

# ARCHITEKT LUIGI MORETTI. OD RACJONALIZMU DO *L'ART INFORMEL* - SZTUKI INFORMELU<sup>1</sup>

ANNALISA VIATI NAVONE

## STRESZCZENIE

Twórczość wybitnego architekta włoskiego modernizmu Luigi Moretti (1907-1973) stanowi odbicie jego rozległych zainteresowań. Szczególnie pasjonował go nurt w sztuce nowoczesnej *l'art informel* - informel - nowy gatunek nazwany tak pod koniec lat czterdziestych przez francuskiego kolekcjonera i krytyka sztuki Michela Tapiè. *Art informel* – sztuka nieformalna uprawiana przez wielu młodych artystów, m. in. Alberto Burri, Lucio Fontanę, Jacksona Pollocka czy Georges Mathieu, wykreowała wówczas różne techniki i gatunki. Jednym z ważnych zagadnień, wokół których ogniskowały się zainteresowania

twórcze Morettiego była historia, a szczególnie dzieła Michała Anioła. Inne to: fascynacja przestrzenią wewnętrzną, którą potrafił ująć i opisać jak nikt inny przed nim we Włoszech, oraz zaciekawienie naukami ścisłymi, które kazało mu poszukiwać ich związku z architekturą i sztuką. Morettiego zajmował również odbiór dzieła sztuki w przestrzeni. Poszukiwał właściwych kątów patrzenia, które dawałyby ogólny i szczegółowy obraz struktury architektonicznej.

Słowa kluczowe: Luigi Moretti, architektura XX wieku, informel

## THE ARCHITECT LUIGI MORETTI. FROM RATIONALISM TO INFORMALISM

### ABSTRACT

The work of the eminent Italian modernist architect Luigi Moretti (1907-1973) reflects his wide interests. He was especially interested in the new art form, which was called Informal Art or Art Autre (Other Art), by the French art critic Michel Tapiè at the end of the forties. Informal Art was created by many young artists such as Alberto Burri, Lucio Fontana, the Jackson Pollock and Georges Mathieu. One of the important issues around which Moretti's creative interests the history, especially the great works of Michelangelo. The others being his attention to the inner space, resulting in the new way to

consider it and to describe its qualities as nobody in Italy had before, and his curiosity for science, which led him to explore its possible connection with architecture and art. Moretti was also interested in the conditions of vision, in how the observer perceives a work of art in its general form and in details; therefore, he looked for the correct angles giving a global and a particular vision of a work of architecture.

Keywords: Luigi Moretti, 20th century architecture, Informal Art

Wybitny architekt włoskiego modernizmu Luigi Moretti (1907-1973), jak wielu mu współczesnych, fotografował się często w swojej eleganckiej, owianej sławą pracowni, położonej na dwóch piętrach Palazzo Colonna przy Piazza Venezia - w sercu historycznego Rzymu. Pracownię wynajmował od książąt Colonna i było to miejsce, gdzie spędził większość swojego życia. Rzymska pracownia była jednocześnie jego prywatnym domem, mieszczącym wielką kolekcję dzieł sztuki oraz bogatą bibliotekę, gdzie w latach sześćdziesiątych XX w. studiowało wielu młodych architektów z całego świata. Moretti

opisywany był jako człowiek renesansu obdarzony wielkim sercem, otaczany tłumem wielbicieli i wozony najpiękniejszymi amerykańskimi limuzynami. Lubił towarzystwo dzieł sztuki, zwłaszcza nowoczesnego malarstwa, co świadczyło o jego zainteresowaniu zarówno sztuką dawną jak i współczesną (il. 1). Szczególnie pasjonował go nurt w sztuce nowoczesnej *l'art informel* - informel - nowy gatunek nazwany tak pod koniec lat czterdziestych przez francuskiego kolekcjonera i krytyka sztuki Michela Tapiè. *Art informel* – sztuka nieformalna uprawiana przez wielu młodych artystów wykreowała wówczas

<sup>1</sup> Tekst artykułu powstał na bazie wykładu, który Autorka wygłosiła 29 maja 2012 r. na Wydziale Architektury Politechniki

Warszawskiej na zaproszenie prof. Stefana Westrycha. Autorka wyraża głębokie podziękowania Profesorowi za zaproszenie.



1. Luigi Moretti w swojej pracowni w Palazzo Colonna, Rzym, lata 60. XX w. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
1. Luigi Moretti (1907-1973) in his office at Palazzo Colonna, Rome, during the Sixties. Archivio Centrale dello Stato, Roma



2. Pierwsza pracownia Luigi Morettiego w domu rodziców w Rzymie. Archivio Moretti-Magnifico, Rzym  
2. His first office in the parents' house in Rome. Archivio Moretti-Magnifico, Rome

różne techniki i gatunki, jak między innymi kolaże tzw. *materic painting*, których twórcą był Alberto Burri, używający niekonwencjonalnych, „niearty-stycznych” materiałów. Przygoda z informelem to także przygoda z tzw. malarstwem akcji, dziania się - *action painting*, która między innymi pochłonęła wyobraźnię takich twórców, jak Lucio Fontana – zafascynowany techniką cięcia, Jackson Pollock – tworzący techniką *dripping* – kapania farby, Georges Mathieu – autor interesujących kompozycji abstrakcyjnych uzyskiwanych poprzez wielokrotne powtarzanie na płótnie kilku prostych znaków. Moretti był niewątpliwie pod ich wrażeniem. Lubił zwłaszcza graficzne prace Giuseppe Capogrossiego, który na początku lat 50. XX w. związał się z rzymskim ruchem artystycznym informelu, zw. *Movimento Spaziale* – Ruchem Przestrzeni. Operował on ciągami podobnych znaków różnie zorientowanych na płótnie, które stwarzały nowatorskie relacje przestrzenne pomiędzy tymi na pierwszym planie a tłem. Niewątpliwie zainteresowanie Luigiego Morettiego sztuką współczesną w istotny sposób wpłynęło na koncepcję architektury, którą tworzył.

### Edukacja architekta

Luigi Moretti urodził się w roku 1907 w Rzymie i tam też zmarł w roku 1973. Jego ojciec, belgijski

matematyk i inżynier, miał dwóch synów z poprzedniego małżeństwa. Dlatego Luigi nie nosił nazwiska ojca – Rolland, lecz nazwisko matki – Moretti. Po ojcu odziedziczył jednak zainteresowanie naukami ścisłymi, matematyką i architekturą, a swoją pierwszą pracownię stworzył w domu rodziców. Ożenił się dopiero pod koniec życia, kiedy był już bardzo chory, z młodszą od siebie o 25 lat sekretarką.

Niewątpliwie Moretti był przede wszystkim intelektualistą, a dopiero potem architektem (il. 2). Posiadał wielki księgozbiór, a w nim wiele cennych, starych tomów, odziedziczonych w większości po ojcu, który zmarł, gdy Luigi miał zaledwie 14 lat. Matka, która zmarła po długiej chorobie, gdy miał około 28 lat, na zawsze pozostała dla niego ważnym punktem odniesienia. Na rodzinnym grobowcu, który zaprojektował, wyrył dla niej napis *mater dulcissima* – „najśladźsza matka”.

Moretti był bardzo religijny. Jego projekty kościołów, niestety nie zrealizowane, pokazują, że o świątyni myślał jako o miejscu wypełnionym światłem, gdzie materia rozstępuje się, a przestrzeń na przemian kurczy i rozszerza. Kiedy się kurczy, wywołuje u obserwatora wrażenie niepokoju, skrępowania i niemo-cy, a kiedy rozszerza - uczucie pocieszenia i ulgi. Nasycona światłem część kultowa daje wiernym radość, a miejsca mroczne zapraszają do medytacji<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Mowa tu o projekcie Chiesa del Concilio Sancta Maria Mater Ecclesiae (Rzym, 1965-1970) i ciekawym projekcie nowego sanktuarium Primato di San Pietro nad Jeziorem Tyberiadzkim (Palestyna, 1965-1968). Por. G. Belli, *Luigi Moretti. Il progetto dello spazio sacro*, Alinea, Firenze 2003; oraz G. Gresleri, *La questione del sacro*, w: *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, red. B. Reichlin i L. Tedeschi,

Electa, Milano 2010, s. 295-311. Por. też: pisma Morettiego *Spazi-luce nell'architettura religiosa*, w „Spazio”, fragmenty, 30 kwietnia 1962 (przekład angielski w: *Luigi Moretti. Works and writings*, red. F. Bucci, M. Mulazzani, Princeton Architectural Press, New York 2002, s. 185-190, pod tytułem *Light-Spaces in Religious Architecture*, bez ilustracji).

Przykładem takiego pojmowania przestrzeni, nie tylko sakralnej, może być wykonany w roku 1934 projekt konkursowy politycznej siedziby ruchu Mussoliniego – Palazzo del Littorio w Rzymie. Jak wiadomo Moretti, podobnie jak wielu mu współczesnych, był związany z reżimem faszystowskim i od 1933 r. kierował wydziałem technicznym Opera Nazionale Balilla, instytucji odpowiedzialnej za zdrowie młodzieży, jej moralną i polityczną edukację. Pełniąc tę funkcję, przyczynił się istotnie do rozwoju nowej architektury Włoch, łącząc włoską tradycję z europejskim racjonalizmem. Budynki, które wówczas zaprojektował, to nowoczesna architektura, która nie odwraca się jednak od historii, lecz traktuje ją jako ważne źródło inspiracji.

Warto podkreślić, że Luigi Moretti jako student rzymskiej Królewskiej Szkoły Architektury, do której uczęszczał w latach 1925 – 1930, zadziwiał szeroką wiedzą na temat rozmaitych dziedzin kultury, stąd jeszcze podczas studiów był przez kilka lat asystentem zatrudnionym u swoich dwóch wybitnych profesorów, Gustava Giovannoniego i Vincenzo Fasolo. Dyplom uzyskał z wyróżnieniem, a stypendium, które otrzymał w następnym roku, pozwoliło mu wziąć udział w badaniach i pracach dotyczących restauracji zabytków Rzymu. Pracował wówczas u boku sławnego archeologa Corrado Ricci przy Targowisku Trajana (Mercati Traianei) na Forum Trajana w zespole słynnych forów cesarskich starożytnego Rzymu. Doświadczenie pracy z architekturą historyczną nauczyło go traktowania historii jako ważnego punktu wyjścia do najbardziej nawet nowoczesnych przemyśleń i projektów.

Stosunek do historii to jedno z trzech ważnych zagadnień, wokół których ogniskowały się zainteresowania twórcze Morettiego. Pozostałe to: fascynacja przestrzenią wewnętrzną, którą potrafił ująć i opisać jak nikt inny przed nim we Włoszech, oraz zaciękanie naukami ścisłymi, które kazało mu poszukiwać ich związku z architekturą i sztuką.

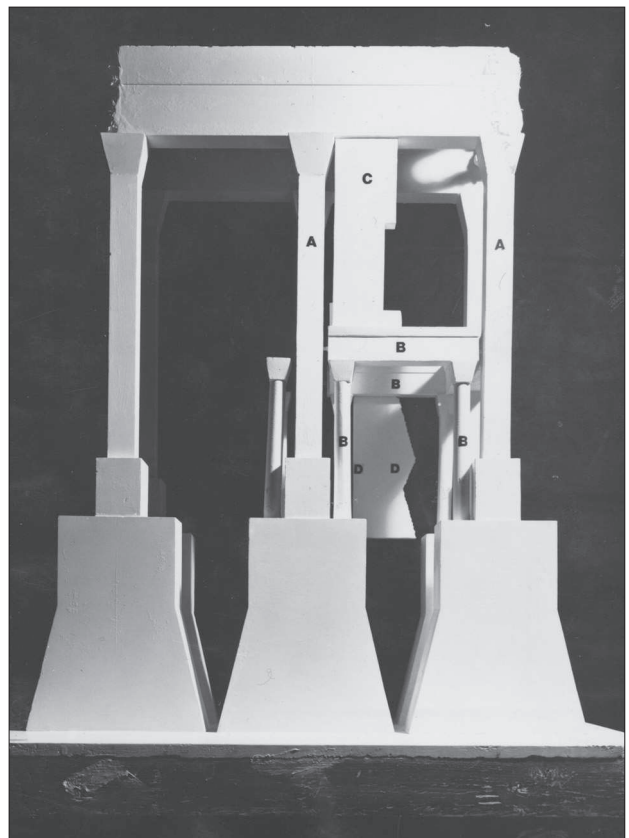
### **Fascynacja dziełami Michała Anioła i stosunek do historii**

Przez całe życie Luigi Moretti w sposób szczególny interesował się architektonicznymi, rzeźbiarskimi i malarskimi dziełami Michała Anioła. Już we wczesnych artykułach, badając relacje między strukturą i formą dzieła, analizował tektonikę wielu jego prac, czego przykładem może być Palazzo dei Conservatori na Placu na Kapitolu w Rzymie,



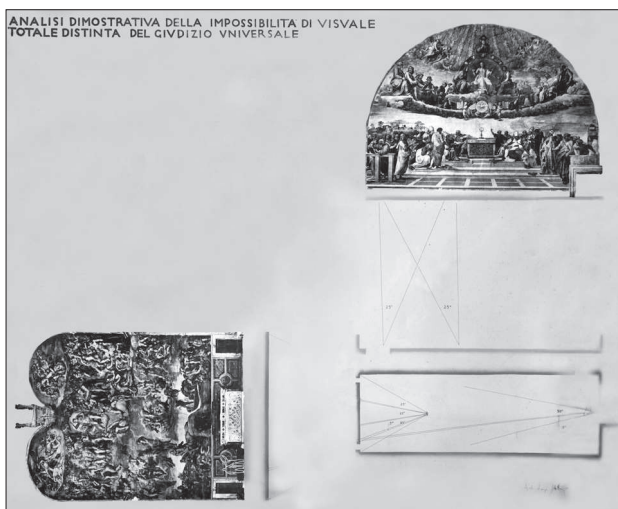
3. Pałac Konserwatorów przy Piazza del Campidoglio w Rzymie, Michał Anioł. Detal kolumny portyku we wnęce, fot. Cartoni na zlecenie Morettiego, około 1964. Archivio Moretti-Magnifico, Rzym

3. Palazzo dei Conservatori in Rome, Campidoglio Square, by Michelangelo. Detail of column of porch in his alveolus, photo by Cartoni on Moretti's indication, about 1964. Archivio Moretti-Magnifico, Rome



4. Wykonany przez Morettiego model „idealnego organizmu” i struktur Pałacu Konserwatorów w Rzymie pochodzących z różnych epok. Archivio Moretti-Magnifico, Rzym

4. Moretti's model of “ideal organism” and temporal structures of the Palazzo dei Conservatori in Rome, about 1964. Archivio Moretti-Magnifico, Rome



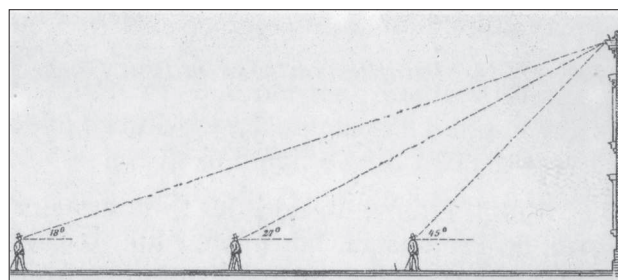
5. Studia Morettiego nad percepcją fresku *Sąd Ostateczny* w Kaplicy Sykstyńskiej z różnych punktów obserwacji, 1931-1934. Archivio Moretti-Magnifico, Rzym

5. Moretti's studies of the *Last Judgement* condition of vision in the Sistine Chapel, 1931-1934. Archivio Moretti-Magnifico, Rome

czy westybul Biblioteki Laurenziana we Florencji (il. 3-5). Analizował strukturę obiektów oraz ich wnętrza tworzone przez elementy nośne, takie jak kolumny i ogromne filary, które – wyeksponowane na zewnątrz - ukazują statykę konstrukcji i układ obciążeń, a także sposób pracy podpór, ścian i użytych materiałów. Dla Morettiego były to zagadnienia bardzo ważne. Szczególnie zafascynowała go kolumna zagłębiona w ścianie („colonna inalveolata”), jakby uwalniająca się ze ściany lub pokazania w fazie tworzenia się. Interpretował ją jako istotny znak czasu, którego upływu prawie nie jesteśmy świadomi, jak wtedy, kiedy stajemy przed barokową rzeźbą – na przykład przed fontanną dei Fiumi Berniniego na Piazza Navona<sup>3</sup> w Rzymie, która jako grupa rzeźbiarska obserwowana z daleka wydaje się surowa i niemal „nieuformowana”, a przechodzi do stanu „uformowania” dopiero w planach bliskich. Był to jeden z powodów, dla których Moretti postrzegał barok jako pokrewny sztuce *informel*, a Michała Anioła - jako ojca baroku<sup>4</sup>. Dzięki uważnej analizie struktury Pałacu Konserwatorów dostrzegł też, że czas uwięziony w architekturze budowli na skutek łączenia dawnych struktur z nowymi daje swoistą satysfakcję

<sup>3</sup> Studium Morettiego na temat fontanny dei Fiumi Berniniego i innych rzeźb barokowych ukazało się w „Spazio”, 1950, nr 3, s. 9-20, pod tytułem *Forme astratte nella scultura barocca* (przekład angielski w: Luigi Moretti. *Works and writings*, op. cit., s. 163-165, pod tytułem *Abstract Forms in Baroque Sculpture*, bez ilustracji).

<sup>4</sup> Sztuce Michała Anioła Moretti poświęcił też krótki film, wyreżyserowany wspólnie z Belgiem Charles'em Conradem, który



6. Studium H. Maertensa nad ogólną i szczegółową percepcją budynku: H. Maertens, *Der Optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in der bildenden Künsten*, Wasmuth, Berlin 1884

6. H. Maertens' study of general and detailed building vision, from: H. Maertens, *Der Optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in der bildenden Künsten*, Wasmuth, Berlin 1884

poznawania złożonej materii budynku, która przenosi nas od starożytności do współczesności. Według Morettiego jedynie dzięki obcowaniu z historią mógł Michał Anioł zrozumieć dynamikę przemian projektowanego Palazzo dei Conservatori i nadać dawnej strukturze nowy wyraz stylowy, czego widowym znakiem jest „colonna inalveolata”.

Morettiego interesował również odbiór dzieła sztuki w przestrzeni. Poszukiwał właściwych kątów patrzenia, które dawałyby ogólny i szczegółowy obraz struktury architektonicznej, przybliżając tym samym swoje zainteresowania do dziewiętnastowiecznych studiów niemieckich teoretyków estetyki związanych z badaniami nad fizjologią oka<sup>5</sup>. Uważał na przykład, że tylko odległość odpowiadająca kątowi 27 stopni pozwala widzieć fasadę budynku w całości, natomiast widok, w którym obiekt wtapia się w otoczenie, powstaje przy kącie 18 stopni (il. 5-6).

Spostrzeżenie to było efektem prac prowadzonych w latach 1931-1934 w Kaplicy Sykstyńskiej, polegających na badaniu perspektywicznego widzenia „Sądu Ostatecznego”, a powtórzonych w roku 1937 podczas realizacji projektu Piazzale dell'Impero na Forum Mussoliniego w Rzymie. Moretti przeprowadził wówczas szereg prób uzyskania dla nadchodzącego obserwatora najlepszego widoku obelisku, który umieszczony został na końcu ulicy-promenady, osiowo związanej z mostem na Tybrze, i stwierdził, że: „drobne i subtelnie rzeźbione elementy przez

został przedstawiony na Biennale w Wenecji przy okazji obchodów czterechsetlecia śmierci artysty. Obraz otrzymał nagrodę w kategorii „film artystyczny”.

<sup>5</sup> H. Maertens, *Der Optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in der bildenden Künsten*, Wasmuth, Berlin 1884.



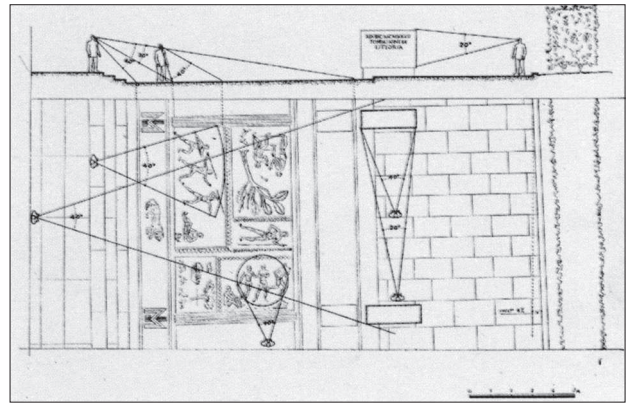
7. L. Moretti, Piazzale dell'Impero, Foro Mussolini, Rome, 1937, z obeliskiem Costantino Costantiniego, Archivio Centrale dello Stato, Rome

7. L. Moretti, Piazzale dell'Impero, Forum of Mussolini in Rome, 1937, with obelisk by Costantino Costantini, Archivio Centrale dello Stato, Rzym

kontrast dają skalę i wymiar obeliskowi, którego wielkość i charakter będą najlepiej wyeksponowane, gdy obelisk umieszczi się w przestrzeni architektonicznie zdefiniowanej zmniejszającymi się stopniowo elementami”, tworzącymi promenadę. W tym przypadku przestrzeń definiuje ciąg elementów powtarzających się, a wrażenie stopniowego ich zmniejszania uzyskuje się przez wyrównaną linię ustawienia tworzącą perspektywiczny zbieg. W projekcie tym Moretti pokazał sposób sprawdzenia percepcji obserwatora w zależności od miejsca w przestrzeni: z boku osi promenady, na jej środku, w połowie odległości itd. (il. 7-8)

Kluczowym problemem dla rozważań na temat stylu oraz rozumienia zasad projektowania architektury Morettiego jest sztuka baroku. Według jego teorii historię sztuki należy interpretować jako relację dialektyczną pomiędzy dwiema kategoriami: „grupami barokowymi” i „grupami nie-barokowymi”<sup>6</sup>. W ten sposób chciał odejść od dotychczasowych, klasycznych opozycji między klasycyzmem i barokiem lub klasycyzmem i romantyzmem, przesuwając istotną różnicę dotyczącą interpretacji dzieła sztuki ze sfery formy do sfery percepcji formy (il. 9-10).

Grupami nie-barokowymi Moretti nazywał takie obiekty, których struktura, forma, kompozycja fasad, itd., są zrozumiałe natychmiast i bez wątpliwości, tak jak dzieje się to w przypadku dzieł architektury wczesnego renesansu, gdzie występuje pewien powtarzający się wielokrotnie moduł, jak pełny łuk arkadowego portyku Spedale degli Innocenti Filip-



8. Studia L. Morettiego nad wizualną percepcją mozaikowej posadzki, rzeźbionych bloków marmurowych, składających się na wnętrze otwartego placu - Piazzale. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

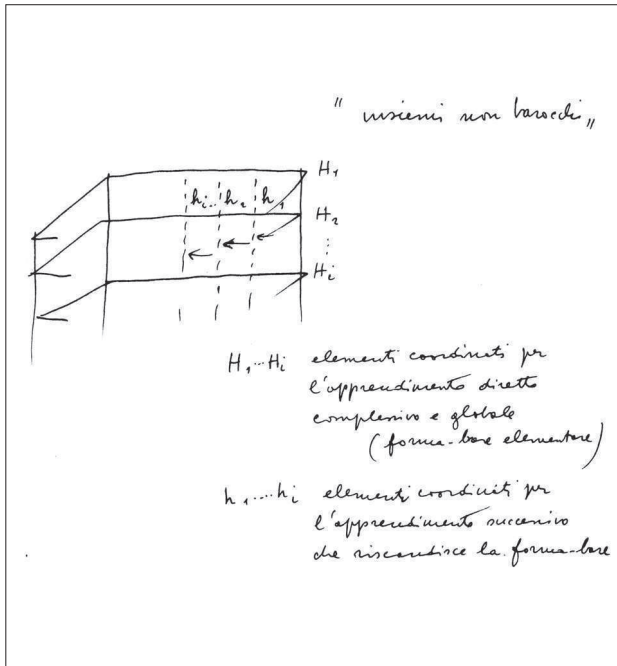
8. L. Moretti, studies of visual perception of the elements (mosaic flooring, carved marble block) making up the Piazzale. Archivio Centrale dello Stato, Rome

po Brunelleschiego. Natomiast za grupy barokowe, które go fascynowały szczególnie, uznawał takie obiekty, które można zrozumieć tylko w wymiarze czasowym, poprzez proces stopniowego i intelektualnego widzenia dzieła. Zdarza się, że barokowe dzieło sztuki jest formą złożoną, zrozumiałą nie z jednej tylko, uprzywilejowanej perspektywy, ale przez spojrzenie z wielu perspektyw, a następnie połączenie uzyskanych informacji wizualnych w pamięci. Obiekty takie wywołują rodzaj empatycznej komunikacji, w której jest miejsce na odczytanie bardzo osobiste, emocjonalne.

### Racjonalizm lat trzydziestych: odnowienie włoskiej architektury przez eksperymenty z materiałami

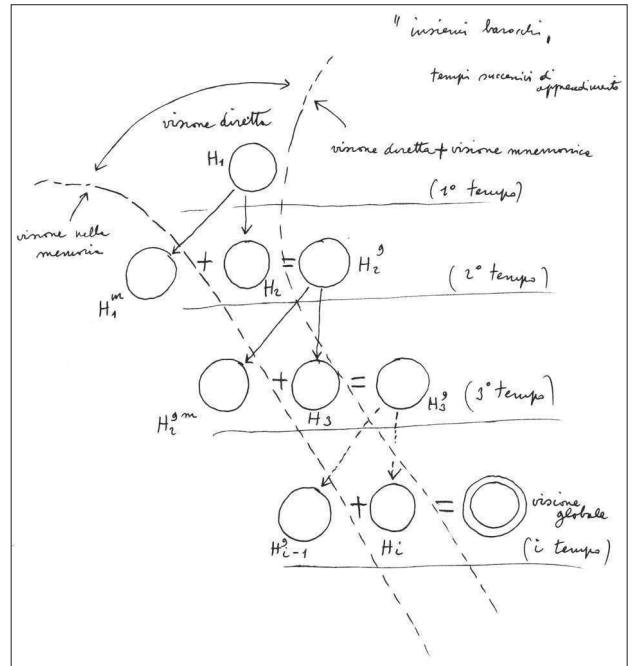
Do wczesnych prac Luigiego Morettiego należy Casa del Balilla na Trastevere w Rzymie, jeden z najważniejszych obiektów przeznaczony dla młodzieżowego ruchu faszystowskiego, zrealizowany w latach 1932-1937 w ramach tzw. Opera Nazionale Balilla (ONB), organizacji paramilitarnej. Cechą charakterystyczną tego obiektu było rozmieszczenie różnych funkcji - gabinetów lekarskich, sal gimnastycznych, basenów, biblioteki, teatru, biur - w układzie kompozycyjnym różnych brył składających się na obiekt, w tym wieży z balkonem, z którego Mussolini przemawiał do młodzieży.

<sup>6</sup> Por. L. Moretti, *Strutture di insieme*, w: „Spazio”, 1963 (przeład angielski w: *Luigi Moretti. Works and writings*, op. cit., s. 190-191, pod tytułem *Structures of Groups*, bez ilustracji).



9. L. Moretti, "grupa nie-barokowa", szkic ze *Struktury zbiorów*, w: „Spazio”, fragment, kwiecień 1963

9. L. Moretti, "non-Baroque groups" sketch, from *Strutture di insiemi*, in "Spazio", extracts, April 1963



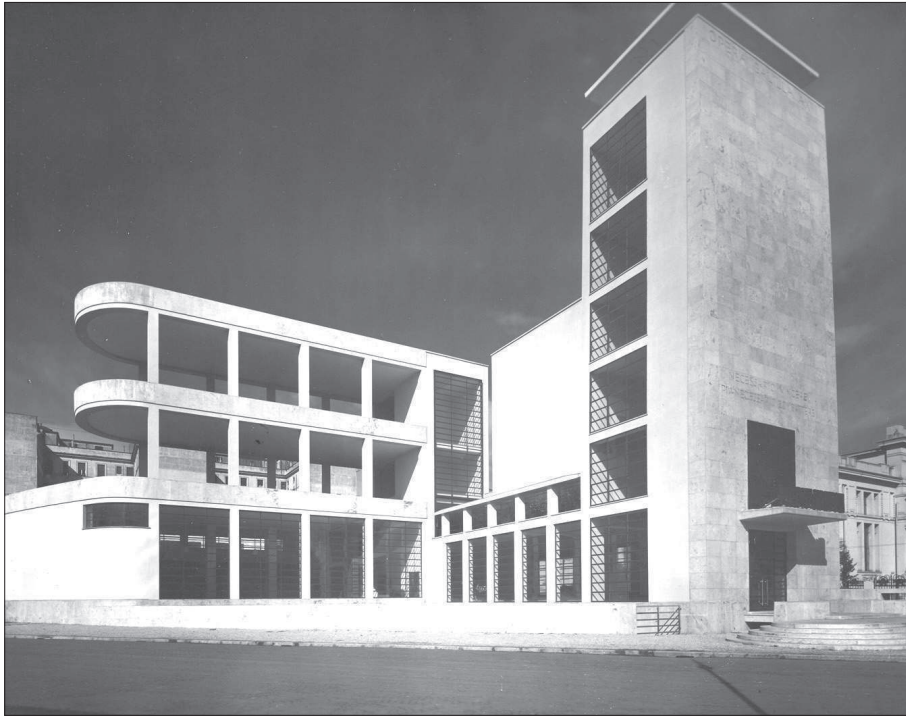
10. L. Moretti, szkic pokazujący modalność dzieł należących do "grup barokowych", fragment *Struktury zbiorów*, w: „Spazio”, kwiecień 1963

10. L. Moretti, sketch of learning modality of artistic work belonging to "Baroque groups", from *Strutture di insiemi*, in "Spazio", extracts, April 1963

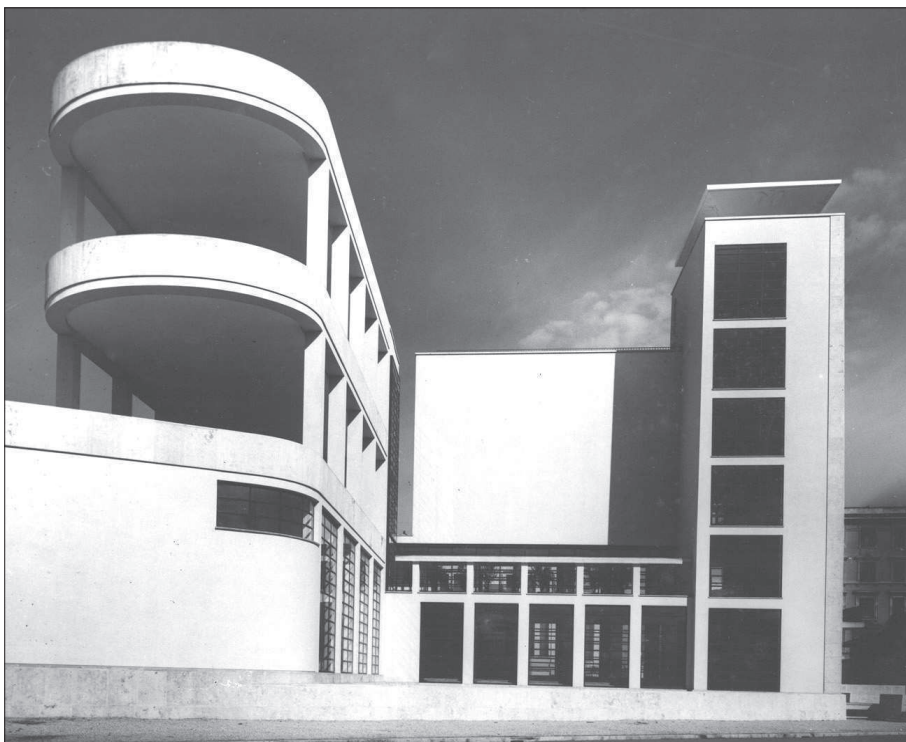


11. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rzym, 1932-1937, widok zewnętrzny w kierunku wejścia głównego, Archivio Centrale dello Stato, Rzym

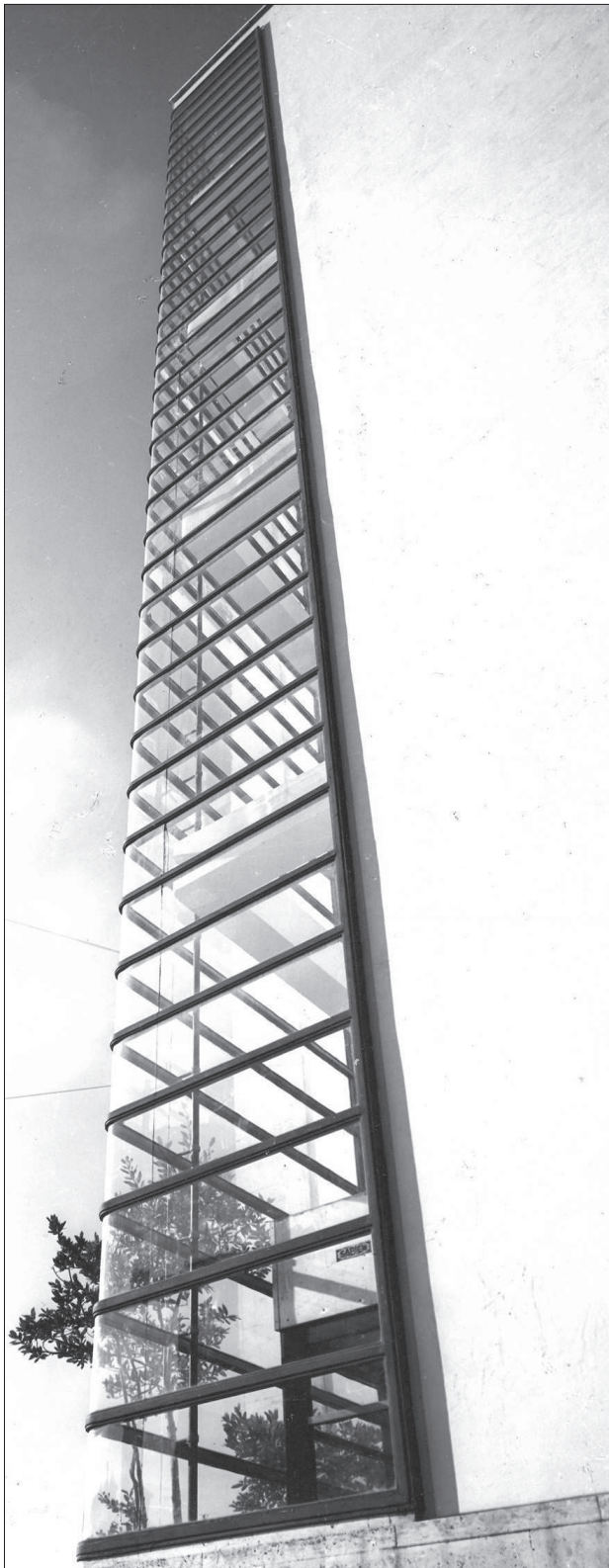
11. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rome, 1932-1937, external view towards the main entrance. Archivio Centrale dello Stato, Rome



12. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rzym, 1932-1937, widok zewnętrzny z otwartą salą gimnastyczną i paratactyczną kompozycją brył, Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 12. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rome, 1932-1937, external views of open air gymnasium and paratactic composition of volumes. Archivio Centrale dello Stato, Rome



13. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rzym, 1932-1937, widok zewnętrzny z otwartą salą gimnastyczną i paratactyczną kompozycją brył, Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 13. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rome, 1932-1937, external views of open air gymnasium and paratactic composition of volumes. Archivio Centrale dello Stato, Rome



14. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rzym, 1932-1937, przeszklony narożnik. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

14. L. Moretti, Casa del Balilla in Trastevere, Rome, 1932-1937, the glassed and transparent corner. Archivio Centrale dello Stato, Rome

Główny temat kompozycyjny projektu Casa del Balilla ukazuje fasada zespołu od strony ulicy Largo Ascianghi, w której pomimo asymetrii układu brył i różnej ich wielkości oraz ciężkości Moretti stworzył harmonię kompozycyjną całości oraz równowagę optyczną wszystkich elementów (il. 11).

Na widok fasady głównej składają się trzy bryły. Jedna to wieża z głównym wejściem, najcięższy element kompozycji. Jej boki, optycznie ukształtowane jak grecka kolumna, wyłożone zostały marmurem, przez co wieża wydaje się znacznie cięższa niż dwie pozostałe bryły. Druga bryła to hala gimnastyczna, jakby „zawieszona w powietrzu”, w której potencjał ekspresji uzyskano poprzez szkielet konstrukcyjny złożony z regularnych, powtarzających się ram, użyty jako forma estetyczna pierwszego planu mocno przykuwająca uwagę. Trzecia bryła – najwęższa i najlżejsza - wyróżnia się wielką, przeszkloną elewacją, za którą widać strukturę wnętrza. Relacja między rozmiarami poszczególnych elementów budynku, ich materiałem, powierzchniami przezroczystymi i matowymi, bryłami wypełnionymi i pustymi, nadaje kompozycji harmonię, którą wzmacnia asymetrycznie ułożone i mocno akcentowane wejście z zawieszonym nad nim balkonem. Budynek Casa del Balilla, od momentu powstania w latach trzydziestych, uważany był za arcydzieło architektury. Jego główną fasadę pokazano na monecie upamiętniającej dziesiątą rocznicę utworzenia ONB (il. 12-14).

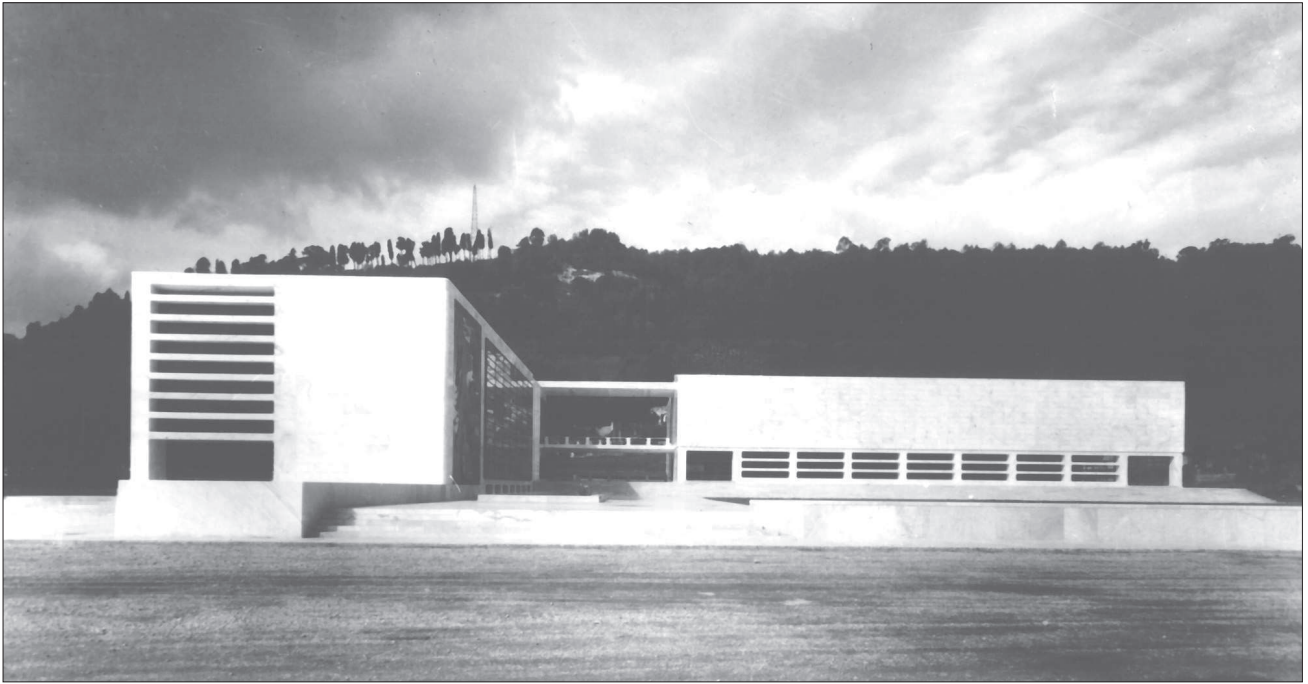
Jak swoją architekturą Moretti potrafił drażnić wizualne przyzwyczajenia odbiorcy, pokazuje rozwiązanie fasad bocznych Casa del Balilla, gdzie elementy optycznie ciężkie, o dużej masie ścian umieszczone są nad mocno przeszkloną „pustą” przestrzenią, a szklony narożnik tam, gdzie obserwator spodziewa się trwałego wypełnienia.

Zwyczaj umieszczania elementów ciężkich wyżej, gdzie „ciężar jest unoszony i nakładany na cierpiące podpory”<sup>7</sup> jak pisał Moretti, podobnie jak to zdarza się w przypadku ciała człowieka, jest następstwem antropomorficznej interpretacji architektury i wywodzi się również ze studiów Morettiego nad dziełami Michała Anioła. Podobne podejście do projektowania prezentować będą inne jego prace, np. Akademia Sermierki, o której wiele napisano w związku z rolą łącznika pomiędzy dwiema częściami budynku, „zawieszoną” niemal w powietrzu otwartą salą gimnastyczną oraz „ślepy”, pozbawionym otworów blo-

<sup>7</sup> L. Moretti, *Genesi di forme della figura umana*, w: „Spazio”, 1950, nr 2, s. 5 (przekład angielski w: *Luigi Moretti. Works and*

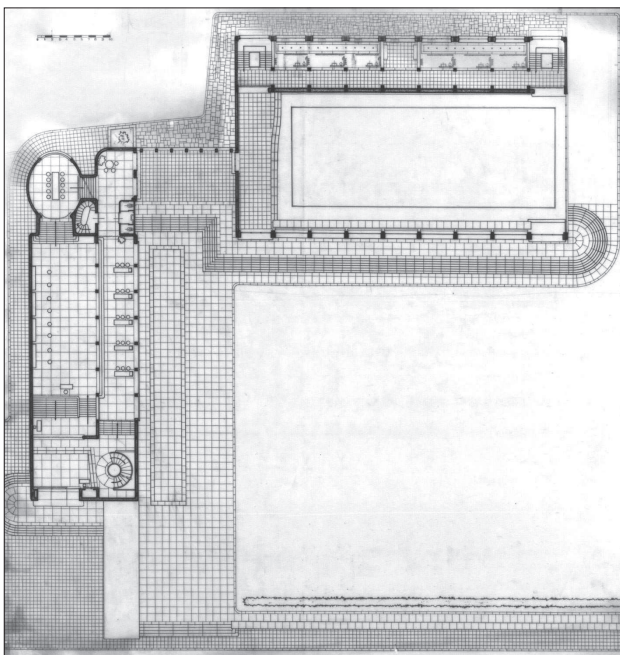
*writings*, op. cit., s. 162-163 pod tytułem *Genesis of Forms Derived from the Human Figure*, bez ilustracji).





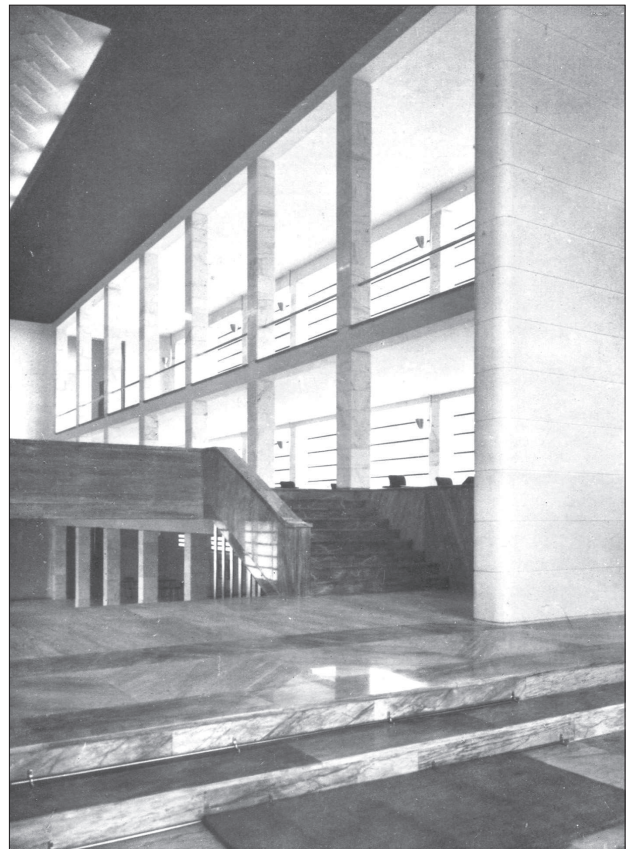
15. L. Moretti, Accademia della Scherma (Akademia Szermierki), Rzym, 1933-1936, elewacja frontowa. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

15. L. Moretti, Accademia della Scherma (Fencing Academy), Rome, 1933-1936, main façade. Archivio Centrale dello Stato, Rome



16. L. Moretti, Accademia della Scherma (Akademia Szermierki), Rzym, 1933-1936, rzut parteru. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

16. L. Moretti, Accademia della Scherma (Fencing Academy), Rome, 1933-1936, ground floor. Archivio Centrale dello Stato, Rome



17. L. Moretti, Accademia della Scherma (Akademia Szermierki), Rzym, 1933-1936, widok wnętrza biblioteki/biura od strony wejścia. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

17. L. Moretti, Accademia della Scherma (Fencing Academy), Rome, 1933-1936, ground floor and interior view of the library/office building from the entrance. Archivio Centrale dello Stato, Rome



18. L. Moretti, Accademia della Scherma (Akademia Stermierki), Rzym, 1933-1936, wnętrze Sali Stermierki. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 18. L. Moretti, Accademia della Scherma (Fencing Academy), Rome, 1933-1936, interior view of the Fencing Hall. Archivio Centrale dello Stato, Rome

kiem biurowym. Projekty te niewątpliwie charakteryzuje logika kompozycji oparta na dodawaniu brył, nie zaś na ich łączeniu w jedną monolityczną całość, co krytycy nazwali kompozycją parataktyczną.

Typ kompozycji parataktycznej prezentowany przez centrum Balilla w sposób zasadniczy determinował nie tylko przestrzeń wewnętrzną budynku, ale też wyraz urbanistyczny miejsca. Pojawia się w wielu obiektach Morettiego, także w kompozycji fasady bocznej Akademii Stermierki, zwanej również Zbrojownią. Akademia Stermierki przy Forum Mussoliniego to kolejna praca, którą wykonał Moretti dla reżimu w latach 1933-36 (il. 15). Złożona z dwóch prostopadłościennych budynków, wykorzystuje motywy kompozycyjne, o których była mowa wcześniej: tj. umieszczenie ciężkiej bryły sali stermierki nad pustą przestrzenią parteru, widocz-

ny za ogromną tafłą szkła szkielet konstrukcyjny budynku mieszczącego bibliotekę i biura, a także materiał – duże marmurowe panele z żyłkowanego marmuru karraryjskiego o złączach precyzyjnie zaprojektowanych dla uzyskania idealnego, zwartego monolitu brył. Jak mawiał Moretti, cytując Borrominiego – „budynek z monolitycznego materiału byłby rzeczą piękną”<sup>8</sup>. I rzeczywiście, Akademia wydaje się być monolitycznym blokiem marmuru, umieszczonym w terenie na marmurowym cokole ze schodami, a efekt marmurowego monolitu dodatkowo wzmacnia poprzedzające zespół lustro wody wykutego w marmurze płytkiego basenu.

W obiorze fasady głównej bryła budynku biblioteki i biur, przeszklona wielką tafłą, przesunięta jest na lewo, podkreślając asymetrię całej kompozycji i wyróżniając jednocześnie symetryczny układ fasady budynku mieszczącego Salę Stermierki, o dwóch wejściach, po lewej i po prawej stronie. W przejściu pomiędzy budynkami, łączniku, znajduje się niby most, który je łączy w piętrze.

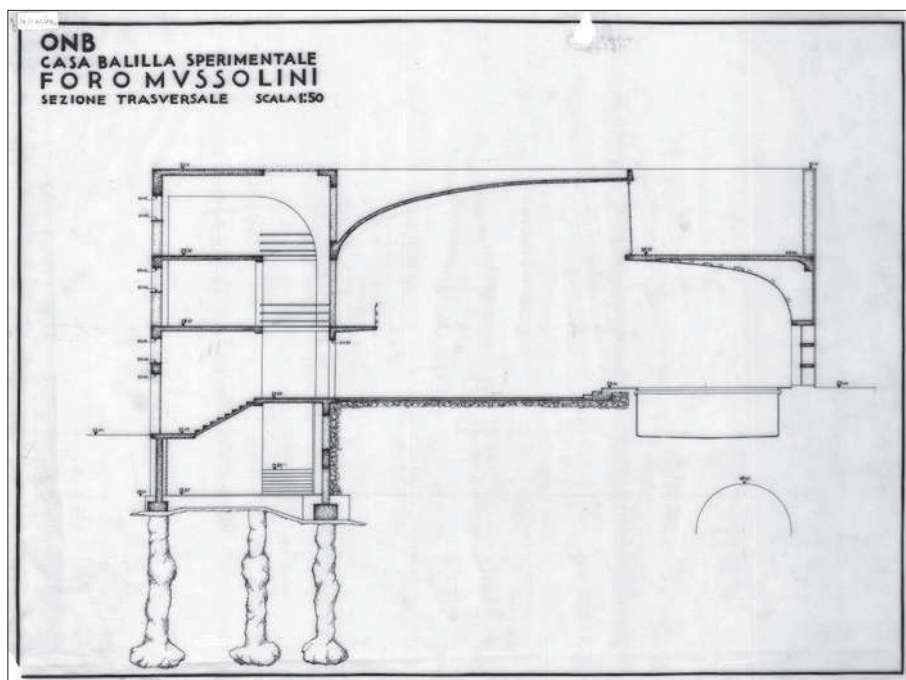
Warto podkreślić, że Akademia Stermierki, złożona z czystych, białych brył, była w tamtym czasie obiektem prawdziwego podziwu. Zaistniała tak mocno w przestrzeni Forum Mussoliniego, że architekt Enrico Del Debbio, wykonując projekt uzupełnienia w obudowie Forum, został zmuszony do zaprojektowania budowli podporządkowanej jej architekturze. Po drugiej wojnie światowej nawet teoretyk i krytyk architektury Bruno Zevi, zaangażowany w spór z Morettim, nazwał zespół Akademii prawdziwym arcydziełem<sup>9</sup>.

Zespół prezentuje również wyjątkowe cechy przestrzeni wewnętrznej. Plan parteru jest układem przejść i promenady rozmieszczonych wokół dużej, pustej przestrzeni (il. 16-17). Wchodzi się po schodach z przyziemia. Główne wejście do budynku znajduje się na niższym poziomie niż galeria i promenada zakończona owalną salą spotkań na wyższym jednak poziomie niż biblioteka, która znajduje się pod promenadą. Już od wejścia zatem można było dostrzec wiele fragmentów przestrzeni budynku o różnych funkcjach, nie ograniczonych jednak ścianami, lecz tylko zasugerowanych różnicą poziomów, strukturą konstrukcyjną budynku oraz natężeniem światła. Przykładem jest otwarta do wewnątrz i korzystająca

<sup>8</sup> L. Moretti, *Le Serie di Strutture Generalizzate di Borromini*, w: „Spazio”, *Fragments*, 1967, s. 14 (przekład angielski w: *Luigi Moretti. Works and writings*, op. cit., s. 195-201, pod tytułem

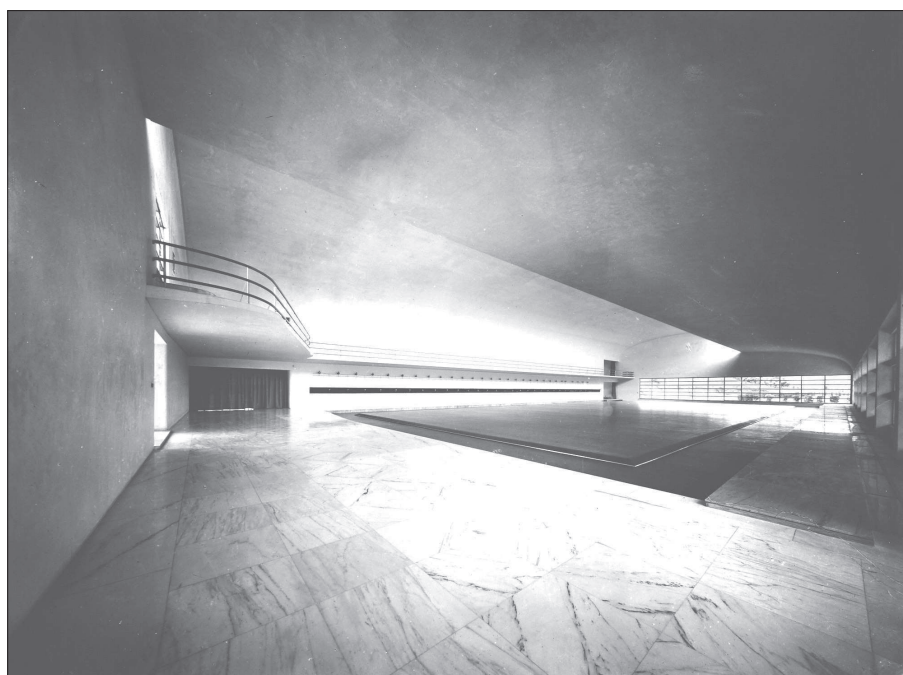
*The Series of Generalized Structures in Borromini's Work*, bez ilustracji).

<sup>9</sup> B. Zevi, *Ambizione contro ingegno. Luigi Moretti double-face*, w: „L'Espresso”, 1957, nr z 17 lutego.



19. L. Moretti, Accademia della Scherma (Akademia Szermierki), Rzym, 1933-1936, przekrój przez salę szermierki i szatnie. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

19. L. Moretti, Accademia della Scherma (Fencing Academy), Rome, 1933-1936, cross section of the hall and the changing rooms. Archivio Centrale dello Stato, Rome



20. L. Moretti, Accademia della Scherma (Akademia Szermierki), Rzym, 1933-1936, wnętrze Sali Szermierki. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

20. L. Moretti, Accademia della Scherma (Fencing Academy), Rome, 1933-1936, interior view of the Fencing Hall. Archivio Centrale dello Stato, Rome

ze światła zewnętrznego dwupoziomowa galeria ujęta w zdublowany, dwukondygnacyjny szkielet-ramę. Po prawej stronie można dojść do rozświetlonej czytelnicy lub do Sali Szermierki, albo klatką schodową na półpiętro, obserwując, co dzieje się poniżej i na

zewnątrz, poznając strukturę i rozplanowanie budynku, dojść galerią i mostem zewnętrznym do Sali Szermierki. Uniesiona promenada, dająca możliwość oglądania obiektu z różnych perspektyw, jest w architekturze Morettiego elementem kluczowym dla

odkrywania struktury przestrzennej budynku. Promenada, motyw często powtarzany w jego architekturze, spełniała tu ważną funkcję w nadzorowaniu ćwiczeń młodych sportowców.

Poza szatniami, Sala Szermierki to wielka, otwarta przestrzeń, gdzie nie widać ani struktur konstrukcyjnych, które zostały ukryte w ścianach, ani też konstrukcji dachu. Powierzchnie ścian oraz dwa łukowe odcinki sklepień sprowadzone zostały do stanu niemal niematerialnego, jakby niewłaściwe było odsłanianie tektoniki elementów nośnych w miejscu przeznaczonym do uprawiania szermierki, która wymaga ruchów szybkich i zwinnych. Stąd sale pomyślano jako królestwo naturalnych, lekkich linii, bez krawędzi czy kontrastów, oświetlone dzięki pęknięciom łuku sklepienia i ukryciu źródła światła w pionowych ścianach, osłoniętych i niewidocznych także od zewnątrz. Imponująca struktura nośna została wyniesiona ponad dach i ukryta w konstrukcji ścian, aby stworzyć wrażenie, że poruszamy się w nierzezywistej, metafizycznej przestrzeni, w której udało się przezwyciężyć siłę ciężenia. Sklepienia wydają się zastygać w skoku, zawisać w powietrzu. W takim wnętrzu o zmiennych rozmiarach, żółte linoleum planszy dla zawodników wydobywa uświęcony charakter wydzielonego kolorem miejsca walki. Być może Luigi Moretti, który był bardzo wyczulony na atmosferę miejsc, uznał, że teatr tektoniki, czyli eksponowanie pewnego niepokoju, czy jak mawiał Mondrian „tragizmu konstrukcji”, w tym przypadku nie byłoby odpowiednie<sup>10</sup> (il. 18-20).

### **Barok a sztuka *informel* lat pięćdziesiątych: „ogniska kompozycji” i „sekwencje przestrzenne”**

Po II wojnie światowej Luigi Moretti brał udział w odbudowie Mediolanu i Rzymu, realizując kilka prawdziwych arcydzieł, takich jak np. prywatny kompleks biurowo-mieszkalny na Corso Italia w Mediolanie (1949-1956), zaprojektowany w for-

mie wielofunkcyjnego centrum według kryteriów elastyczności i funkcjonalności stosowanych wówczas w zespołach miejskich o wysokiej wartości komercyjnej, a także słynny apartamentowiec Il Girasole (1947-1950) w Rzymie. W obu tych realizacjach widać wyraźny wpływ sztuki *informel* oraz studiów Morettiego nad barokiem, dotyczących zwłaszcza związku struktury obiektu z jego formą i przestrzenią wewnętrzną. Studia te publikował sukcesywnie w założonym przez siebie czasopiśmie „Spazio” – „Przestrzeń”, poświęconym sztuce i architekturze.

„Spazio” było czasopismem niezwykle eleganckim. Moretti był w nim dyrektorem i twórcą szaty graficznej oraz pisał wiele interesujących i nowatorskich artykułów o architekturze, sztuce baroku, o sztuce niefiguratywnej, która go zawsze fascynowała, i o rozumieniu przestrzeni. Prace te były jak na owe czasy bardzo nowatorskie, choć nawiązywały do tradycji niemieckiej historii sztuki. Sławne stały się zwłaszcza okładki „Spazio” autorstwa artystów z kręgu Morettiego. Trzy pierwsze zaprojektował Angelo Canevari, malarz współpracujący z Morettim w latach trzydziestych, czwartą - Alberto Magnelli, bardziej znany artysta, wysoko ceniony we Francji, piątą - sam Moretti, szóstą - Gino Severini, który tak jak Magnelli działał zarówno we Włoszech, jak i we Francji, a ostatnia była pracą Charles’a Conrada, artysty belgijskiego, z którym w roku 1964 zrealizował Moretti film o Michale Aniele (il. 21-22). Pismo nie przetrwało jednak długo, prawdopodobnie z powodu wysokich kosztów. Opublikowano jedynie siedem numerów<sup>11</sup>.

W ostatnim artykule, który Moretti opublikował w „Spazio”, zatytułowanym *Strutture e sequenze di spazi* [Struktury i sekwencje przestrzeni]<sup>12</sup>, jako pierwszy we Włoszech jasno zdefiniował cechy przestrzeni, analizując szereg dzieł architektury powstałych od czasów Hadriana do współczesności. Uznał, że przestrzeni nie można opisać jedynie przez jej własności inherentne, ponieważ każde wne-

<sup>10</sup> Por. B. Reichlin, *Figure della spazialità. „Strutture e sequenze di spazi” versus „lettura integrale dell’opera”*, w: Luigi Moretti. *Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, red. B. Reichlin and L. Tedeschi, Electa, Milano 2010, s. 19-59.

<sup>11</sup> Były to następujące numery: „Spazio”, 1950, nr 1; „Spazio”, 1950, nr 2; „Spazio”, 1950, nr 3; „Spazio”, 1951, nr 4; „Spazio”, 1951, nr 5; „Spazio”, 1951/1952, nr 6; „Spazio”, 1952/1953, nr 7. Niektóre swoje „Fragmenty” Moretti publikował nieregularnie do roku 1971; por: L. Tedeschi, *Algoritmie spaziali. Gli artisti, la rivista “Spazio” e Luigi Moretti 1950-1953*, w: Luigi Moretti.

*Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, op. cit., s. 137-177.

<sup>12</sup> L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, w: „Spazio”, 1952/1953, nr 7, s. 9-20, 107-108 (przekład angielski w “Opposition”, nr 4, październik 1974, s. 123-139, pod tytułem *Structures and Sequences of Spaces*, w: Luigi Moretti. *Works and writings*, op. cit., s. 177-182, bez ilustracji). Szczególnie interesująca jest analiza przestrzenna bazyliki św. Piotra, zarówno jej model sporządzony przez Morettiego dla zilustrowania przez porównanie dwóch pierwszych własności, jaki i szkice oraz diagramy pokazujące własność ostatnią.



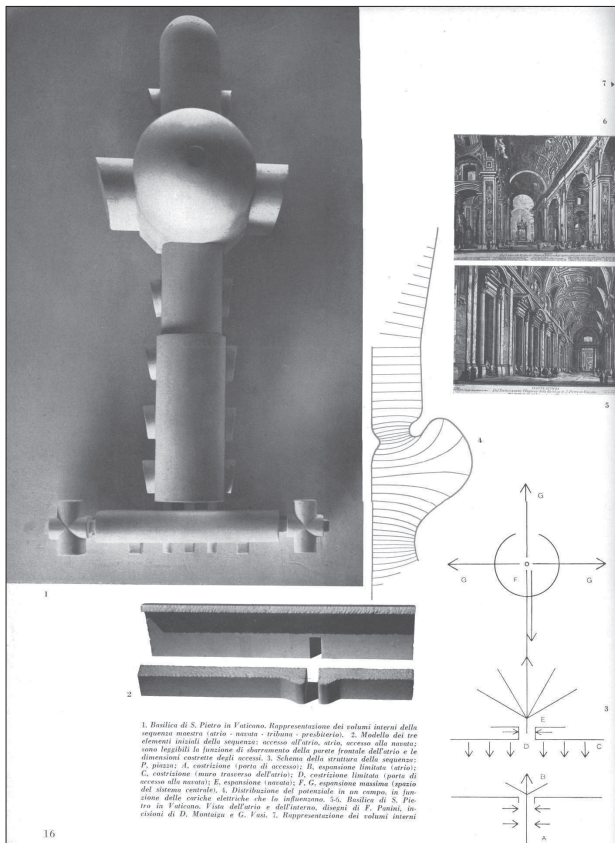
21. Strony tytułowe pierwszych sześciu numerów „Spazio”  
 21. Covers of the first 6 numbers of “Spazio” review

trze uczestniczy w pewnej sekwencji przestrzeni, w czym ujawnia swój charakter poprzez zestawienie z innymi wnętrzami i przestrzeniami. Wniosek ten oparł na studiowaniu sekwencji przestrzeni w niezrealizowanym projekcie kościoła św. Filipa Neri w Casale, autorstwa Guariniego, oraz w innym, także niezrealizowanym, projekcie domu dla McCorda Franka Lloyd Wrighta. Uznał wtedy, że przestrzeń należy rozumieć nie jako pustkę, lecz jako wypełnienie materia, a zatem można tę materię kształtować i eksponować.

We wspomnianym artykule Moretti wskazał cztery inherentne własności przestrzeni. Píše: „[Prze-strzenie] mają (...) cztery inherentne własności, które możemy zdefiniować: formę geometryczną, prostą lub złożoną, rozmiar, rozumiany jako wielkość bezwzględna, zwartość, zależną od ilości przenikającego w nią światła (rozłożenia i rozproszenia), i napór, czyli ładunek energetyczny, zależny od odległości poszczególnych punktów w przestrzeni od ograniczających tę przestrzeń mas i struktur konstrukcyjnych, a także od energii, którą wyzwalają.



22. Strona tytułowa „Spazio” nr 7  
 22. Cover of “Spazio” n. 7



23. Strona z artykułu Morettiego na temat wewnętrznych przestrzeni *Strutture i sequenze spazzenne*, 1952-1953, z prezentacją „czwartej własności”, „ładunku energetycznego” lub „naporu”, analiza na podstawie modelu wnętrza Bazyliki św. Piotra, „Spazio” nr 7

23. Page of Moretti's article on the inner space *Structures and Sequences of Spaces*, 1952-1953, with representations of the spatial fourth quality, the “energetic charge” or “pressure”, and inner space model regarding St. Peter's Basilica, “Spazio” n. 7

Ta ostatnia własność porównywalna jest do naporu poruszającego się płynu, który zmienia się w zależności od napotykanym przeszkód i ograniczeń lub do potencjału wynikającego z oddziaływania ładunków elektrycznych<sup>13</sup>. „Napór” jest najbardziej nowatorską cechą tej koncepcji, ponieważ ma charakter jednocześnie fizyczny i emocjonalny. Opisuje stan emocjonalny obserwatora zależny od kompozycji wnętrza i oświetlenia. Przechodząc przez wnętrza duże, dobrze oświetlone, obserwator nie odczuwa lęku ani skrępowania – napór jest zredukowany. Z kolei, gdy przechodzi przez wnętrza niskie, ciasne i ciemne, gdzie napór jest duży, odczuwa wyraźny dyskomfort. Przywołując przykład bazyliki św. Piotra, Moretti pokazuje, jak zmienia się napór w sekwencji poszczególnych jej przestrzeni-wnętrz,



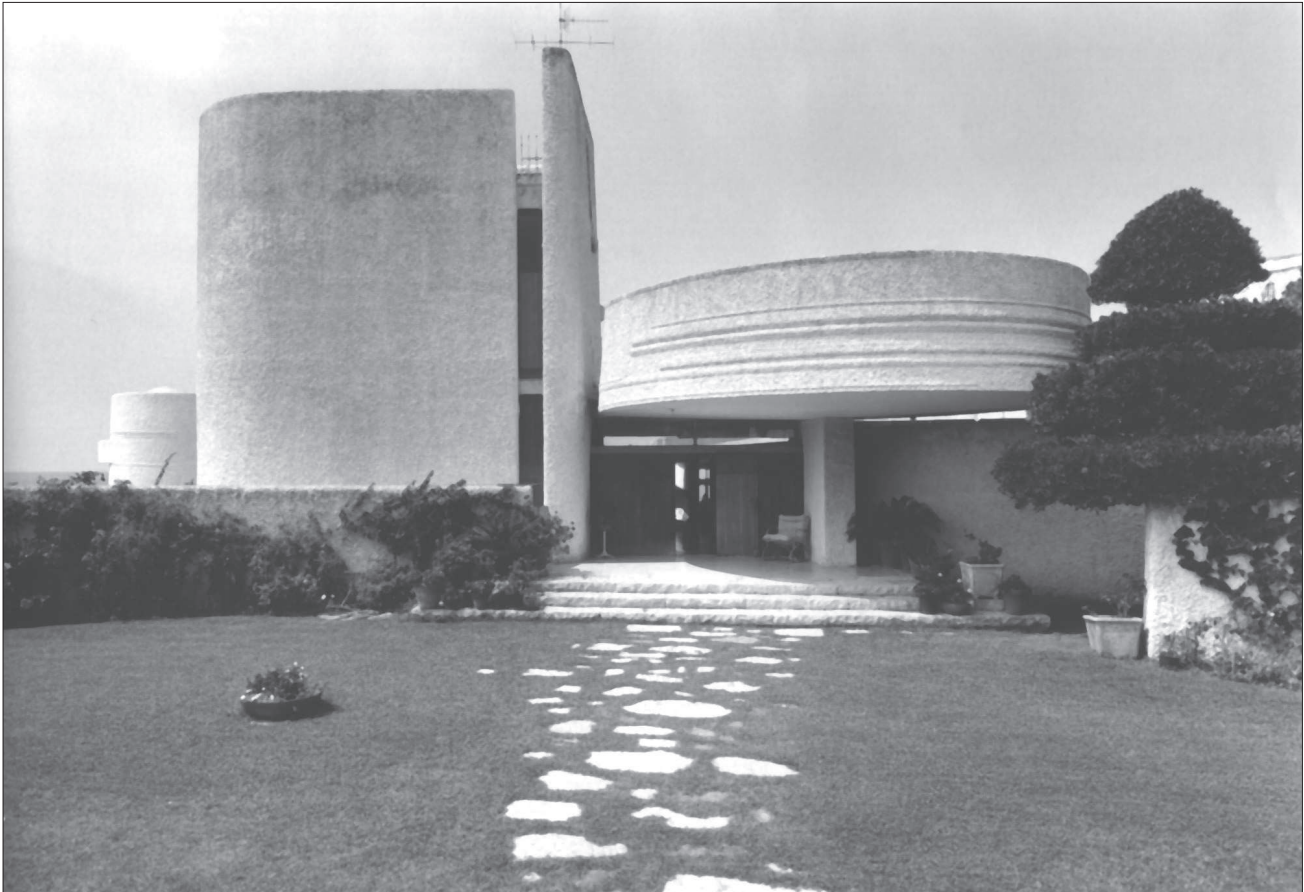
24. Fotografia z wystawy „Postacie współczesnego malarstwa” galerii sztuki Spazio, 1954. Archivio Moretti-Magnifico, Rzym  
24. Photo of the exhibition “Characters of today painting” at the Spazio Art Gallery in Rome, 1954. Archivio Moretti-Magnifico, Rome

dając narastające uczucie uwolnienia, ale też przygnębienia, gdy poruszamy się w kierunku czaszy kopuły przez przestrzenie na przemian rozszerzające się i zwężające (il. 23). W ten sposób Moretti zauważył, że projekt kształtowania przestrzeni wiąże się z emocjami człowieka i że architekt kształtując przestrzeń może na nie wpływać.

Niewątpliwie inspiracją do przestrzennego postrzegania architektury była dla Morettiego niemiecka i wiedeńska tradycja rozumienia dzieła sztuki – „Kunstwissenschaft”, bliska metodologicznie analizom Augusta Schmarsowa, Alberta Erica Brinckmanna, Paula Frankla, Hansa Sedlmayra, a zwłaszcza Vincenza Fasolo - jego profesora z rzymskiej Akademii. Wszyscy ci teoretycy stworzyli meta-język graficzny, bardziej wyrazisty i przydatny do opisu architektury niż język zwerbalizowany czy tradycyjne plany. Luigi Moretti skupił się zwłaszcza na „reprezentacji struktur wewnętrznych” poprzez budowanie modeli gipsowych, których używał do opisu różnych sekwencji przestrzeni: połączonych, przenikających się, ograniczonych warunkami otoczenia. Po II wojnie światowej szczególnie zainteresowanie Morettiego tym zagadnieniem podzielało wielu artystów, wśród nich Eerno Goldfinger, Bruno Zevi i László Moholy-Nagy.

Po krótkim doświadczeniu z czasopismem „Spazio” Moretti otworzył w Rzymie galerię przy via Veneto, także pod nazwą „Spazio”, gdzie zorganizował trzy wystawy europejskich i amerykańskich twór-

<sup>13</sup> L. Moretti, *Structures and Sequences of Spaces*, w: “Opposition”, op. cit., s. 124.



25. L. Moretti, willa „La Saracena”, Santa Marinella (k. Rzymu), 1955-1957, elewacja północna od strony wejścia. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

25. L. Moretti, Villa “La Saracena”, Santa Marinella (Rome), 1955-1957, main façade seen from the entrance. Archivio Centrale dello Stato, Rome

ców informelu, nieznanymi jeszcze wtedy we Włoszech, aranżując autorsko ekspozycje w całkowicie nowy sposób. Wystawy wprowadzały innowacyjną estetykę oglądania eksponatów i obrazów wieszanych ukośnie, często nie na ścianach, odpowiadającą zwłaszcza charakterowi sztuki *informel* i niekonwencjonalnemu spojrzeniu tworzących ją artystów. W ten sam sposób Moretti eksponował także własny zbiór awangardowych dzieł sztuki, które kolekcjonował przez całe życie (il. 24).

Zainteresowanie Morettiego barokiem oraz informelem widać bardzo wyraźnie w niezwykłym projekcie willi zwanej Saracena, zrealizowanym w Santa Marinella na wybrzeżu Morza Tyreńskiego niedaleko Rzymu w latach 1955-1958. Rezydencja ta była prezentem ślubnym Francesca Malgeriego, dyrektora gazety „Messaggero” i przyjaciela Morettiego, dla jego córki Luciany, która poślubiła księcia Pignatelli z rodu Aragonów. Najbardziej znanym i jedynym praktycznie fotografowanym fragmentem willi była jej fasada północna od strony wejścia, ponieważ Moretti unikał publikowania zdjęć wnętrza domu, który

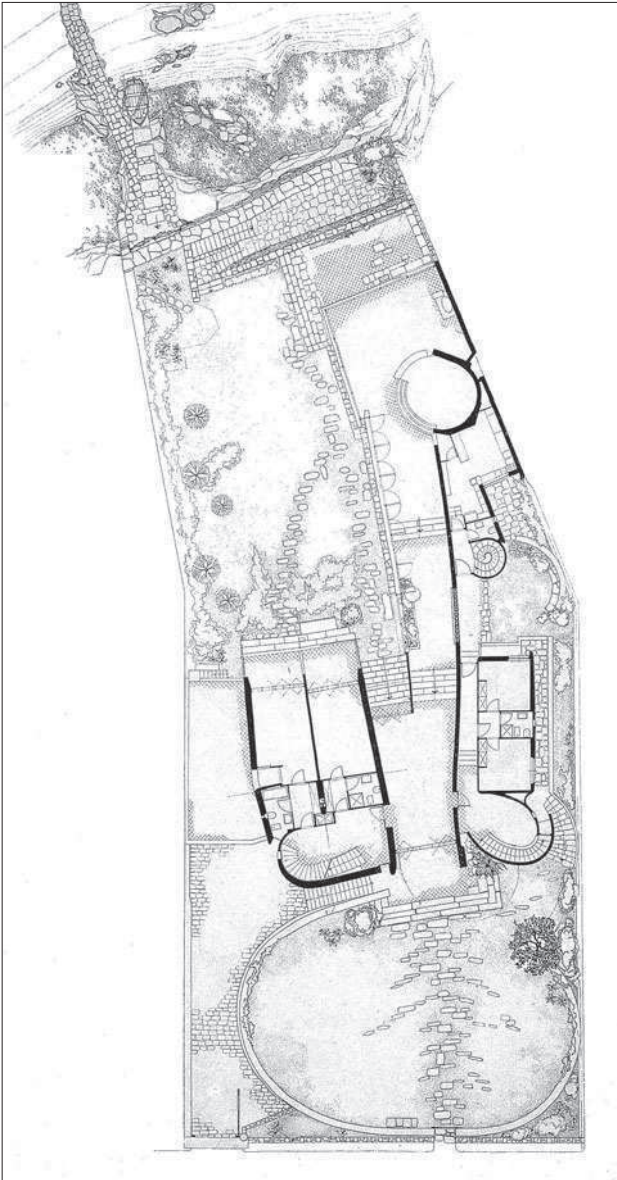
chronił przed światem zewnętrznym, uważając jego przestrzeń za uświęconą i nienaruszalną (il. 25).

Fasada północna stanowi prawdziwą scenografię stworzoną przez trzy bryły o różnej skali, wymiarze plastycznym i ciężarze optycznym. Koniec sceny wyznacza drzewo rosnące na skraju ogrodu tuż przy wejściu, przesłaniając nieco ciężką, marmurową balustradę owalnego tarasu zawieszoną nad wejściem. Trzy bryły tworzące tę fasadę to:

- wieża mieszcząca sypialnie na dwóch piętrach, z tarasami na dachu o zaokrąglonych krawędziach, gdzie ukos ściany, spełniając wymogi statyki, wywołuje u obserwatora potrzebę ruchu, aby mógł właściwie odczytać elementy strukturalne willi;

- wysoka i wąska ściana, oddzielająca głębokim uskokiem wieżę od balustrady, pozbawiona wyraźnej funkcji i znaczenia, której zdeformowane płaszczyzny boczne sugerują, że za chwilę może zamienić się w inny kształt;

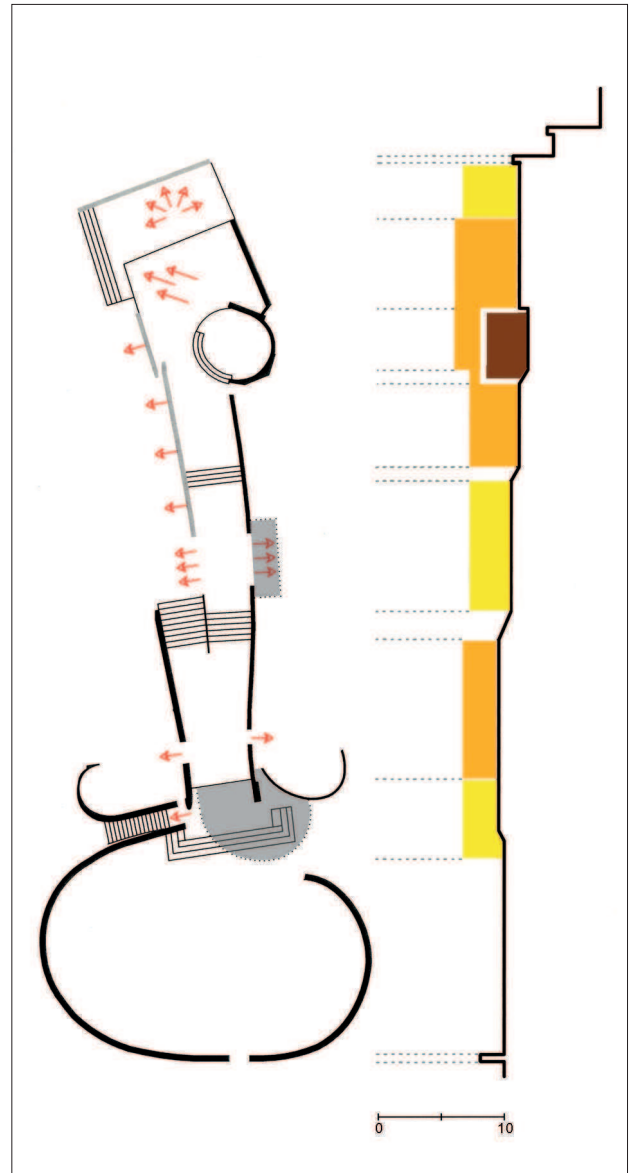
- balustrada tarasu nad wejściem, najbardziej wyrazista bryła w układzie kompozycyjnym willi, która wydaje się wychylać niebezpiecznie z płasz-



26. L. Moretti, willa „La Saracena”, Santa Marinella (k. Rzymu), 1955-1957, rzut parteru. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

26. L. Moretti, Villa “La Saracena”, S. Marinella (Rome), 1955-1957, ground floor. Archivio Centrale dello Stato, Rome

czynny fasady podtrzymywana jedynie przez ścianę wnętrza parteru. Widać na niej obiegające poziome linie marmurowych opasek - półwałków, którymi, jak z płócien Hansa Hartunga, przywołuje Moretti ulubioną estetykę informelu i antropomorficzne czytanie architektury. Ciężar potężnej balustrady wytwarza niepokój u obserwatora możliwą destrukcją przeciążonej materii - niemal widać jej cierpienie. Poziome opaski wielokrotnie podkreślające okrągły kształt balustrady wprowadzają ruch, dynamikę percepcji całego dzieła, gdyż oko, które za nimi podąża osiąga przestrzeń uciekającą w głąb, jakby koniec, który nie jest końcem, ale zachętą do podążania



27. Studium wartości przestrzeni wewnętrznych willi „La Saracena”, rysunek Autorki

27. Study of “La Saracena” inner space qualities, Author’s design

dalej, by poznać to, co dzieje się w czasie realnym poza granicami widzenia.

Jest to zatem przykład architektury, która celowo wymyka się całkowitemu poznaniu: patrząc z ogrodu nie widzimy, gdzie wieża styka się z ziemią, nie odczytujemy pełnej formy balustrady. Głęboki mrok parteru z ledwie wyłaniającą się z wnętrza budynku ścianą nie pozwala na odczytanie planu willi. W proces poznawania fasady Moretti z namysłem wpisuje różny czas oglądania poszczególnych brył i elementów. Druga bryła - zdeformowana ściana, dłużej zatrzymuje uwagę obserwatora, każąc mu poszukiwać ukrytej zasady kompozycji.



Mamy więc do czynienia z nieukończonym i rozciągniętym w czasie procesem poznawania obiektu oraz kompozycją skupioną wokół kilku (w tym wypadku trzech) elementów, nazwanych przez Morettiego ogniskami - „fuochi compositivi”<sup>14</sup>, z których każdy ma własną zasadę i logikę, co w teorii Morettiego umiejscawia fasadę willi Saracena wśród zdefiniowanych przez niego „grup barokowych”. Podobnie jak fasady barokowych kościołów, należy ją rozpatrywać nie jako płaską ścianę, ale jako formę przestrzenną (*Raumgestaltung*) - bryłę wyrażającą ruch<sup>15</sup>.

Sposób zagospodarowania wąskiej działki nad morzem, którą Malgeri kupił za radą Morettiego, jest także niezwykle (il. 26). Willę otaczają misternie zaprojektowane ogrody o szczególnym charakterze. Pierwszy - przed wejściem głównym i schodami - pomyślany został jako rodzaj „służby”, gdzie wchodzący powinni pozostawić za sobą wszystkie problemy codziennego życia, drugi, przy kuchni - jako ogród zamknięty „aromatycznych ziół” oraz miejsce medytacji dostępne bezpośrednio z wnętrza salonu szeroko otwieranym wejściem. Ogród trzeci zorientowany został ku morzu i tworzy rodzaj szerokiego, otwartego dziedzińca widocznego z sypialni, salonu i holu oraz promenady w stronę morza. Każdy z ogrodów stanowi osobne wnętrze i aby przejść z jednego do drugiego, zawsze trzeba wejść do domu. Dom staje się więc łącznikiem okalających go przestrzeni zewnętrznych oraz połączeniem własnych przestrzeni wewnętrznych z morzem. Doświadczenie przestrzeni wewnętrznej domu staje się zatem koniecznością, ponieważ nawet z ogrodu przed wejściem nie da się przejść wprost nad morze.

Hol wejściowy willi to miejsce prowadzące do wieży, salonu i pomieszczeń prywatnych, jak w antycznym *domus* rzymskiej arystokracji. Przestrzenie dzienne znajdują się wzdłuż głównej, ponad czterdziestometrowej promenady, można nawet powiedzieć, że ją wyznaczają. Są to: owalna jadalnia połączona z kuchnią (ta z kolei łączy się przez owalną klatkę schodową z podziemiem, gdzie umieszczono pokoje dla służby), salon i taras do posiłków na wolnym powietrzu oraz ogród ziołowy, kiedy drzwi salonu są otwarte. Z holu można też wyjść bezpośrednio do ogrodu oraz innymi schodami o równoległym

biegu dojść do morskiego brzegu, przechodząc przez zacięzioną przestrzeń zwaną „wielką jaskinią”.

Promenada willi Saracena jest znakomitą egemplifikacją zastosowania teorii przestrzeni i formy architektonicznej Morettiego sformułowanej w *Struttura e sequenze di spazi*<sup>16</sup> (il. 27). Jej przestrzenna ciągłość w sekwencji wewnątrz została ukształtowana podobnie jak w epoce baroku. Składają się na nią różne wnętrza wyznaczone przez rozszerzenia lub zwężenia przestrzeni, zmianę ich wysokości i długości, czy też zróżnicowaną ilość wpadającego światła. Jak w sztuce baroku stanowią jakby przestrzenne „progi” stworzone poprzez przełamania płaszczyzn dachu, ścian, uwidocznione również we wnętrzu poprzez schody wydzielające różne poziomy podłogi, co dawało możliwość uzyskania różnej jakości wnętrza pod względem wielkości, kształtu, warunków oświetlenia i wysokości. W długiej fasadzie od strony wewnętrznego ogrodu, w miejscach odpowiadających tym „progom” oprócz schodów Moretti zastosował również uskoki elewacji, które



28. L. Moretti, willa „La Saracena”, Santa Marinella (k. Rzymu), 1955-1957, galeria od wschodu z tzw. „progami przestrzennymi” i nieciągłością struktury budynku. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

28. L. Moretti, Villa “La Saracena”, S. Marinella (Rome), 1955-1957, gallery east façade with disconnections next to the “space thresholds”. Archivio Centrale dello Stato, Rome

<sup>14</sup> L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, w: „Spazio”, 1950, nr 3, s. 9-20 (przekład angielski w: *Luigi Moretti. Works and writings*, op. cit., s. 163-165, pod tytułem *Abstract Forms in Baroque Sculpture*, bez ilustracji).

<sup>15</sup> Jak ujął to H. Wölfflin w znanym dziele *Renaissance and Baroque*.



29. L. Moretti, willa „La Saracena”, Santa Marinella (k. Rzymu), 1955-1957, galeria od wschodu z tzw. „progami przestrzennymi” i nieciągłością struktury budynku. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

29. L. Moretti, Villa “La Saracena”, S. Marinella (Rome), 1955-1957, gallery east façade with disconnections next to the “space thresholds”. Archivio Centrale dello Stato, Rome

przełamując przestrzeń umożliwiły wprowadzenie długich perspektyw i widoków z zewnątrz do otwartych sekwencji przestrzennych przechodzących przez cały dom (il. 28-29).

Sposób widzenia przestrzeni wewnętrznej willi jako sekwencji wnętrz, które zdają się poruszać i oddychać, niewątpliwie wywodzi się ze studiów Morettiego nad architekturą baroku znaną mu z Rzymu, ukochanego miasta rodzinnego, którego nigdy nie opuścił, oraz nad budowlami, które dobrze znał z wykładów profesora Fasolo (il. 30).

Ciekawym wnętrzem willi jest jadalnia, która wyróżnia się mniejszą wysokością i owalnym kształtem. Nie ma ona własnego dachu, czego moglibyśmy się spodziewać, ponieważ znajduje się pod uskokiem, gdzie kończy się dach galerii a zaczyna na wyższym nieco poziomie dach salonu (il. 31-32). W ten sposób zinterpretowany został nowoczesny sposób przełamania dwóch układów przestrzennych występujący w niektórych budowach barokowych, gdzie przestrzeń budowli zdefiniowana planem nie zawsze koresponduje z układem sklepień i wnętrzem.

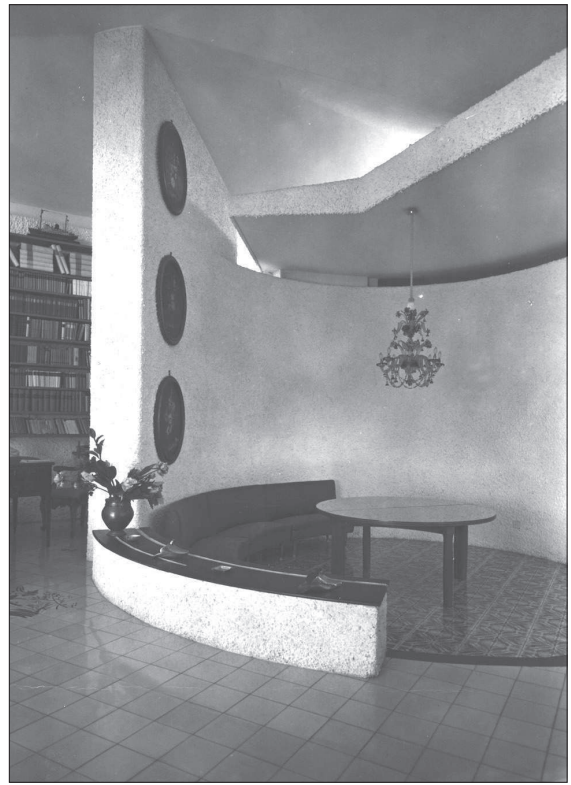
Ostatnim ogniwem w sekwencji przestrzennej willi Saracena jest „wielka jaskinia”, zaciemnione wnętrze z naturalnego piaskowca, przeznaczone do przechowywania łodzi. Moretti zaprojektował je jako atrakcyjne miejsce wytchnienia od letnich upałów, którego wnętrze zostało zamknięte „magiczną bramą” autorstwa Claire Falkenstein, amerykańskiej artystki z San Francisco, która przyjechała do Paryża w latach pięćdziesiątych i poznała Morettiego przez francuskiego krytyka sztuki Michela Tapiè. „Magiczna brama” jest typowym dziełem sztuki *informel*. Składa się ze splecionych żelaznych pasków uformowanych w metalową sieć oraz kawałków weneckiego szkła z Murano, które tworzą w niej przejrzyste i niemal niewidoczne, połyskujące w świetle punkty (il. 33). W dziele Klary Falkenstein, zwłaszcza w układzie sieci, gdzie oko nie znajduje żadnej zasady kompozycyjnej, Moretti podziwiał napięcie „martwej i ciężkiej substancji” zmieniającej się w inną, „przezroczystą i nieistniejącą”, która traci wagę, podobnie jak wąska ściana stanowiąca drugą bryłę fasady głównej willi Saracena, która zwężając się ku górze staje się coraz lżejsza i niewidoczna, sugerując przemijanie czasu.

<sup>16</sup> A. Viati Navone, *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*, Mendrisio Academy Press-Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2012.



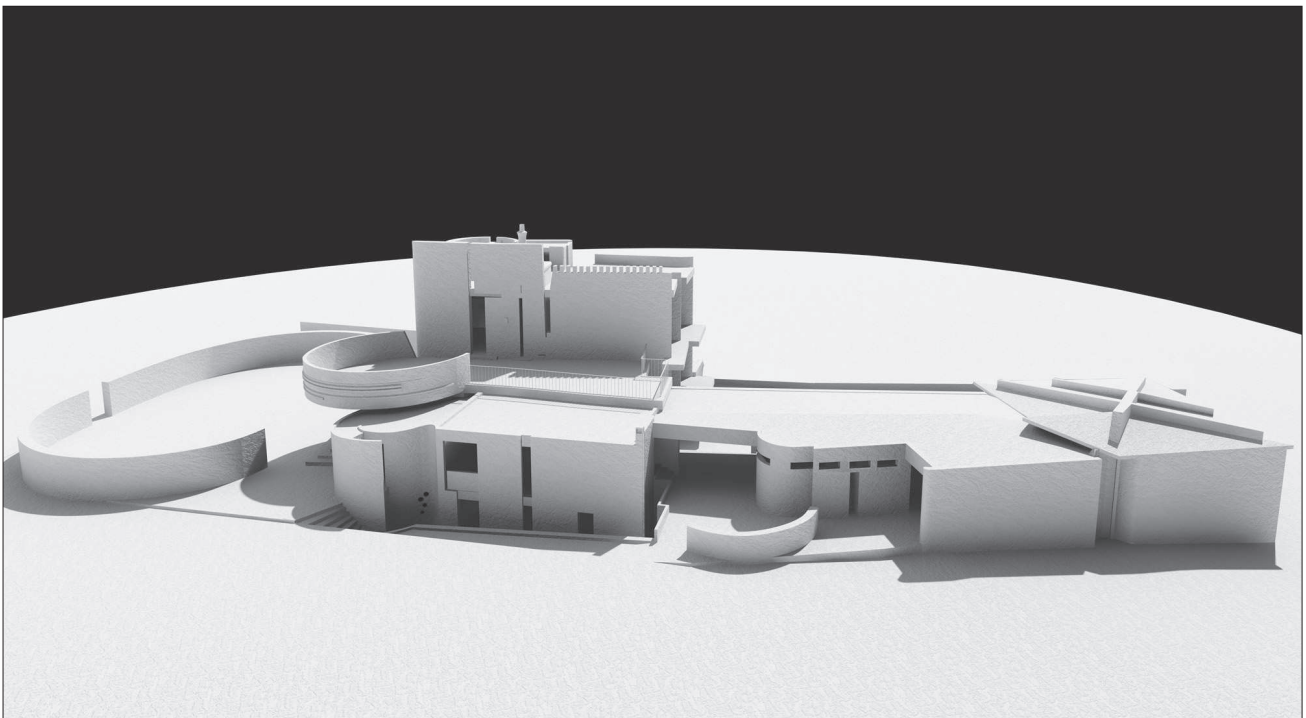
30. „Promenada”, widok od strony salonu i owalnej jadalni. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

30. The “promenade” seen from the living room and the oval-shaped dinner room. The steps and the roof overlaps mark the passages among the space units. Archivio Centrale dello Stato, Rome



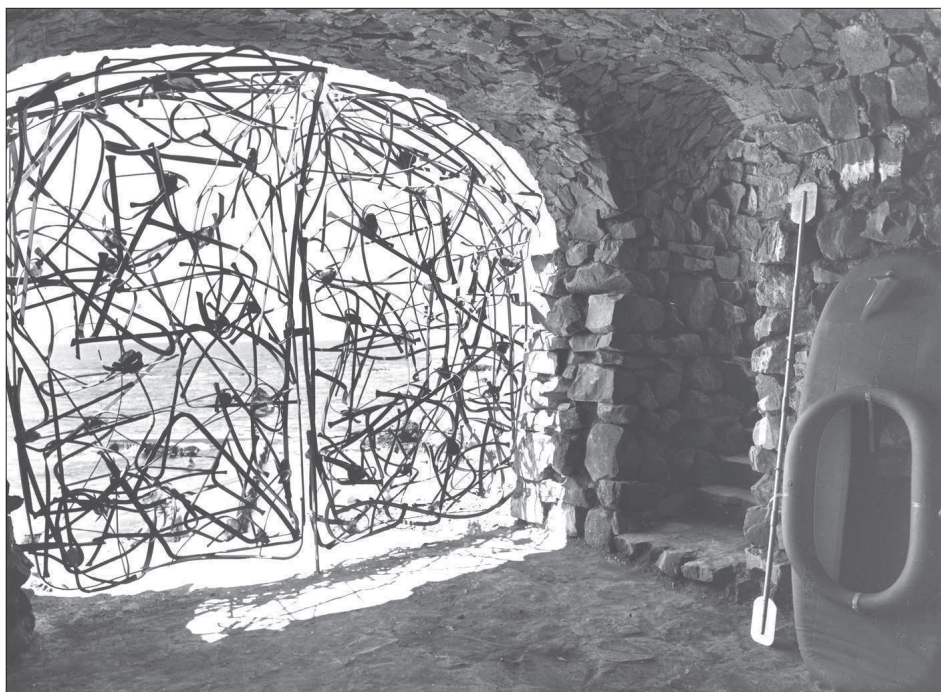
31. „Promenada”, widok od strony salonu i owalnej jadalni. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

31. The “promenade” seen from the living room and the oval-shaped dinner room. The steps and the roof overlaps mark the passages among the space units. Archivio Centrale dello Stato, Rome



32. Wschodnia elewacja „La Saraceny”, makieta wykonana przez Autorkę

32. Model of the west side of “La Saracena”, Author’s 3d render



33. „Magiczna brama” z żelaza i szkła murano autorstwa Claire Falkenstein. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 33. The “magic gate” of the “great cave” made of iron and Murano stained glass by Claire Falkenstein. Archivio Centrale dello Stato, Rome

### Pomiędzy formą i nauką: architektura parametryczna

Zainteresowanie Luigi Morettiego matematyką i współczesną myślą naukową skierowało jego uwagę na związki architektury z nowoczesną matematyką<sup>17</sup>. Wraz z naukowcami zaproszonymi do współpracy w Narodowym Instytucie Matematyki Stosowanej do Badań Urbanistycznych (IRMOU), który założył w 1958 r., pracował nad teorią architektury parametrycznej. Jego celem było wyeliminowanie z planowania urbanistycznego czynnika subiektywnego przez sprowadzenie funkcji do kilku zmiennych parametrów i wartości zapisanych według matematycznych reguł. Przeprowadzone w Instytucie badania dotyczyły optymalnej formy stadionów piłkarskich, pływackich i tenisowych oraz kształtowania sal kinowych. Wyniki tych studiów, w postaci słynnych „modeli matematycznych” do

projektów architektoniczno-urbanistycznych według teorii architektury parametrycznej, zostały zaprezentowane w roku 1960 na XII Triennale Architektury w Mediolanie (il. 34). W pięć lat później Moretti, nadal żywo zainteresowany użyciem matematyki w teorii projektowania architektury, przedstawił symulację własnego modelu opartego na badaniach parametrycznych na wystawie „La Casa Abitata” (Dom zamieszkały) we Florencji<sup>18</sup> (il. 35).

Warto podkreślić, że już w latach trzydziestych Moretti eksperymentował z nowymi formami obiektów sportowych, o czym świadczą szkice i model stadionu olimpijskiego przy Forum Mussoliniego w Rzymie (1937-1940) (il. 36). Zajmowało go zwłaszcza zagadnienie najlepszej widoczności z trybun sportowych, aby widzowie oglądający zawody nie musieli ciągle zwracać głów w prawo i w lewo, niczym „Myszka Miki na meczu tenisowym”<sup>19</sup>. Zapewne już podczas wojny kontaktował się z grupą

<sup>17</sup> Por. L. Moretti, *Mostra di Architettura Parametrica e Ricerca Matematica e Operativa per l'Urbanistica*, wstęp i katalog wystawy Triennale w Mediolanie, Tip. Arti Grafiche Crespi, Milano 1960; por. też: *Ricerca matematica in architettura e urbanistica*, w: „Moebius”, 1971, nr 1, s. 30-53 (ten ostatni tekst został opublikowany po angielsku w: Luigi Moretti. *Works and writings*, op. cit., s. 205-209, pod tytułem *Mathematical Research in Architecture and Urbanism*).

<sup>18</sup> Wystawa „La Casa Abitata” odbyła się we Florencji, w Palazzo Strozzi, od 6 marca do 25 kwietnia 1965 r.; por. L. Moretti, *Lo studio dell'architetto*, w: „Domus”, 1965, nr 426, s. 42-45.

<sup>19</sup> L. Moretti, *Mostra di Architettura Parametrica e Ricerca Matematica e Operativa per l'Urbanistica*, etc. (przekład angielski *Mathematical Research in Architecture and Urbanism*, w: Luigi Moretti. *Works and writings*, op. cit., s. 208).



34. Wystawa Architektury Parametrycznej, Mediolan, XII Triennale, 1960, aranżacja wystawy L. Moretti  
34. The exhibition of Parametric Architecture opened in Milan at the XII Milan Triennale, 1960, edited by Moretti. Archivio Centrale dello Stato, Rome

naukowców, którzy później pracowali w IRMOU, ponieważ często wspominał, że pomysł badań nad architekturą parametryczną pojawił się w roku 1942, jednak zrealizował go dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych.

Parametryczne definiowanie form obiektów sportowych dotyczyło problemu znalezienia linii i powierzchni zapewniających jednakową informację wizualną o polu gry, a znajdujących się poza nim. Identyfikacja matematycznej wartości pożądanej widoczności dla każdego punktu widowni była kluczem do zaprojektowania optymalnej formy obiektu i jego dystrybucji przestrzennej, zapewniając jednocześnie wszystkim widzom komfort śledzenia imprez (zawodów, filmu, itd.). W przypadku basenu pływackiego na przykład najlepsze miejsca znajdują się w pobliżu tego krańca, gdzie zawodnicy zaczynają i kończą wyścig; dzięki tej wiedzy basen zyskać może dostosowany do niej kształt (il. 37).

Zainteresowanie Morettiego punktami obserwacji (wspomniana Kaplica Sykstyńska) zaowocowało też projektem nowego typu sali kinowej z pochylonym, zaokrąglonym ekranem i amfiteatralną widownią bez parteru. Jest to tylko jedno z rozwiązań, które opracował pod koniec lat pięćdziesiątych (il. 38). Jednak identyfikacja prawidłowych parametrów dla odzwierciedlenia złożonych funkcji okazywała się jeszcze zbyt trudna. Pod koniec kariery Moretti powiedział: „Oczywiste jest, że w projektowaniu (...) formy zależą od wielu niekwantyfikowalnych, nie-



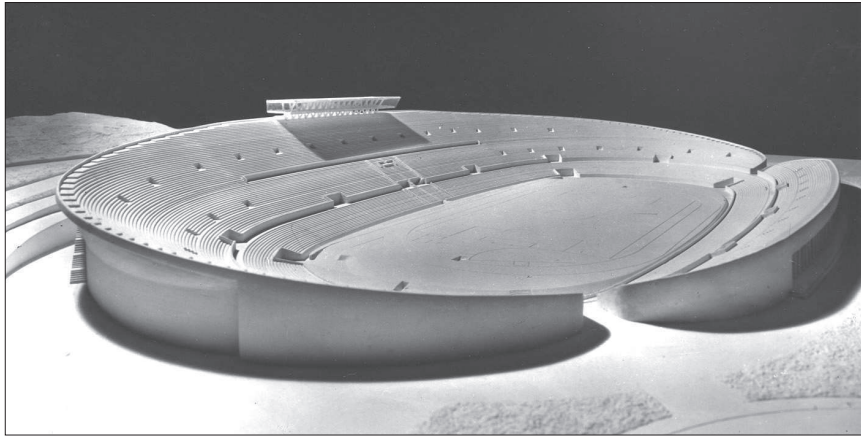
35. Pracownia architekta zrekonstruowana na wystawie „Dom zamieszkały”, Palazzo Strozzi, Florencja 1965. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
35. The architect's office reconstructed for the exhibition “The Inhabited House”, Palazzo Strozzi, Florence 1965. Archivio Centrale dello Stato, Rome

sprecyzowanych czynników, które pozostają w sferze intuicji i wyobraźni architektów”<sup>20</sup>. W zdaniu tym pobrzmiewa zwątpienie w słuszność założeń dotyczących teorii architektury parametrycznej.

### **Tektonika w latach sześćdziesiątych: związki pomiędzy formą i strukturą**

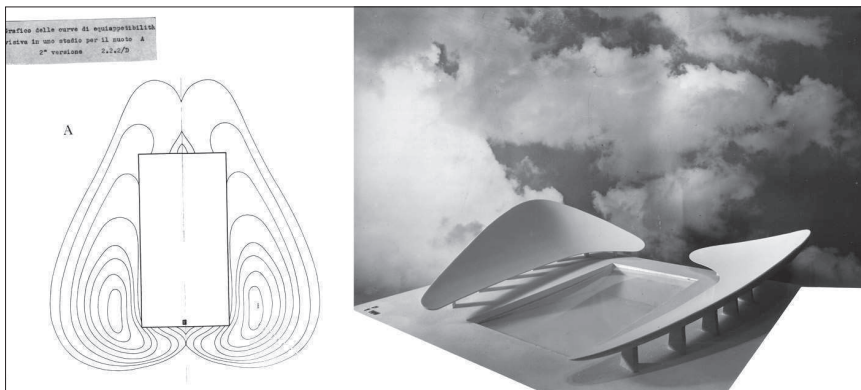
Luigi Moretti pozostawił jednak jedyny zrealizowany projekt, który powstał w oparciu o analizę parametryczną: podziemny parking Villa Borghese w Rzymie z lat 1965-1972, używany zresztą do dziś bez zakłóceń. Szkic do projektu zachowany w archiwum architekta<sup>21</sup> zawiera liczne diagramy i opisuje parametry funkcji parkingu badane sekwencjami kroków. Realizacja ta stała się jednak sławna nie z powodu jej powiązania z badaniami parametrycznymi. Był to pierwszy wielki parking zaprojektowany przez Morettiego, jeden z 35, które miały powstać w Rzymie na zlecenie miasta. Na 36000 metrach kwadratowych może tu parkować 2000 samochodów. Mieści się pod ziemią pomiędzy starożytnym murem Aureliana i ogrodami willi Borghese, a jedynym elementem widocznym z zewnątrz jest wielkie okrągłe zagłębienie z otworem, pomyślane jako klomb, służące do oświetlenia i wentylowania parkingu oraz jako wyjście ewakuacyjne. Dzięki licznym tunelom i schodom ruchomym, przypominającym organiczne macki, parking jest świetnie połączony z wieloma punktami centrum wiecznego miasta.

<sup>20</sup> Ibidem.



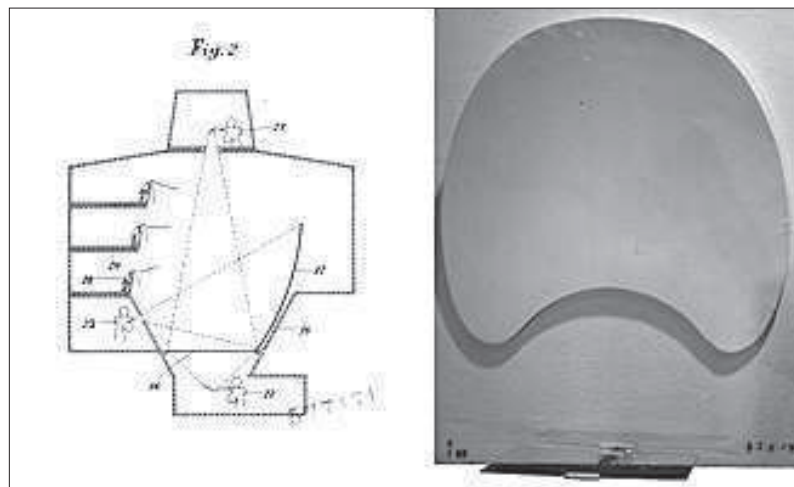
36. Stadion Olimpijski (bądź „Stadion dla Stu Tysięcy”) na Forum Mussoliniego, model morfologii tarasów. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

36. L. Moretti, Olympic Stadium (or “Stadium of the Hundred Thousand”) at the Foro Mussolini, 1937-1940, model of the morphology of the terraces. Archivio Centrale dello Stato, Rome



37. L. Moretti, szkic parametryczny widowni basenu oraz model morfologii tarasów. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

37. L. Moretti, parametric sketch for the identification of the surfaces of visual equal desirability (equal visual information) external to the swimming pool, and model of the morphology of the terraces. Archivio Centrale dello Stato, Rome



38. L. Moretti, nowy system projekcji z zaokrąglonym ekranem (opatentowany w 1958 r.) oraz parametryczna morfologia sali kinowej, 1960. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

38. L. Moretti, new projection system on a curved screen (patent of 1958) and parametric morphology of a cinema stall, 1960. Archivio Centrale dello Stato, Rome



39. L. Moretti, Podziemny parking Villa Borghese (1965-1972), montaż elementów prefabrykowanych, wykonanych poza terenem budowy. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 39. L. Moretti, Villa Borghese underground Parking Garage (1965-1972), views of the assembling of prefabricated elements, built outside the construction site. Archivio Centrale dello Stato, Rome

Parking podziemny rozciąga się na dwóch poziomach na szkieletcie kwadratowych ram o boku 13,30 m, opartych na mocnych filarach (tak w sensie fizycznym jak i wizualnym, gdyż rozszerzających się ku dołowi) podtrzymujących płytę pierwszej kondygnacji zagłębionej na 4 metry. Płyta składa się z żelbetowych belek i opartych na nich segmentowych kopuł (il. 39, 40). Połączenie kopuł i filarów przypomina pawilon w Parku Güell w Barcelonie (1900-1914), autorstwa Antonia Gaudiego, którego Moretti bardzo cenił. Na poziomie niższym kopuły zastąpione zostały kasetonowymi stropami, tak dobrze znanymi architektowi z rzymskiej bazyliki Maksencjusza, największej budowli na Forum Romanum, gdzie również spełniają funkcję strukturalnego rusztu (il. 41, 42). W ten sposób wątki dawnej architektury zostały powiązane z architekturą nową.

Warto podkreślić, że przy realizacji parkingu nie wylewano betonu na miejscu, lecz zastosowano elementy nośne w postaci prefabrykatów. Stąd Moretti

musiał zaprojektować również plac budowy wraz ze stanowiskiem do prefabrykacji oraz podwójnym ruchomym dźwigiem do montażu kasetonów i kopuł. Ich zastosowanie w konstrukcji parkingu zamiast płaskiego stropu miało łagodzić wrażenie przytłoczenia wywołane proporcjami jego wnętrza: ogromną szerokością kondygnacji parkingowych i małą ich wysokością.

Interesujące jest również rozwiązanie czerpni powietrza, których formę zgodnie z funkcją zaprojektował Moretti w kształcie dzwonów zwisających z sufitu, wyrażając formą kontrast między obniżającym się ciężarem i wznoszącym powietrzem. Ale widok filarów i czerpni powietrza razem daje obraz całkowicie niejednoznaczny, wręcz mylący, gdyż czerpnie, zbyt podobne formą do filarów, wydają się być zawieszonymi filarami bez podstaw (il. 43). Cóż to za kształt? Aberracja widzenia? Niewątpliwie widok pobudza umysł, zmysły i pamięć obserwatora w skomplikowanym akcie czytania i interpretacji

<sup>21</sup> Większość archiwum Morettiego jest przechowywana w Archivio Centrale dello Stato w Rzymie. Tu mowa jest o szkicu nr 65/251/1or.



40. L. Moretti, Podziemny parking Villa Borghese (1965-1972), montaż elementów prefabrykowanych, wykonanych poza terenem budowy. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 40. L. Moretti, Villa Borghese underground Parking Garage (1965-1972), views of the assembling of prefabricated elements, built outside the construction site. Archivio Centrale dello Stato, Rome



41. L. Moretti, Podziemny parking Villa Borghese (1965-1972), pierwsza kondygnacja podziemna z filarami w kształcie grzybów i odcinkowymi kopułami. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 41. L. Moretti, Villa Borghese underground Parking Garage (1965-1972), views of the first underground floor with mushroom-shaped pillars and segmental domes. Archivio Centrale dello Stato, Rome



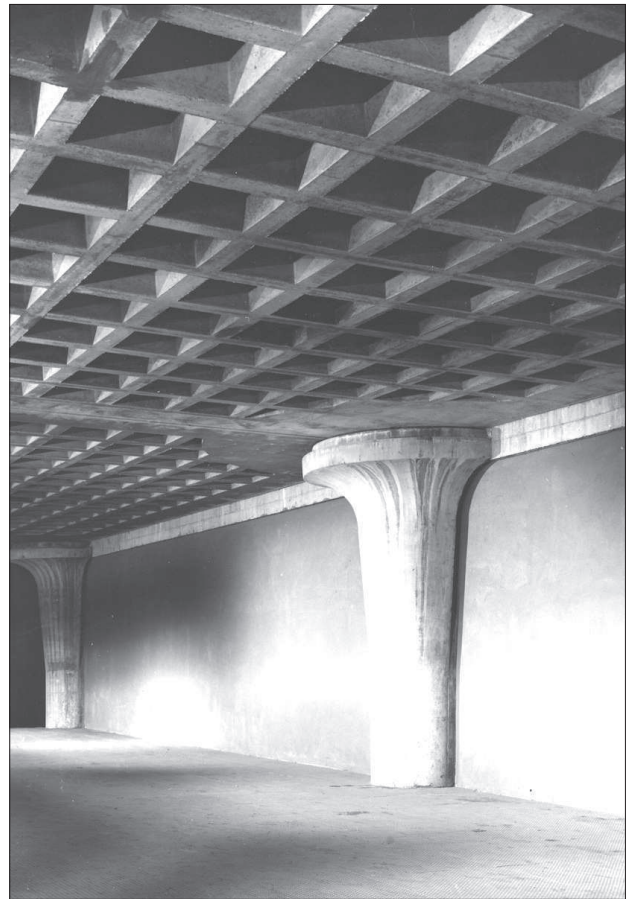
działa, co w pojęciu Morettiego jest właśnie barokiem, takim jak go rozumiał.

W projekcie rzymskiego parkingu podziemnego Luigi Moretti osiągnął szczególną jedność struktury i formy, gdyż jego elementy strukturalne skupiają w sobie również najistotniejsze wartości estetyczne. W jednej z późniejszych swoich prac, przebudowie, czy raczej odbudowie kompleksu uzdrowiskowego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi (1963-1969), architekt powrócił do kwestii relacji między strukturą i formą, choć w inny już sposób. Obiekt ten pokazuje relacje i związki między przestrzeniami i bryłami w przestrzeni, promenadami i elementami strukturalnymi, które w krajobrazie tworzą zaskakujące sekwencje przestrzenne, oraz ważną w nich rolę światła (il. 44). Tutaj również najważniejszym motywem jest przejście, promenada dająca sekwencje różnych przestrzeni, poprzez które przemieszczają się kuracjusze. Skoro zgodnie z zaleceniem lekarzy przez cały dzień muszą poruszać się i pić uzdrowską wodę, najlepiej by odkrywali przy tym przyjemne, czarowne miejsca. Stąd projekt przeobraził się w piękny zespół wielopoziomowych tarasów w otwartej zieleni złożony z wielu elementów. Długą promenadę obudowują asymetryczne portyki, umożliwiające spacer pod dachem podczas deszczu oraz przejście do obiektów kąpielowych, sklepów i gabinetów lekarskich, umieszczonych w dwóch wąskich budynkach. Moretti nazwał portyki żaglami i tak nazywane są do dziś (il. 45,46).

Każdy żagiel jest asymetrycznie zamocowany na filarze zakotwionym w ziemi i podtrzymywany od góry przez wsporniki ułożone wzdłuż przekątnych żagla. Ostre światło wchodzi do portyku dzięki pokonywaniu różnicy poziomów w terenie oraz przez otwór wokół filara, tworząc jasną aureolę. Wypukłość żagla rysuje różne kąty padania światła, wywołując wizualne emocje. Nazywanie tych elementów żaglami nie jest ściśle, ponieważ z punktu widzenia statyki ich krzywizna stworzona przez cienką płytę udaje żagiel i w istocie jest powierzchnią zaokrągloną, zawieszoną na wspornikach.

Promenada prowadzi do pierwszego tarasu, zwanego „Arabskim Namiotem”, gdzie znajduje się pijalnia wody mineralnej używana też zimą, a stąd różnymi drogami można dojść do „Rotundy”- zadarszonego tarasu zbudowanego na zboczach wzgórze w najwyższym topograficznie poziomie kompleksu (il. 47).

„Arabski Namiot” charakteryzuje niejednoznaczna tektonika. Patrząc okiem laika, jego przekrycie



42. L. Moretti, parking Villa Borghese (1965-1972), drugi poziom podziemny ze stropem kasetonowym.

Archivio Centrale dello Stato, Rzym

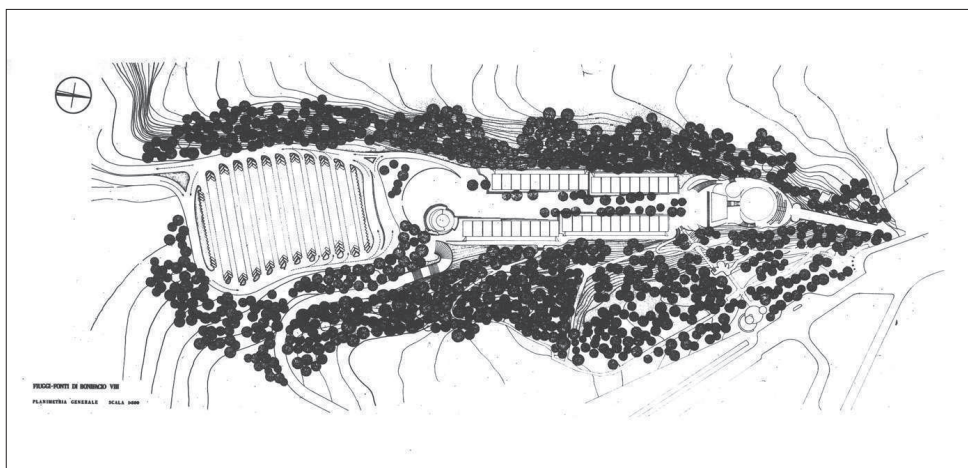
42. L. Moretti, Villa Borghese underground Parking Garage (1965-1972), view of the second underground floor with lacunar ceiling. Archivio Centrale dello Stato, Rome



43. L. Moretti, podziemny parking Villa Borghese (1965-1972), filar w kształcie grzyba i czerpnie powietrza. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

43. L. Moretti, Villa Borghese underground Parking Garage (1965-1972), views of mushroom-shaped pillars and air scoop.

Archivio Centrale dello Stato, Rome



44. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowiskowego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, plan ogólny. Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 44. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, the general plan of the area. Archivio Centrale dello Stato, Rome



45. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowiskowego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, widok na „żagle”, Archivio Centrale dello Stato, Rzym  
 45. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, views of the “sails”. Archivio Centrale dello Stato, Rome

o kształcie siodła sugestywnie stwarza obraz namiotu, choć w istocie nie jest to budowla tymczasowa. W podniebieniu sklepienia dla zwiększenia jego grubości umieszczono żebra na skrzyżowaniu dwóch innych żeber. Dla podkreślenia elegancji okrągłego kształtu namiotu asymetrycznie ukształtowany filar łączy się z siodłowym przekryciem po stycznej. Moretti różnicuje elementy podtrzymywane i podtrzymujące. Pierwsze mają powierzchnię białą i gładką,

drugie groszkowaną – zarówno kapitele jak i filary (il. 48).

Jeśli chodzi o konstrukcję „Rotundy”, to z przekrycia skonstruowanego na zasadzie sztywnej płyty siły pionowe przenoszone są bezpośrednio na cztery zaklinowane podpory. Ona także jest jakby lekkim namiotem z okrągłym *impluvium* w środku. Dzięki wychyleniu filarów na zewnątrz wydaje się lekka, gdyż ich delikatne zaokrąglenie i zmienny przekrój



46. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowskiego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, widok na „żagle”, Archivio Centrale dello Stato, Rzym

46. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, views of the “sails”. Archivio Centrale dello Stato, Rome



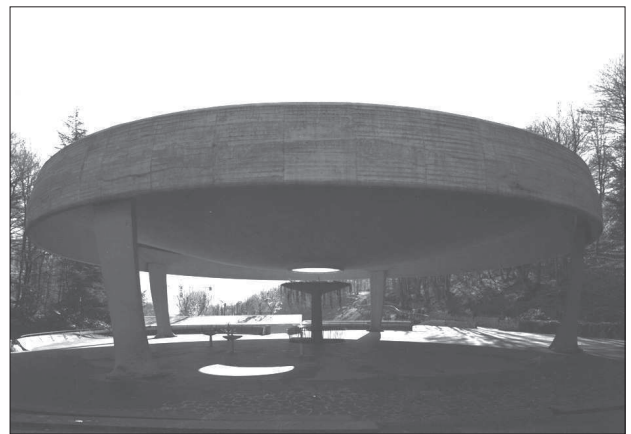
48. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowskiego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, konstrukcja „Arabskiego Namiotu”. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

48. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, view of the “Arabian Tent” structure, Author’s photo



47. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowskiego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, widok na część najwyższą z „Arabskim Namiotem”. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

47. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, view of the highest part with the “Arabian Tent” and the “Rotunda”. Archivio Centrale dello Stato, Rome



49. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowskiego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, widok ogólny „Rotundy”. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

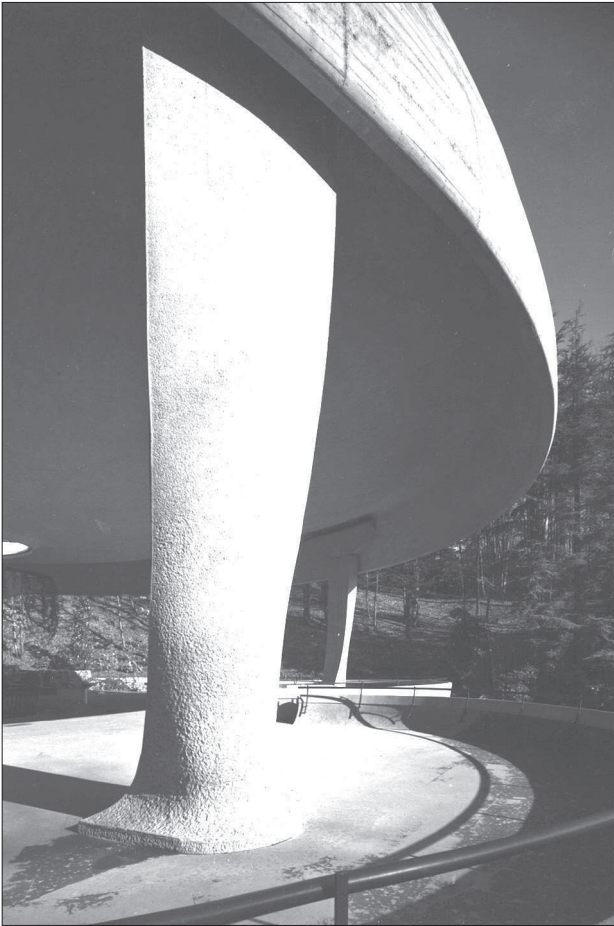
49. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, general view of the “Rotunda”. Archivio Centrale dello Stato, Rome

nadają przekryciu wygląd tkaniny. W rzeczywistości zadaszenie to działa jak żelbetowa membrana unoszona i wzmocniana przez sprężoną belkę obwodową oraz złącze umieszczone między kapitelem i filarem (il. 49-52).

Moretti pokazuje zatem sztywne konstrukcje żelbetowe, które udają elastyczną materię namiotu, coś, czego nie ma w rzeczywistości. Zapewne próbuje stworzyć kuracjom efemeryczny świat rekreacji, w którym miło się zagubić w realiach. Żagle i na-

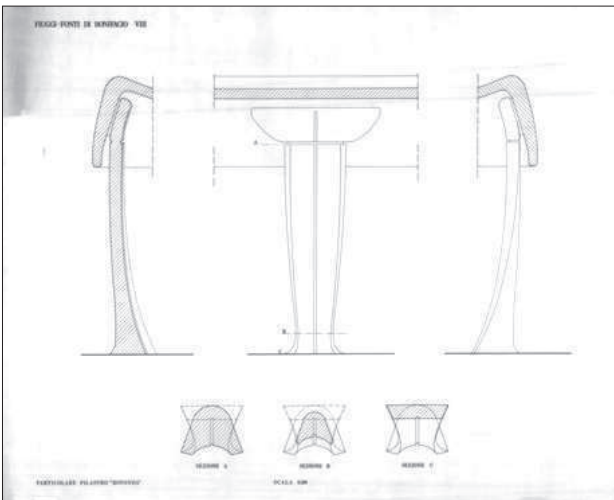
mioty dają złudzenie życia na świeżym powietrzu, choć są zbudowane z ciężkiego materiału, ale ich tektoniczna wieloznaczność podtrzymuje tę iluzję. Kolejny raz mamy do czynienia z dziełem, którego nie odczytuje się natychmiast, to dzieło „powściągliwe”, przywołując figurę retoryczną Bruno Reichlina używającego metafory „powściągliwości” zdefiniowanej przez Fontaniera<sup>22</sup>. Kompleks uzdrowski w Fiuggi zalicza się również do kategorii „grup barokowych” twórczości Morettiego.

<sup>22</sup> Por. B. Reichlin, op. cit., s. 48-52.



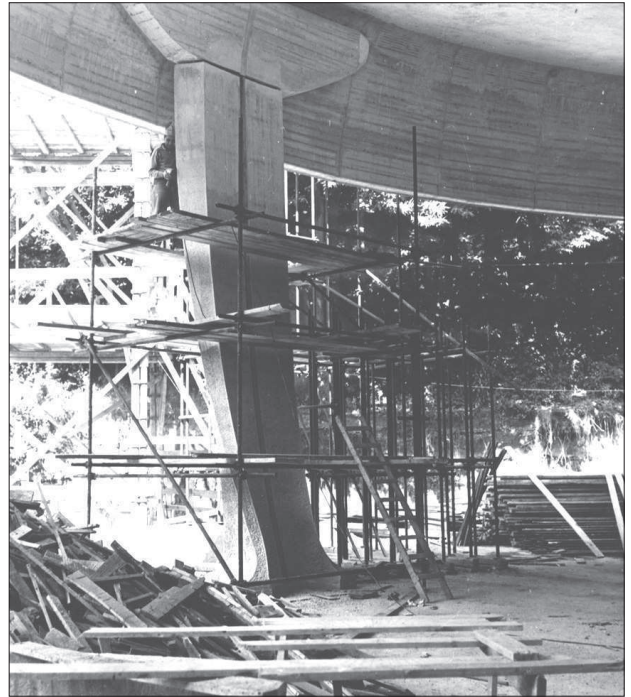
50. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowiskowego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, filar „Rotundy”. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

50. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, detail of a pillar. Archivio Centrale dello Stato, Rome



51. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowiskowego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, stadium filara „Rotundy”. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

51. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, study of the “Rotunda” pillar. Archivio Centrale dello Stato, Rome



52. L. Moretti, Przebudowa kompleksu uzdrowiskowego „Fonti Bonifacio VIII” w Fiuggi, 1963-1969, budowa filara „Rotundy”. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

52. L. Moretti, restructuring of the Thermal Complex “Fonti Bonifacio VIII” in Fiuggi, 1963-1969, photo of the construction of the “Rotunda” pillar. Archivio storico Ente Fiuggi, Fiuggi



53. Luigi Moretti w swojej pracowni w Palazzo Colonna w Rzymie, lata 60. XX w., pomiędzy modelami „idealnej struktury Pałacu Konserwatorów” Michała Anioła i filara „Rotundy” oraz „przestrzeni” informel Claire Falkenstein. Archivio Centrale dello Stato, Rzym

53. Luigi Moretti in his office at Palazzo Colonna in Rome during the Sixties, among the model of the “ideal structure of Palazzo dei Conservatori” made by Michelangelo, the model of the “Rotunda” pillar and the Falkenstein’s Informal “sphere”. Archivio Centrale dello Stato, Rome

Jedno z ostatnich zdjęć architekta zrobionych pod koniec życia to podsumowanie, czy może raczej wizja świata kultury Luigiego Morettiego (il. 53). Architekt fotografuje się z makietą Palazzo dei Conservatori, symbolem bliskiego związku jego prac z historią, trzyma uformowany w kulę zwój metalowych pasków od Claire Falkenstein, wyrażający emocjonalny związek z nowoczesną sztuką *l'art informel*, przed nim stoi makietka filara z Fiuggi, obrazująca

nowy, strukturalny paradygmat tworzenia architektury, który realną nieciągłość form przeciwstawia ich poza realnej ciągłości, tak jak ciężar materialnej rzeczywistości – lekkości jej obrazu, aby stworzyć rodzaj architektury marzeń, która będzie w stanie dostarczyć przeżyć najintensywniejszych, jakich doznać jesteśmy w stanie, nazwanych przez Morettiego - *incantamento* – zaklęciem, bo to ono stanowi główny cel sztuki.

Tłumaczenie I. Szymańska, D. Kłosek-Kozłowska

*Annalisa Viati Navone, dr arch.  
Archivio del Moderno  
Accademia di Architettura  
Università della Svizzera italiana  
Mendrisio*

## THE ARCHITECT LUIGI MORETTI. FROM RATIONALISM TO INFORMALISM<sup>1</sup>

ANNALISA VIATI NAVONE

Many pictures portray Luigi Moretti in his elegant, enormous and famous office extended on two floors of Palazzo Colonna, rented from the Colonna Princes, near Piazza Venezia, in the historical heart of Rome. This was the place where Moretti spent most of his life, his office, but at the same time his home, where he kept his great art collection and his very rich library, in the 1960s used by architects coming from all over the world. He was described as a Renaissance man, with his own following, on board of the most beautiful American cars, as a very prodigal and big hearted man. He always appears surrounded by numerous works of art, signs of his intellectual interest in both ancient art and contemporary developments (ill. 1). He was especially interested in the new art form, which was called «Informal Art», or «Art Autre» [“Other Art”], by the French art critic Michel Tapiè at the end of the forties. Informal Art was created by many young artists such as Alberto Burri, the inventor of tactile collages made of various unorthodox “non artistic”

materials, which led him to a kind of Informal Art called «materic». Many artists of this circle were fascinated with gestural art (action painting), among them Lucio Fontana, the famous author of cuts, Jackson Pollock with his drippings, and Georges Mathieu, author of abstract compositions made by repeating a few signs many times on the canvas. Moretti also liked the works of Giuseppe Capogrossi, canvases depicting sequences of signs, a little different in form, differently orientated on the surface of the canvas, creating innovative spatial relationships between the figures (the prominent signs) and the background. This interest in contemporary art was very important for Moretti’s conception of architecture.

### **The education as an architect**

Moretti was born in Rome in 1907 and he died there in 1973. His father was a Belgian mathematician and engineer, who had two sons from a previous

<sup>1</sup> This essay is based on a lecture that I gave at the Faculty of Architecture Warsaw University of Technology on the 29<sup>th</sup> of

May 2012. I am deeply grateful to Prof. Stefan Westrych for his invitation.