso De Luca, Roma 1969. Il testo originale della conferenza è in G. Ciucci, a cura di, *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, edizioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010, pp. 53-84.

Ab 1947 befasste sich Luigi Moretti mit der Planung eines Ensembles von case-albergo *und eines Wohn- und Bürogebäudes. Die originelle Formgestaltung entspringt räumlichen und wahrnehmungstechnischen Überlegungen. Der Wunsch, innen insbesondere emotionell hochwertige Räume zu schaffen, spiegelt sich im städtischen Raum wieder und schafft eine innovative und geistvolle Beziehung zwischen den Häusern und dem Straßennetz. Sie kommt abweichend von den visuellen (und urbanen) Gepflogenheiten in der eigenständigen Anordnung der fünf Gebäude des Komplexes im Corso Italia zum Ausdruck, aus dem der* palazzo volante *heraus- und in den Straßenraum zu den Passanten hineinragt. Es handelt sich um ein quer zum Corso liegendes Gebäude, das zur Straßenseite (also zum Corso) eine hohe und schmale Flanke zeigt, die aus einer frontalen statischen Position (also ohne Verlagerung des Standpunktes, wie normalerweise erforderlich) den gleichzeitigen Blick auf drei Gebäudeseiten ermöglicht.*
Das bedeutet, dass nicht nur wie bei den case-albergo *in der Via Bassini die Vorhangfassade, sondern auch die traditionelle Front und damit jede orthogonale Beziehung zwischen den Fassaden aufgelöst wird, so dass eine «spannungsgeladene» Sicht entsteht, die zwischen schräg angeordneten Flächen angesiedelt ist. Diese Revolution hatte bereits mit den Flanken und den Fronten der* case-albergo *begonnen und brachte den Willen des Urhebers zum Ausdruck, den Akt des «Sehens» und «Erkennens» zu thematisieren. Ein ähnliches Bestreben war bereits bei einigen seiner Meisterwerke aus der Vorkriegszeit und bestimmten Reflektionen* ante litteram *über die «parametrische Architektur» in Erscheinung getreten. Der Betrachter wird also von Moretti aufgerufen, die Wahrnehmung als mitreißende Erfahrung zu erleben. Daher besitzen seine Architekturobjekte «psychophysische» Qualitäten, die gesondert angeordnet sind, damit sie nicht gleichzeitig, sondern im Laufe eines räumlichen und zeitlichen Prozesses erfahren werden und mit dem Betrachter interagieren, um ihn in den Entschlüsselungsprozess einzubinden. Darauf beruhen die markant bildlichen «Figuren», die die Grundregeln des architektonischen Objekts selbst in Frage stellen, dem sie angehören.*