

Decifrare l'impossibile

Alessandra Muntoni

È molto bello avere l'opportunità di proseguire un ragionamento lasciato momentaneamente in sospeso. Questo saggio di Ruggero Lenci, che si apre citando alcuni spunti critici emersi nel Convegno "Luigi Moretti architetto del Novecento", oltre a rassicurarmi sull'utilità del nostro lavoro, mi offre appunto l'occasione di un approfondimento. Ma, spostando la sua analisi sul "Girasole" molto più in avanti rispetto al già detto, Ruggero lancia una sfida interpretativa stimolante per rispondere alla quale occorre affilare, se possibile, i propri strumenti di lettura. Sebbene prosegua su tracce già delineate, egli individua, infatti, insospettiti sviluppi procedendo per ramificazioni laterali e moltiplicando le visuali, come se avanzasse nell'intrico di una foresta. E procede rintracciando indizi, anche minimi, in base ai quali spiegare imprevisi itinerari dell'immaginazione e della storia.

L'obiettivo che egli sembra proporsi è quello di poter racchiudere in questo edificio l'intero mondo di Moretti: per ciò stesso il "Girasole" sarebbe l'opera-chiave dell'architetto romano. Il metodo dal quale Ruggero sembra volersi quasi far trascinare – in questo trovando formidabile spalla nella sapienza di Claudia Conforti – si potrebbe definire quasi un'anamnesi, vale a dire la raccolta di dati dalla voce diretta del paziente (la palazzina di Viale Bruno Buozzi), finalizzata all'esegesi, vale a dire all'interpretazione critica del testo fissata nella comprensione dei suoi significati. Ruggero guarda perciò questa palazzina come un crittogramma da decifrare: la macchina *enigma* da cui il titolo del saggio, del resto, ce lo conferma. Una decrittazione impigliata in tantissime allusioni e ossessioni che Moretti potrebbe aver avuto presenti, di fronte a nessuna delle quali Ruggero arretra, anzi ne intreccia le implicazioni fino al limite dell'immaginario possibile. Insomma per lui il "Girasole" è un testo esoterico e il suo scopo è svelarne il mistero.

Ruggero, evidentemente, non ha "yeux qui ne voient pas", ma forse occhi che vedono troppo. E se questo è un grande vantaggio per le sfide critiche, è anche un pericolo. C'è il rischio di falsificare, con una specie di ars divinatoria senza inibizioni, i procedimenti progettuali di Moretti, comunque preclusi ad ogni ragionamento razionale. Rischio che Ruggero non ha paura di correre, perché sa che il suo è sicuramente un esercizio spericolato quanto utile.

I frammenti di sé che la palazzina-paziente racconta a Ruggero non sono soltanto quelli che Moretti ha prediletto esplicitamente o citato nei suoi scritti e nei commenti alle proprie opere, ma tutto un fluire di pensieri che vanno dal mondo barocco a quello dell'archeologia, fino al contemporaneo, in un confluire di apparizioni e sovrapposizioni, che poi vengono verificate con disegni e collage.

Tra queste ne emergono due che mi paiono di grande effetto.

Una è quella dell'edificio che emerge dalla conca di un lago prosciugato – il fosso del viale che sprofonda e poi s'impenna – così da denudare una sottofondazione dilavata, erosa per secoli dal fluire delle acque. Ecco perciò la spiegazione dei travertini rigati e corrugati, diversa dalla consueta citazione del Palazzo di Montecitorio, qui peraltro altrove ribadita. Fondazione che però riesce ancora a sostenere, diversi da sé, i due blocchi emergenti della casa.

L'altra è quella, più impervia, che simbolizza il mistico amplesso tra la madre amata e il padre maestro. Ciò darebbe ragione di quella spaccatura centrale e dell'importanza plastica della scala che s'inerpica nella voragine. E da quell'incisione – che però Ruggero fa divari-

care mentre in realtà si restringe verso l'esterno – ecco il parto: dalle viscere ricurve del “Girasole”, nasce il Moretti posteriore, cioè la “Saracena”. Di nuovo, il “Girasole” riassorbe in sé tutto Moretti, anzi terrebbe in sé, ancora segrete, le sue ulteriori ricerche delle quali è eletto ad abaco ermetico. Questo mondo Moretti lo esplorerà e lo esporrà ben squadernato in «Spazio» dal 1950 al 1953, dove l'abaco da ermetico diventa invece rivelazione di un nuovo modo di pensare architettura, dove è lecito far convergere le avanguardie e il classicismo, Gaudí e Rubens, il Costruttivismo e l'arte Greca, Bernini e Lucio Fontana, Michelangelo e il Futurismo...

Il problema, allora è: perché Moretti ha celato, anziché usarli esplicitamente come arricchimento del linguaggio, tutti questi riferimenti culturali simbolicamente complessi? Perché il “Girasole” si presenta come etereo apparecchio della modernità, appena arricchito da pochi elementi decorativi (la gamba, la base rocciosa, il timpano spezzato, le tessere musive, le curvature della scala)? Perché Moretti ha operato una apparente *riduzione culturale*, per dirla con De Fusco, realizzando qualcosa che resta ambigua, fraintesa come *International Style* (Nesler) o all'opposto come *Monument of Eclecticism* (Banham)?

A questo punto, allora, bisogna tornare indietro e valutare l'opera complessiva di Moretti, della quale il “Girasole” è senza dubbio un apice. Ma, nel diagramma della sua vicenda, vi è un altro apice. Due volte, infatti, Moretti si è presentato alla ribalta dell'architettura italiana come autore *subito pronto* ad una svolta culturale: negli anni Trenta e negli anni Cinquanta. Prima con la Gil di Trastevere e la Casa delle Armi a Roma, poi con i Complessi abitativi a Milano e con l'Astrea e il “Girasole” a Roma. Subito pronto perché è quasi impossibile poter dimostrare l'itinerario mentale e culturale che ha condotto a queste opere, talmente mature e talmente diverse dalle coeve realizzazioni del moderno sia dal punto di vista dell'ideazione sia da quello dell'esecuzione, da farle ritenere persino estranee al tormentato e teoremativo sviluppo dell'architettura italiana. Troppo avanti e troppo estreme, ma anche troppo compiute rispetto alle tante costruzioni entrate a buon diritto nella storia come altrettante pietre miliari. Si è faticato per decenni prima di cominciare ad intenderne il valore.

Lasciando per il momento in sospenso l'apice degli anni Trenta, concentriamoci sul “Girasole”. Il pensiero mi porta, per imprevedibili analogie, ad Adrian Leverkühn, il musicista che Thomas Mann mette al centro del suo *Doctor Faustus*. Il libro è pubblicato proprio nel 1947, anno di gestazione del “Girasole”. Ignoro se Moretti abbia letto allora quel libro, ma certo avrà percepito il dibattito che ne scaturì. Comunque il parallelo può servire da sponda, anche perché tra musica e architettura si è da lungo tempo creata una analogia. Ebbene, Mann si arrovelava sul perché del formarsi della ideologia nazista, del suo prevalere in Germania e in particolare sul suo terreno di incubazione: e finiva per registrare il disfacimento della cultura tedesca ed europea proprio ad opera dei procedimenti scompositivi dell'avanguardia. In questo caso la dodecafonìa di Arnold Schoenberg. Ebbene, a un certo punto Mann descrive Leverkühn giovinetto che, «attraverso una segreta e autodidattica esplorazione sulla tastiera», scopre da solo gli accordi, la rosa dei venti delle tonalità e dice all'amico che lo scopre intento in quel cercare-trovare: «Sai cosa trovo? Che la musica è l'ambiguità elevata a sistema». Ogni suono in sé poteva infatti appartenere ad un armonica o ad un'altra con un «principio di scambio enarmonico non ignaro di certi trucchi». Ebbene, il disfacimento del codice della scala temperata operata da Schoenberg-Leverkühn svelava questi trucchi, conferendo identità propria ad ognuno dei dodici suoni ed emancipando la dissonanza. Ma con ciò distruggendo la musica, presa a simbolo della cultura europea e mondiale.

Ora, come non vedere una analogia tra il sistema dodecafonico teorizzato da Schoenberg nel 1920, e i *dodici suoni* del De Stijl (tre linee, tre piani, tre colori, tre non colori) che costruiscono un nuovo codice delle avanguardie figurative e dell'architettura nel 1917? E come non vedere che il “Girasole”, eliminando i colori, dunque riducendo ancora le possibili mosse

linguistiche, usa proprio quella scomposizione del volume in piani come proposto dal De Stijl e procede oltre, addirittura rendendo possibile il movimento laterale di quei piani nel movimento degli infissi? Cosa intuita perfettamente da Peter Eisenman. Allora, anche Moretti sta parlando del disfacimento della cultura europea? Non si può che rispondere di no. Se la dodicafonia schoenbergiana può a ragione esser presa come dissoluzione della musica, al contrario De Stijl è un codice che ricostruisce un mondo possibile. Argan lo definì: la più utopica e la più ingenua delle avanguardie. Moretti utilizzerebbe un codice ingenuo? Non si può sostenere neanche questo. Il linguaggio dell'avanguardia sembra qui usato e negato insieme. Per attenuar l'effetto di una possibile dissoluzione, dunque, serve una ibridazione con quelle immagini del mondo esoterico che Moretti ha ormai, se non esplicitamente assimilato, almeno sommerso nel suo pre-conscio.

Ruggero attribuisce al mondo barocco la parte più cospicua di quel mondo sommerso. Credo però si potrebbe avanzare un'altra ipotesi. In questa fase, per il "Girasole", Moretti estrae dal quel mondo sommerso soprattutto il Classicismo, l'immagine del Tempio, della sacralità della casa. C'è addirittura una impressionante analogia tra il timpano spezzato del "Girasole" e le rampe del Tempio della Fortuna di Palestrina disegnata dall'amico Furio Fasolo nelle pagine di «Spazio». E qui si apre un'altra analogia con il *Doctor Faustus*, perché è proprio a Palestrina – qui in Italia, nella patria del grande musicista del Cinquecento che aveva salvato la musica dalla furie iconoclaste della Controriforma – che Leverkühn incontra il suo Daimon e accetta il patto scellerato che lo porterà al successo, ma anche alla pazzia e alla morte. Se, però, il Daimon di Leverkühn porta ad una scomposizione distruttrice, il Daimon di Moretti invece vuole ricomporre. Lo spiega bene Moretti stesso in *Eclettismo e unità di linguaggio*, dove registra una sfasatura cronica ricorrente tra i periodi nei quali i linguaggi delle arti avevano viaggiato separatamente, e uno solo di essi aveva raggiunto valori universali. A quei valori Moretti punta proponendosi, come italiano e cioè come sapiente conoscitore di un vasto arco di culture antiche e moderne, quasi come possibile autore di un'arte unificata che porti in sé tutti i valori del mondo civile. Moretti, dunque, sente l'ampiezza della crisi, ma se ne considera anche responsabile risolutore o, come dice Ungaretti, "insigne precursore" dell'arte nuova. Ma, per ricomporre il linguaggio, Moretti ha bisogno di un codice forte e qui ricorre, appunto, al Classicismo, o almeno al Classicismo fino a Michelangelo. Parafrasando Banham, il "Girasole" sarebbe allora *Monument of Sincretism*.

Se è così, Ruggero ha ragione quando suggerisce che il "Girasole" avrebbe potuto partorire la "Saracena". Ma si potrebbe leggere la "Saracena" anche in un altro modo: non nata dalle viscere del "Girasole" – questa volta vicine a quegli *object a reation poetique* che il primo Le Corbusier relegava negli spazi tecnici delle sue case, come qui fa Moretti – ma come la traslazione di quella base di colonna classica che prima viene stampata in verticale nelle pagine di «Spazio» e poi "sfogliata" non più con la scomposizione nei tre piani ortogonali del De Stijl, ma in superfici curve, come curvo è lo spazio di Einstein, come curvi sono i movimenti dell'uomo nello spazio. Del resto, nei Complessi abitativi a Milano, ancora volumi pieni però, che Ruggero confronta col "Girasole", si può già cogliere un principio di piegatura e di sbalzi sghembi, adottati con una variante anche nella palazzina romana, che anticipa quello di curvatura effettuato poi nella "Saracena". Riprendendo così ciò che gli era già chiaro nella Gil di Trastevere e nella Casa delle Armi. Sarebbe altrettanto utile, a questo punto, capire meglio se e come Moretti, a Milano, abbia guardato le opere di Ponti che inoltre, nel 1940, aveva costruito a Roma una palazzina a Piazza delle Muse rivestita con le stesse tessere musive bianche – ora sciaguratamente rimosse – usate da Moretti nel "Girasole".

Cerco così d'immaginare una plausibile evoluzione da un linguaggio apparentemente semplice in uno sempre più evoluto. Ma occorre ribadire che l'allusione al barocco è sempre filtrata da Moretti con un processo di astrazione. Nelle pagine di «Spazio», ove sono pubblicati

frammenti di panneggi di Bernini o di Francesco Del Cossa essi valgono di per sé, come immagini ermetiche. Operazione che ha ben spiegato anche Eleonora Carrano, commentando in questo senso le operazioni di ritaglio e inquadratura operate da Moretti sul dipinto della *Madonna di Loreto* di Caravaggio: la scollatura della donna, velata da un pannello leggero e pieno di ombre, diventa così, avulsa dal contesto, niente altro che un quadro astratto, anzi informale. Sulle superfici curve, corrugate, solcate da cesure, Moretti continuerà a lungo a lavorare. L'archetipo resta ancora la base di colonna classica sezionata in strati con l'intenzione, questa sì barocca, di creare una ambiguità, un non finito. Persino il Watergate si può leggere così. Ma il pannello barocco vero e proprio non viene mai citato integralmente. Moretti, si può dire, lo tiene nascosto in sé, usandolo soltanto come suscitatore e moltiplicatore infinito di forme in tensione.

C'è poi un'altra questione che è importante discutere: quella del ruolo del "Girasole" come tipo edilizio. Nel suo saggio, Ruggero sostiene che Moretti ha sottovalutato l'importanza della tipologia, ed ha perfettamente ragione. Ma ho quasi il dubbio che questa sottovalutazione sia in fondo da lui approvata, nel senso che ritiene irrilevante il lavoro sui caratteri distributivi e urbanistici, almeno rispetto al risarcimento elargito dalla qualità architettonica, quasi un eccesso di invenzione che collocherebbe fuori dal tempo quest'opera. Ruggero, però, considera compiutamente organico il rapporto tra la ricerca figurativa dell'insieme e l'impostazione delle piante. Mi pare di scorgere invece proprio qui il limite del "Girasole". Moretti, una volta deciso di separare con il taglio centrale le due porzioni della palazzina, è costretto a dare una soluzione incongrua ai due appartamenti quasi simmetrici: magnifici i soggiorni affacciati su Viale Bruno Buozzi, ma poi un lunghissimo corridoio che serve le serie di tre o cinque stanze, ognuna con bagno, quasi si trattasse di un albergo. La magica vivibilità, direi quasi per ampliamenti ondulatori invasi dalla luce, della "Saracena" e delle ville posteriori – laddove Moretti padroneggia ormai pienamente la composizione degli spazi per infinite varianti consentite dalla modellazione per lastre inflesse o curve – sono del tutto precluse nel "Girasole", che si allinea con austera ironia sul fronte strada, esponendo alla decifrazione soprattutto la sua stanza esteriore. Ma non c'è felicità, in una casa, senza uno spazio interno veramente vivibile. E non valgono le simbologie organiche dell'albero o del ventre materno per determinarlo.

Il discorso resta aperto, la decrittazione continua. Ciò in quanto Moretti ha continuato per tutta la sua vita a scambiare di continuo il significato dei suoi "suoni", a seconda dell'armonica, cioè della scala, della città, del luogo, nella quale operava. Il percorso mentale di Moretti, pare, infatti, non arrestarsi alla traccimazione tra astrazione, barocco e simboli esoterici, ma include itinerari in avanti e indietro tra Classicismo, razionalismo, espressionismo mendelsohniano, figure aaltiane, avanguardie astratte, De Stijl, barocco, informale... Anche se non sarebbe sbagliato suggerire che a tenere insieme tutte queste valenze, in questo procedere per sottrazioni, sia la matematica – scienza capace di costruire forme artistiche – che Moretti ha sempre studiato e amato.

13 ottobre 2012

INTRODUCTION

Decipher the impossible

Alessandra Muntoni

It is very nice to have the opportunity to continue a reasoning left momentarily suspended. This essay of Ruggero Lenci, which opens by quoting some critical insights emerged in the conference titled “Luigi Moretti architect of the twentieth century”, beyond reassuring me about the usefulness of our work, gives me the opportunity to further investigation. But, moving its analysis of the ‘Sunflower’ forward with respect to the already mentioned, Ruggero throws an hermeneutic stimulating challenge, whose answer requires to sharpen, if possible, one’s own instrument of reading. Although if he continues on tracks already outlined, he finds, in fact, unexpected developments progressing through lateral branches and multiplying the visual points, as if advancing in a tangle of forest. And he proceeds by finding clues, however small, on whose bases he explains unexpected turns of imagination and history.

Encompassing the entire Moretti’s world in this building seems to be his intention: thereby the ‘Sunflower’ would be the key work of the Roman architect. The method by which Ruggero seems to let himself be pulled – in this, finding formidable shoulder in the wisdom of Claudia Conforti – you could almost define an anamnesis. Namely it is the gathering of data from the direct voice of the patient (the “palazzina” of Viale Bruno Buozzi), aimed to the exegesis, that is to the critical interpretation of the text “fixed” in the comprehension of its meanings. Therefore Ruggero looks at this building as a cryptogram to be deciphered: the *enigma* machine, from which the title of the book derives, and confirms it. A decryption that catches so many allusions and obsessions, that Moretti could have had, in front of none of which Ruggero makes a step back, rather weaving the implications up to the possible limits of imagination. In short, for him the ‘Sunflower’ is an esoteric text and its purpose is to reveal its mystery.

Ruggero, evidently, has no “eyes that do not see”, but maybe eyes that see too much. And if this is a great advantage for the critical challenges, it is also a danger. There is the risk to falsify, with a kind of divination without inhibitions, the design process of Moretti, whom however any rational reasoning is denied. Risk that Ruggero is not afraid to run, because he knows that it certainly is a daring but also useful exercise.

The fragments of itself that the building-patient tells Ruggero, are not only those that Moretti has preferred or explicitly mentioned in his writings and comments on his own work, but a whole stream of thoughts ranging from the Baroque to the world of archeology, to the contemporary age, in a converging of appearances and overlaps, which are then verified with drawings and collages.

Noteworthy, between these, are two I think very impressive.

The first is the image of a building that emerges from the hollow of a dry lake – the ditch of the road that sinks and then rears up – in this way the foundation appears striated and eroded for centuries by the flowing water. There is the explanation for the corrugated and striped travertine, differently from the usual citation of the Palazzo Montecitorio, in this book also confirmed elsewhere. Foundation which, however, still can support, other than itself, the two emerging blocks of the home.

The second is the more impervious one, symbolizing the mystic sexual intercourse between the beloved mother and the father-teacher. This would give reason of the central split and of the plastic importance of the stair that climbs into the chasm. And from that engraving – that

Ruggero, instead, makes open wide when in fact it narrows towards the outside – here is the childbirth: from the curved bowels of the ‘Sunflower’, born the next Moretti, i.e. “the Saracena”. Again the ‘Sunflower’ absorbs in itself all Moretti. Even more, it would hold within itself, still secret, his further research of which it is elected as “hermetic abacus”. Moretti will explore this world, exposing it, well published, in «Spazio» from 1950 to 1953, where the “hermetic abacus” becomes instead the revelation of a new way of thinking about architecture, where it is allowed to converge the avant-garde and classicism, Gaudí and Rubens, Constructivism and Greek art, Bernini and Lucio Fontana, Michelangelo and Futurism...

The problem then is: why Moretti has concealed all these symbolically complex cultural references, rather than use them explicitly as an enrichment of the language? Why the ‘Sunflower’ stands as an ethereal device of modernity, just enriched by a few decorative elements (the leg, the rocky base, the broken pediment, the mosaic tesserae, the curvature of the scale)? Why Moretti, seemingly, made a *cultural reduction*, to remind De Fusco, by creating something that remains ambiguous, misunderstood as *International Style* (Nestler) or on the contrary as a *Monument of Eclecticism* (Banham)?

At this point, then, we need to go back and evaluate the overall work of Moretti, among which the ‘Sunflower’ is undoubtedly a peak. But in the diagram of his history there is another peak. Twice, in fact, Moretti has been at the limelight of Italian architecture as an author *ready* for cultural change: in the thirties and the fifties. First with the Gil of Trastevere and the Casa delle Armi in Rome, then with the housing complexes in Milan, and with the Astrea and the ‘Sunflower’ in Rome. Ready right away, I would say, because it is almost impossible to be able to demonstrated the mental and cultural journey that has led to these works, so mature and so different from the contemporary achievements of modernity, both in terms of ideation and outturn. Consequently we could locate them even outside the tormented and theorematic development of Italian architecture. Too far away and too extreme, but also too resolved and accomplished, if compared to many buildings rightfully considered as history milestones. We have struggled for decades before starting to understand their value.

Leaving for the moment the peak of the thirties, let's focus on the ‘Sunflower’.

The thought takes me, through unexpected analogies, to Adrian Leverkühn, the musician that Thomas Mann puts in the center of his novel *Doctor Faustus*. The book was published in 1947, the year of gestation of the ‘Sunflower’. I don't know if Moretti read that book then, but surely he would have felt the ensued debate. However, the paragon can serve as an edge of comparison, also because it was long created an analogy between music and architecture. Mann was deeply thinking of the reasons why the formation of the Nazi ideology occurred, its prevalence in Germany and in particular its terrain of incubation: he concluded in recording the decay of the German and European culture precisely by means of the procedures of de-composition used by the avant-garde. In this case, the twelve-tone technique of Arnold Schoenberg. So, at one point Mann describes the young Leverkühn who, «through a secret exploration on the keyboard as an autodidact,» finds out the chords, the wind rose of musical tones, and tells his friend that discovers him intent in that effort of searching and finding: «You know what I found out? That music is the ambiguity elevated to a system.» Each sound in itself could in fact belong to a harmonic or another, with a “principle of exchange enharmonic not unaware of certain tricks.” The decomposition of the code of the tempered scale made by Schoenberg-Leverkühn revealed these tricks, giving a specific identity to each of the twelve sounds, so to emancipating the dissonance. But, with that, destroying the music, taken as a symbol of European and world culture.

Now, how not to see an analogy between the *twelve-tone system* theorized by Schoenberg in 1920, and the twelve sounds of De Stijl (three lines, three floors, three colors, three non-colors) that built a new code of the figurative avant-garde and of architecture in the 1917? How can we not see that the ‘Sunflower’, eliminating the colors, thus still reducing the pos-

sible freedom of the language, uses just the decomposition of the volume into planes as proposed by De Stijl, and proceeds further, even making possible the lateral movement of those same planes that become movable frames? An aspect that Peter Eisenman had perfectly guessed. Therefore, is Moretti also talking of the decay of European culture? We can only say no. If Schoenberg's twelve-tone composition can reasonably be taken as the dissolution of the music, contrarily, De Stijl's code reconstructs a possible world. Argan called it: the most utopian and naive of the avant-garde. Moretti, thus, would use a naive code? One cannot argue that either. The language of avant-garde here seems to be used and denied together. In order to mitigate the effect of a possible dissolution, therefore, serves a hybridization with those images of the esoteric world that Moretti had, by now, if not explicitly absorbed, at least submerged in his pre-conscious.

Ruggero gives to the baroque era the most important part of that submerged world. But I think possible to advance another hypothesis. At this stage, for the 'Sunflower', Moretti extracts from that submerged world especially the Classicism, the image of the Temple, the sacrality of the home. There is even an impressive analogy between the broken tympanum of the 'Sunflower' and the ramps of the Temple of Fortuna in Palestrina drawn by his friend Furio Fasolo on the pages of «Spazio». And this brings another analogy with *Doctor Faustus*, because just in Palestrina – here in Italy, in the country of the great musician of the sixteenth century who had saved the music from the iconoclastic fury of the Counterreformation – that Leverkühn met his Daimon and accepted the wicked pact that will lead him to success, but also to madness and death. If, however, the Daimon of Leverkühn leads to a destructive de-composition, the Daimon of Moretti instead wants to re-compose. This is well explained in Moretti's *Eclecticism and unity of language*, that records a chronic mismatch, recurrent, between the periods in which the languages of the arts had traveled separately, and only one of them had achieved universal values. Moretti is precisely interested in those values, proposing himself as Italian, i.e. as a wise knower of a broad range of ancient and modern cultures, nearly as a possible author of a unified art that bears within it all the values of the civilized world. Moretti, therefore, perceives the tragic magnitude of the crisis, but also considers himself as a responsible solver or, as Ungaretti says, "eminent precursor" of the new art. But in order to recompose the language, Moretti needs a strong code and here recurs, in fact, to Classicism, at least Classicism until Michelangelo. Paraphrasing Banham, the 'Sunflower' would then be a *Monument of Sincretism*.

If so, Ruggero is right when he suggests that the 'Sunflower' could have given birth to the "Saracena". But you could read the "Saracena" also in another way: not as if it was born from the bowels of the 'Sunflower' – this time those near to the *object a reation poetique* that the first Le Corbusier relegated in the technical spaces of his houses, as here does Moretti – but as the translation of that base of classical column which is first printed vertically in the pages of "Spazio" and then "thumbed", no longer with the de-composition in the three orthogonal planes of De Stijl, but in curved surfaces, as curved is Einstein's space, as curved are the movements of man in space. Moreover, in the residential complexes in Milan, still full volumes however, that Ruggero compares with the 'Sunflower', you can already grasp a principle of folding, and of oblique cantilevered volumes, that has been adopted with a variant also in the Roman "palazzina", which anticipates the principle of curvature made then in the "Saracena". However that was already clear to him in the "GIL" of Trastevere and in the "Casa delle Armi". It would also be useful, at this point, better understand whether and how Moretti looked in Milan at the works of Ponti, who moreover in 1940 built a house at Piazza delle Muse in Rome, clothed with the same white mosaic tiles – now wretchedly removed – used by Moretti in the 'Sunflower'.

So I try to imagine a plausible evolution from a seemingly simple language in a more evolved one. But we must stress that the reference to the baroque is always filtered by Moretti with a process of abstraction. In the pages of «Spazio», where are published fragments of

drapery of Bernini or of Francesco Del Cossa, these are worth in themselves as hermetic images. This operation is also well explained by Eleanora Carrano, commenting in this sense, the cropping and framing works made by Moretti on the painting of the *Madonna di Loreto* by Caravaggio: the neckline of the woman, veiled by a slight and full of shadows drapery, becomes detached from the context, nothing more than an abstract informal painting. On curved, wrinkled, furrowed with interruptions surfaces, Moretti will continue working for a long time. The archetype still remains the base of classical column, cut into layers with the intention, yes this baroque, of creating an ambiguity, an unfinished. Even the Watergate can be understood in this way. But the real baroque drapery is never quoted in full. Moretti, one can say, keeps it concealed within himself, using it only as an infinite and multiplier of forms inspiring.

There is, then, another important issue to be discussed: the role of the 'Sunflower' as a building type. In his essay, Ruggero argues that Moretti has underestimated the importance of the building-type, and is quite right. But I still doubt that he totally approves this underestimation. In fact he considers distributive designs and urban aspects as irrelevant, almost in comparison with the compensation of architectural quality, almost an excess of invention, which would place this work out of time. Ruggero, however, considers the relationship between the figurative research and the setting of the typical floor plan fully organic. I notice right here, instead, the limit of the 'Sunflower'. Moretti, once decided to separate with the central cut the two portions of the building, is forced to give an incongruous solution to the two almost symmetrical apartments: magnificent living rooms, overlooking Viale Bruno Buoizzi, but then a long corridor which serves the series of three or five rooms, each with bathroom, as in a hotel. The magical liveability of the "Saracena" and of the other villas, obtained, I would say almost for an undulatory expansion invaded by light – where Moretti now fully masters the architectural design of spaces, thanks to infinite variations allowed by modeling vertical slabs, i.e. bending or curving them – are completely banned in the 'Sunflower' that aligns with austere irony on the street, exposing to the decipherment especially its exterior presentness. But there is no happiness in a home without an interior truly livable space. And the organic symbolism of the tree, or the motherly womb are not sufficient to achieve it.

The discussion remains open, the decryption continues. This is because Moretti continued throughout his life to continuously exchange the meaning of his "sounds", according to the harmonic, i.e. according to the scale, the city, the place in which he operated. The mental journey of Moretti, it seems in fact, does not stop to the 'overflow' of abstraction, baroque and esoteric symbols, but includes routes back and forth between Classicism, Rationalism, Mendelsohnian Expressionism, Aaltian figures, abstract avant-gards, De Stijl, baroque, informal... Although it would not be wrong to suggest, in this proceeding by subtractions, that is Mathematics to hold together all these values – science capable of building art forms – always studied and loved by Moretti.

October 13th, 2012