

Politecnico di Milano
School of Doctoral Programmes
Course with foreign Professors
«Construction and History of Cities and Landscapes:
Transformation, Permanence, Memory»
Professors in charge:
Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale

Bruno Reichlin
Accademia di Architettura di Mendrisio.
Università della Svizzera Italiana

Luigi Moretti.

Spatial shapes

Luigi Moretti.

Figure della spazialità

2011, 10th of May
Applications / Iscrizioni:
Dott.ssa Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it
Organization / Organizzazione:
Laura Balboni, Cassandra Cozza, Chiara Occhipinti

Contents Indice

- 4 **Bruno Reichlin**
Short Biography
Profilo biografico
- 6 **In search of a critical metalanguage: graphic and plastic.**
9 **Alla ricerca di un metalinguaggio critico: grafico e plastico.**
Bruno Reichlin
- 12 **Architecture as function of space and time:**
the complex for apartments and offices on corso Italia and
via Rugabella in Milan, 1949-1956.
17 **Un'architettura funzione dello spazio e del tempo:**
il complesso edilizio per abitazioni e uffici su corso Italia e
su via Rugabella a Milano, 1949-1956
Bruno Reichlin
- 22 **Bibliography**
Bibliografia
- Books and texts by Bruno Reichlin
Libri e saggi di Bruno Reichlin
- Referential books on Luigi Moretti
Testi di riferimento su Luigi Moretti

I due brani su Luigi Moretti sono tratti del saggio di Bruno Reichlin,
Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus *«lettura integrale dell'opera»*, pubblicato in
italiano nel volume di autori vari,
Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale
a cura di Bruno Reichlin e Letizia Tedeschi, Electa, Milano, 2010.
Le traduzioni in inglese sono di Pierfrancesco Sacerdoti.

The two texts about Luigi Moretti are taken from the essay by Bruno Reichlin,
Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus *«lettura integrale dell'opera»*,
published in Italian in the book by various authors,
Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale,
edited by Bruno Reichlin and Letizia Tedeschi, Electa, Milano, 2010.
The translations from Italian to English are by Pierfrancesco Sacerdoti.

Bruno Reichlin

Short biography

Bruno Reichlin was born in Lucerne (Switzerland) in 1941. He received his degree in architecture from the Federal Polytechnic of Zurich (*Eidgenössische Technische Hochschule*) in 1967. He worked with Giovanni Klaus König at the university of Florence from 1969 to 1970, and with Fabio Reinhart at the Zurich Polytechnic as Aldo Rossi's assistant from 1972 to 1974. Since 1970 he and Fabio Reinhart have worked together in Lugano as associate architects. Among their works we may mention the Tonini House in Torricella (1972-1974) and the Sartori House in Riveo (1976-1977); the subtle restoration and transformation projects of Palazzo pretorio in Sornico (1974-1975), of the San Carlo Church in Val di Peccia (1971-1979) and of the Croci House in Mendrisio (1979-1989); the Mövenpick Hotel in the outskirts of Bellinzona (1988-1990). Marie-Claude Béatrix and Eraldo Consolascio also worked in the studio from 1975 to 1981.

Reichlin has always worked in various universities, among which the ones mentioned below. He collaborated with the Institute of History and Theory of the Zurich Polytechnic from 1972 to 1981; he was professor at the Nancy Architecture School from 1983 to 1984; from 1984 to 2006 he was professor at the Architecture School of Geneva University, where he directed the third cycle of studies in «Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain». Since 2002 he has been professor at the Accademia di architettura of Mendrisio (University of Italian Switzerland), where he teaches «Critical Tools for the Twentieth Century» and «Restoration and Reuse of Twentieth Century Architecture». Moreover he has collaborated with the Fondazione Archivio del Moderno in Mendrisio since 2002 and has been responsible of the «Critical Encyclopaedia for the Reuse and Restoration of Twentieth Century Architecture» research project since 2009.

As curator or commissioner, and sometimes as designer, Reichlin has worked for many important exhibitions through which he has proposed new interpretations of the history of modern architecture. His main publications, often connected to the exhibitions, deal with various subjects: 1920s and 1930s functionalism; the history of modern architecture, especially in the Alps; Italian Neorealism; the preservation of twentieth century heritage; various modern architects, critically studied and re-examined, among which Le Corbusier, Alberto Sartoris, Carlo Mollino, Max Bill, Frederick Kiesler, Mario Asnago and Claudio Vender, Robert Mallet-Stevens, Ludwig Mies van der Rohe, Karl Weidemeyer, Jean Prouvé, the Perret brothers, Luigi Moretti, etc. Analysis of their works and of their figures have given Reichlin the opportunity to elaborate a general reflexion on experience in architecture while proposing ways for continuing contemporary reflexion on architecture.

Bruno Reichlin

Profilo Biografico

Bruno Reichlin è nato a Lucerna (Svizzera) nel 1941. Si è laureato in architettura nel 1967 presso il Politecnico Federale di Zurigo (*Eidgenössische Technische Hochschule*). Dal 1969 al 1970 ha lavorato con Giovanni Klaus König all'Università di Firenze, e dal 1972 al 1974 è stato con Fabio Reinhart assistente di Aldo Rossi al Politecnico di Zurigo. Con Fabio Reinhart ha avuto dal 1970 studio professionale in Lugano, e fra i loro lavori si possono ricordare la casa Tonini a Torricella (1972-1974) e la casa Sartori a Riveo (1976-1977); i sottili interventi di restauro e trasformazione del Palazzo pretorio di Sornico (1974-1975), della chiesa di San Carlo in Val di Peccia (1971-1979), della casa Croci in Mendrisio (1979-1989); l'albergo della catena Mövenpick nelle vicinanze di Bellinzona (1988-1990). Dal 1975 al 1981 la collaborazione professionale si è estesa a Marie-Claude Bétrix e ad Eraldo Consolascio.

Reichlin ha sempre lavorato presso diverse università, che ricordiamo sommariamente. Dal 1972 al 1981 è stato collaboratore dell'Istituto di Storia e Teoria del Politecnico di Zurigo; dal 1983 al 1984 professore alla Scuola di architettura di Nancy in Francia; dal 1984 al 1994 professore alla Scuola di architettura dell'Università di Ginevra, di cui è stato professore ordinario dal 1995 al 2006 e di cui ha diretto il terzo ciclo di studi in «Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain».

Nel 2002 è diventato docente e nel 2005 professore aggregato dell'Accademia di architettura di Mendrisio (Università della Svizzera Italiana), dove ha insegnato «Strumenti critici per il XX secolo» e «Restauro e riuso dell'architettura del XX secolo». Inoltre dal 2002 collabora a Mendrisio con la Fondazione Archivio del Moderno e dal 2009 è responsabile del progetto di ricerca «Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo».

Come curatore o commissario, e a volte come allestitore, ha seguito molte mostre di rilievo che hanno riletto criticamente le vicende dell'architettura moderna. Le sue principali pubblicazioni, in diversi casi collegate alle mostre, sono state sul funzionalismo degli anni Venti e Trenta; sulla storia dell'architettura moderna e in particolare sulle sue vicende nelle Alpi; sul neorealismo italiano; sulla salvaguardia del patrimonio del XX secolo; su figure singole di architetti studiate e rivisitate criticamente, e tra esse Le Corbusier, Alberto Sartoris, Carlo Mollino, Max Bill, Frederick Kiesler, Asnago e Vender, Robert Mallet-Stevens, Mies van der Rohe, Karl Weidemyer, Jean Prouvé, i fratelli Perret, Luigi Moretti ecc. L'analisi delle loro opere e la discussione delle loro figure è diventata per Reichlin l'occasione per costruire una riflessione generale sull'architettura moderna e contemporanea e sul modo di proseguirne l'esperienza.

In search of a critical metalanguage: graphic and plastic¹

by Bruno Reichlin*

[...] For once Moretti mentions the names of some forerunners in the study of architectural spatiality, even though he immediately limits their significance: «modern critics have often indicated, directly or indirectly, interior spatiality as an element which is decisive, recapitulatory or even exclusive of architecture: it is sufficient to mention Friedrich Ostendorf, Schmarsow, and limpid Brinckmann»; he then grants Zevi with «the merit of clearly declaring the issue, in spite of the haziness of architectural critique over the last years²». This is all we know about Moretti's references.

It is difficult to reconstruct Moretti's library and to know which texts he read; as to the role of his education at the Scuola Superiore di architettura of Rome, other authors have dealt with this subject³. There remains only to speculate on the cited (and/or forgotten) representatives of german and viennese «Kunstwissenschaft».

To start with, the reader may be surprised of the omission of Paul Frankl (1879-1962), a disciple of Wölfflin, who in his *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, published in 1914⁴, had pointed out the problem of the specificness of the various modes of existence of architecture, and of their reciprocal interaction, in a way similar to that of Moretti, discussing «Raumform» (spatial form), «Körperform» (plastic form), «Bildform» (image form) and «Zweckgesinnung» (practical and spiritual function of the building). Frankl is also one of the first art historians who adopted schematic diagrams of monuments, in order to highlight their spatial articulations, rythms, geometric schemes, etc.

Then there is August Schmarsow (1853-1936): some of his rare writings on architecture have had a seminal role for the modern theory of architectural spatiality⁵, although in Italy his *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (Leipzig and Berlin, 1905) were welcomed warily in Benedetto Croce's magazine. It seems nevertheless that during his stays in Rome Schmarsow would often meet Giovannoni, also because of an affinity

¹ From BRUNO REICHLIN, *Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus «lettura integrale dell'opera»*, cit., pp. 33-34.

² LUIGI MORETTI, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», IV, n. 7, December 1952-April 1953, pp. 9-20, 107, 108.

³ In addition to ARNALDO BRUSCHI, *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università «La Sapienza» dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, edited by Vittorio Franchetti Pardo Gangemi, Roma, 2001, pp. 75-84; see Guido Zucconi's contribution in this same volume.

⁴ PAUL FRANKL, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Teubner, Leipzig, 1914.

⁵ AUGUST SCHMARSOW, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig, 1894; Id., *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, in *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (Phil.-Hist. Klasse)*, vol. 48, Weidmann, Leipzig, 1896, pp. 44-61; ID., *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunst-Wissenschaft», vol. 9, 1914, pp. 66-95. About August Schmarsow also see BEATRIX ZUG, *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin, 2006.

of interests⁶. One of the most important aspects of his theory is the idea of «spatial background experience» as a fundamental reason of architecture. I don't believe Moretti read Schmarsow, neither in German nor in Italian. If he had read his work I think he would have had a high opinion of him.

The mention of Friedrich Ostendorf (1871-1915) is intriguing. Architect, professor in Karlsruhe, prematurely dead at war, scarcely known beyond the boundaries of his country, he proposed with his (planned) *Sechs Bücher von Bauen* a treatise on architectural composition based on a typological approach, strictly regarding the discipline, pedagogical, in which he didn't hesitate to criticize and redraw the plans of his colleagues, improving them. Moretti had perhaps been attracted by the impressive set of illustrations, uniform and precise, that privileges floor plans and axonometric projections and therefore permits comparison. The importance Vincenzo Fasolo gave to a pertinent graphic rendering of buildings is well-known. Precisely because of the systematic nature of his teaching, Ostendorf was appreciated by young Hannes Meyer, Hans Schmidt and Ludwig Hilberseimer⁷.

Moretti seems to be more familiar with «limpid Brinckmann», and this is not surprising. Brinckmann is a disciple of Wölfflin, he is interested in the Baroque (especially roman) and in historical and modern urban planning. He cleverly adapts the tools Camillo Sitte elaborated for the analysis of urban space to the field of history of art, and following Karl Henrici he promotes the debate on «straight or crooked streets», also dealing with current issues. Less cerebral than his illustrious colleagues, Brinckmann argues with impeccably illustrated examples and develops a way of drawing floor plans, façades and sections that gives a clear idea of the spatial form of the buildings analyzed; the thickness of the walls is abolished and the lines of the drawings only represent the spatial boundaries and the junction between different spaces.

In relation to the Roman school, and especially to Moretti, it is interesting to observe the opposition between two diagrams that Brinckmann proposes in his *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*⁸. These diagrams synthesize two opposite spatial concepts, the renaissance one and the baroque one. The «Renaissance-Raumgruppe» is composed of relatively equivalent and related spaces, closely set together and recognizable in their individuality, that form a «crescendo» towards the

⁶ See ANNALISA VIATI, «La Saracena». *Entre suggestions méditerranéennes, baroques et informelles*, doctorat en architecture, Université de Genève, Institut d'architecture, 2009-2010, p. 130, note 32.

⁷ See WERNER OECHSLIN, *Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden*, in ROMANA SCHNEIDER, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, edited by Vittorio Magnago Lampugnani, Hatje, Stuttgart, 1992, pp. 29-54; JULIUS POSENER, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II*, Prestel, Munich, 1979.

⁸ ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, R. Piper & Co. Verlag, Munich, 1922.

dome placed in the centre. The «Barock-Raumgruppe», on the contrary, is made up of very different spaces. If the first group produces an A.A.A. «metrical» series, the second group leads to a B.C.A.C.B. «rhythmical» series, in which B is greater than C and A is greater than B. Moreover, B extends in width («querachial»), C in depth («tiefenachial») and A in a centred space. Lastly, A is twice as high as B, and C is just slightly lower than B, so as to pass from a spatial expansion to a strong compression, and again to a final expansion. In the drawing this sequence of effects-sensations is represented by a dotted line.

A few pages after, another three-phase diagram illustrates, explains the evolution from the renaissance nave to the baroque and rococo one: the simple A+A+A+A «metrical» alignment evolves into the A+B+A+B «rhythmical» series, where spaces compenetrates. The larger spaces, indicated with A, invade each other, creating B zones that are defined by double spatial belonging (this concept was more recently defined by Gyorgy Kepes with the term «transparency⁹» and later largely modified and developed in its applications by Colin Rowe e Robert Slutzky¹⁰).

Returning to Moretti, these diagrams may have provided inspiration for his plaster models, in which space is expressed through volume; but Moretti's models might also have a more local origin, perhaps stimulated by Brinckmann's work or, moreover, by Sedlmayr and his *Die Architektur Borrominis*, first published in 1930.

**Translated by Pierfrancesco Sacerdoti*

⁹ GYÖRGY KEPES, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari, 1971, first english edition 1944.

¹⁰ COLIN ROWE, ROBERT SLUTZKY, *Transparency: Literal and Phenomenal*, in «Perspecta», n. 8, 1963, pp. 45-54.

Alla ricerca di un metalinguaggio critico: grafico e plastico¹¹

di Bruno Reichlin

[...] Per una volta Moretti fa i nomi di alcuni precursori nello studio della spazialità architettonica, anche se ne limita immediatamente la portata: «La critica moderna ha più volte puntato, direttamente o non, sulla spazialità interiore come aspetto determinante, riassuntivo, addirittura unico (e questo è un errore) dell'architettura: basti qui ricordare Friedrich Ostendorf, lo Schmarsow, il limpido Brinckmann»; e poi riconosce a Bruno Zevi «il merito di dichiarare nitidamente la questione, pure nella nebulosità della critica architettonica di questi ultimi anni»¹². Non se ne saprà di più.

Difficile ricostruire le letture e la biblioteca di Moretti; quanto al ruolo della sua formazione alla Scuola Superiore di architettura di Roma, altri hanno scritto¹³. Non rimane, dunque, che speculare sui rappresentanti citati (e/o dimenticati) della «Kunstwissenschaft» tedesca e viennese.

Per cominciare, può sorprendere che non sia stato ricordato Paul Frankl (1879-1962), allievo del Wölfflin che nel suo *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, pubblicato nel 1914¹⁴, aveva posto il problema della specificità dei diversi modi d'esistenza dell'architettura, e della loro reciproca interazione, in termini vicini a quelli del Moretti, trattando della «Raumform» (forma spaziale), della «Körperform» (forma plastica), della «Bildform» (dell'immagine) e della «Zweckgesinnung» (funzione pratica e spirituale dell'edificio). Frankl, poi, figura tra i primi storici dell'arte che adottano rappresentazioni schematiche dei monumenti, che di volta in volta isolano le articolazioni spaziali, i ritmi, le trame geometriche che li sottendono ecc.

Vi è poi August Schmarsow (1853-1936): alcuni fra i suoi rari scritti sull'architettura hanno svolto un ruolo seminale per la moderna teoria della spazialità architettonica¹⁵,

¹¹ Dal saggio di BRUNO REICHLIN, *Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus «lettura integrale dell'opera»*, cit., pp. 33-34.

¹² LUIGI MORETTI, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», IV, n. 7, dicembre 1952- aprile 1953, pp. 9-20, 107-108.

¹³ Oltre ad ARNALDO BRUSCHI, *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università «La Sapienza» dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di Vittorio Franchetti Pardo, Gangemi, Roma, 2001, pp. 75-84, si rinvia al contributo di GUIDO ZUCCONI in AA.VV., *Luigi Moretti: razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di Bruno Reichlin e Letizia Tedeschi, Electa, Milano, 2010.

¹⁴ PAUL FRANKL, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Teubner, Leipzig, 1914.

¹⁵ AUGUST SCHMAROW, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig, 1894; ID., *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, in *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (Phil.-Hist. Klasse)*, vol. 48, Weidmann, Leipzig, 1896, pp. 44-61; ID., *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunst-Wissenschaft», vol. 9, 1914, pp. 66-95. Per August Schmarsow cfr. pure BEATRIX ZUG, *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20 Jahrhunderts*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin, 2006.

benché in Italia i suoi *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (Lipsia e Berlino, 1905) siano stati accolti con diffidenza nella rivista del Croce. Pare però che durante i suoi soggiorni romani incontrasse Giovannoni, anche per affinità di interessi¹⁶. Uno dei portati fondamentali della sua teoria è consistito nel porre il «vissuto spaziale» come causa agente fondamentale dell'architettura. Non credo che Moretti l'abbia letto nell'originale o in traduzione. Se fosse stato il caso, penso l'avrebbe stimato.

La menzione di Friedrich Ostendorf (1871-1915) è intrigante. Architetto, professore a Karlsruhe, morto prematuramente in guerra, poco o punto noto al di fuori dei confini nazionali, con i suoi (progettati) *Sechs Bücher vom Bauen* proponeva un trattato della composizione basato su un approccio tipologico, strettamente disciplinare, pedagogico, dove non esita a criticare e ridisegnare, migliorandoli, i progetti dei colleghi. Moretti era forse stato attirato dall'imponente apparato iconografico, uniforme e preciso, che privilegia le planimetrie e le assonometrie, offrendo pertanto materia al confronto? È nota l'importanza che Vincenzo Fasolo attribuiva a una pertinente resa grafica degli edifici. Proprio per la sistematicità pedagogica del suo insegnamento, Ostendorf godette di una certa considerazione da parte dei giovani Hannes Meyer, Hans Schmidt e Ludwig Hilbersheimer¹⁷.

Con il «limpido Brinckmann» Moretti pare attestare una maggiore familiarità, e non sorprende. Allievo di Wölfflin, si interessa al Barocco, romano in particolare, come si è già notato in precedenza, all'urbanistica storica e moderna, recupera abilmente alla storia dell'arte gli strumenti elaborati da Camillo Sitte per l'analisi della spazialità urbana, sulla scia di Karl Henrici dà visibilità al dibattito sulle «strade storte o diritte», intervenendo anche su temi d'attualità. Meno cerebrale dei suoi illustri colleghi, argomenta con esempi impeccabilmente illustrati e sviluppa una rappresentazione grafica dell'architettura in pianta e alzato che rende efficacemente la forma spaziale degli edifici analizzati; lo spessore delle mura è abolito e le linee in pianta e alzato si limitano a descrivere i confini spaziali e le giunture fra spazio e spazio.

In relazione alla scuola romana, e a Moretti in particolare, vorremmo attirare l'attenzione sulla contrapposizione di due diagrammi che Brinckmann propone nel suo *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*¹⁸. Questi diagrammi in pianta e alzato sintetizzano due modalità spaziali contrapposte, quella rinascimentale e

¹⁶ Cfr. ANNALISA VIATI, «La Saracena». *Entre suggestions méditerranéennes, baroques et informelles*, doctorat en architecture, Université de Genève, Institut d'architecture, 2009-2010, p. 130, nota 32.

¹⁷ Cfr. WERNER OECHSLIN, *Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden*, in *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani e Romana Schneider, Hatje, Stuttgart, 1992, pp. 29-54; JULIUS POSENER, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II*, Prestel, München, 1979.

¹⁸ ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1922.

quella barocca. La «Renaissance-Raumgruppe» dimostra la composizione di spazi relativamente equivalenti e apparentati, accostati e riconoscibili nella loro individualità, che designano un «crescendo» verso la cupola posta al centro. La «Barock-Raumgruppe» si compone invece di spazi molto diversi. Se il primo gruppo dà una serie «metrica» A.A.A., il secondo dà la serie «ritmica» B.C.A.C.B., dove B è maggiore di C, A maggiore di B e, ancora, B si sviluppa in larghezza («querachsisal»), C in profondità («tiefenachsisal») e A è uno spazio centrato; e dove, infine, A è alto il doppio di B e C appena più basso di B, di modo che si passa da una dilatazione spaziale a una forte compressione e, ancora, a una dilatazione finale. La sequenza di effetti-sensazioni è resa, nell'elaborato grafico, da una linea punteggiata.

Poche pagine appresso, un altro diagramma a tre fasi illustra il passaggio dalla navata rinascimentale a quella barocca e rococò: dal semplice allineamento «metrico» di elementi uguali A+A+A+A si passa alla serie «ritmica» A+B+A+B, dove si produce una compenetrazione di spazi. Quelli maggiori, designati con A, si invadono l'un l'altro, definendo degli spazi o zone B che godono pertanto di una doppia appartenenza spaziale (che più recentemente è stata definita da Gyorgy Kepes con il termine di «trasparenza»¹⁹, concetto poi largamente rimaneggiato e sviluppato nelle sue applicazioni da Colin Rowe e Robert Slutzky)²⁰. Questi diagrammi, per tornare finalmente a Moretti, potrebbero essere stati pronubi ai modelli in gesso, corrispettivi di una «messa in volume» che però potrebbe avere una matrice più nostrana, a sua volta stimolata dal Brinckmann o, ancora, dal Sedlmayr e dal suo *Die Architektur Borrominis* (la cui prima edizione è del 1930).

¹⁹ GYÖRGY KEPES, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari, 1971, prima edizione inglese 1944.

²⁰ COLIN ROWE, ROBERT SLUTZKY, *Transparency: Literal and Phenomenal*, in «Perspecta», n. 8, 1963, pp. 45-54.

**Architecture as function of space and time:
the complex for apartments and offices on corso Italia and
via Rugabella in Milan, 1949-1956²¹.**

*by Bruno Reichlin**

In a text probably written by Moretti, or largely prompted by him²², with regard to the «complex of buildings in corso Italia, Milan», «a singularly successful work that represents a singular and perhaps fundamental moment ... in the history of modern architecture», it is also said that this group of buildings for shops, offices and apartments «is an example of architecture that is not only function of space, but also of time and it cannot be understood if not by successive views, as a singular drama of weights and supports, of forces and shapes, of planes and lines, which develops progressively up to a climax»²³.

As a matter of fact, many sketches regarding this imposing complex of five buildings have survived, from which we can deduce that Moretti studied many very different versions, some of which studied at the same time, as is proved by the respective comparison charts²⁴. As to the space-time composition mentioned previously, Moretti had prepared at least thirteen frames or perspective «positions» in order to verify the effects of the final version of the project on the user-beneficiary of the project. A good five of these «frames» registered the progressive coming on stage of the corso Italia complex, for those who enter piazza Bertarelli coming down corso Italia or coming from via Amedei, from which via Cornaggia and via Disciplini (almost in the square) both lead off; these streets bend abruptly and permit one to discover the complex all of a sudden, diagonally, just before entering the small piazza.

The five perspective views can be compared closely to cinematographic sequence shots. First you discover the jutting and immense sculptural body, white and shiny, suspended above the space of the street, seen «sideways» (because without windows); then the visual field expands and includes the entrance of via Rugabella, bordered by a low building with a sawtooth roof, generously windowed, on which the high sculptural volume rests like a pivot, although no supporting elements are visible. When you have arrived in piazza Bertarelli the high column of Saint Eufemia (which actually supports the statue of Saint Helen)²⁵ appears to the right. According to drawings and models of

²¹ From BRUNO REICHLIN, *Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus «lettura integrale dell'opera»*, cit.

²² AMMRO, *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'Arch. Luigi Moretti*, typescript, p. 4.

²³ *Ibidem*.

²⁴ See for example drawing 272-003-035a.

²⁵ See the photograph reproduced in the web site <http://vecchiamilano.wordpress.com>.

the project, this column was supposed to enact a dialogue, with clear baroque resonances, with an unspecified sculpture placed at the top of the pointed roof along via Rugabella, beyond the street and above the architectural tumult of this part of the city; the sculpture appears in some sketches as a male figure with a pose similar to that of «Cangrande» (the medieval equestrian statue in Castelvecchio, Verona), or perhaps reminiscent of something else, as suggested by this sybilline note: «a horse between fifteenth century, Moore and the Easter Island»²⁶.

It may be inferred that the rapport between the two sculptures implies the «trasversal vision» that the Baroque, according to Moretti «dejà poussé par l'urbanisme essentiellement longitudinal des rues», had searched for by inserting «points d'appui et d'attache, des reliefs plastiques, pour une bonne perception visuelle»²⁷. Then the movement is arrested on the fifth «sequence shot» (in some of the drawings it is erroneously indicated with number 4), centred on the deep axial view that crosses the entire complex and runs beyond the plunging cleft of the slab building that acts as backdrop, permitting a glimpse of the sky and of the trees in the garden behind. This «sequence shot» is a masterpiece of composition synthesis. Placing himself with his shoulders parallel to corso Italia and in axis with the private street that penetrates into the complex, the observer is confronted with a kind of frontal vision that usually, in the nineteenth century «corridor-street», lacks depth and relief. But not here: as in theatrical scenery (by the Bibienas, a family of scenographers held in high consideration by Moretti), the observer is taken by two divergent perspective views, the first diagonal (that gets lost to the left along via Rugabella), the other central. The overhanging volume on piazza Bertarelli, tall and narrow, but that partly widens like a funnel, accompanies and underlines the beginning of via Rugabella, and at the same time slightly tightens and accelerates the perspective of the private street, helping to create the spyglass effect of the underpass.

The tapered conformation of the jutting volume generates yet another effect: as others have already noticed²⁸ this building offers the simultaneous vision of three façades and – this is my addition – of the sixth façade, the one that lies below. This simultaneity of frontal and lateral vision may be defined as a «cubist» device. It is not very surprising that just a few years later Moretti succeeds in the *tour de force* of making the headpieces of his buildings disappear, by way of the enwrapping and dynamic curves of the volumes that form his Watergate complex (1960-1965). Moretti progressively

²⁶ AMMRo.

²⁷ ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 12, lecture delivered in Charleroi (Belgium) in March 1967: «Architecture italienne: linéaments structuraux de son évolution», typescript, p. 16.

²⁸ Cfr. FULVIO IRACE, *Moretti a Milano*, in ID., *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Motta, Milano, 1996, pp. 10-49.

elaborates various alternative solutions to the naked and blind headpieces of rationalist blocks: the two blades separated by a vertical cut in the via Corridoni building in Milan, the three-face headpiece in corso Italia, the block «reduced» to its converging longitudinal façades in the Watergate complex.

As specified in a caption in the presentation of the corso Italia complex in the magazine «Spazio», Moretti had thought of using the narrow headpiece of the jutting volume as a space for publicity. If one considers its ideal position in the surrounding urban space, this idea is not surprising and it is tempting to think that Moretti might have known an illustrious precedent: the tall and very narrow façade used as publicity space on the Berlin Potsdamerplatz, in the «Telschow» commercial building renovated by Hans and Wassili Luckhardt in 1929²⁹.

Other «sequence shots» explore the inner space of the complex. For example the private street, that widens beyond the bridge-building due to the slight divarication of the large block with the oblique ending, permitting the widest possible view on the bipartite linear building at the back. With all evidence, this «funnel-like» street produces a completely different effect depending on which side you enter it, also because the redundancy on the cleft motif exasperates the differences: in width, height, depth, orientation, etc.

The right profile of the bipartite linear building, cut diagonally at the top and out of plumb, urges one to go around the building to discover the narrow façade. This is an explicit denial of the rule of frontality: looking from below, the narrow and long portion of the out of plumb façade accentuates the normal effect of perspective reduction, deceiving us on the real height of the building; secondly, the front seems to be deformed by a torsion movement that proceeds, jerk after jerk, from one floor to the next, because the oblique balconies with the intrados in shadow accentuate the perception of the deformation. About this aspect Giuseppe Ungaretti wrote of a «hardly perceptible helicoidal movement, that could be defined as virtual dynamism»³⁰. I believe that besides a few utopian expressionist visions, never before had there been a building with such an indeterminate deformation as to give the viewer the impression of movement at any minimal shift of his point of observation. These and other plastic devices, already found in Moretti's milanese *casa-albergo* buildings, seem to deliberately mirror the criteria of analysis of baroque sculpture that Moretti proposed in the same years, or perhaps months, in the pages of «Spazio», when he wrote *Forme astratte nella scultura*

²⁹ DAGMAR NOWITZKI, *Hans und Wassili Luckhardt: das architektonische Werk*, Scaneg, Munich 1992; Bruno Reichlin, *Schrift - Raum - Architektur*, in «Archithese», n. 1, 1995 (Italian translation: *Scrittura, spazio, architettura*, in «Casabella», n. 625, 1995, pp. 48-53).

³⁰ *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduction by Giuseppe Ungaretti, with a drawing by Giuseppe Capogrossi, De Luca, Roma, 1968, unnumbered pages.

barocca and dealt with the issue of «temporality». According to Moretti, «the enchantment, that is the overcoming of time, is [...] the explicit problem of baroque art». And he continues:

«This acute temporal need leads [...] the Baroque to the conception of *subsequent* plastics, developed and resolved musically. The Baroque therefore creates those complex structures that can be read only through time and whose unity, that is contemplation, can be reached only through an intellectual synthesis carried out in memory, outside the realm of immediate perception. Therefore in a baroque work it is always necessary to distinguish the visual image of the total, that is its outline and exterior profile, which belongs to the taste of the period, from the intellectual image that is deduced from its temporal reading. Baroqueism and Romanticism, that don't have anything to do with the Baroque, arose only from the exterior profiles of this style.

The often violent dissociation between the constituent elements of a baroque work is always a consequence of these bases [...]. We thus see statues that dissociate in three or four main compositional focuses whose subsequent vision is essentially determined by their position inside a space. These focuses are totally free from each other and from bonds other than those requested by memory in order to reconstruct them. Each compositional centre is a world in itself, tied to the other by a sort of gravitational force»³¹.

Without any claim to historical contextualization, Le Corbusier, in *Urbanisme*, in 1925, had stated his own conception of architectural fruition in more synthetic and explicit terms, but very close after all to Moretti's vision.

The accurate perspective drawings that lead to the definitive version of the corso Italia project reveal more interesting changes. One of these concerns the bipartite slab building, which appears in one drawing with a «naked» façade, that is without balconies or verandahs, defined only by the even placement of uniform openings and by the narrow recess that separates the planes of the fronts from the heads of the walls that delimitate the central cleft. In the definitive version the façades become animated due to the addition of verandahs on the four lower levels (above the base of the building) and of continuous balconies on the upper floors. The projecting volumes of the verandahs and balconies are differentiated if seen from the sides, where a sophisticated layer composition is carried out, revealing a hidden relationship with the façades of rationalist buildings of the 1930s: Terragni and Lingeri's casa Rustici (1933-1936) in Milan, Terragni's casa Giuliani-Frigerio (1939-1940) in Como, and the 1938 version of the project for the new headquarters of the Brera art school in Milan, planned by Terragni,

³¹ LUIGI MORETTI, *Forme astratte nella scultura barocca*, in «Spazio», I, n. 3, October 1950, p. 20.

Figini, Lingeri, Pollini and Mariani.

In Moretti's building the south-facing façades gain in depth due to the effect of shadows and of a few «withdrawals» of the glass casing, for example in front of the stairs and elevators of the block to the left of the cleft. On the opposite side, illuminated only by direct grazing light, Moretti gives a very slight bending to the verandahs and balconies, which creates changing light and shade effects, as in the north façade of casa Astrea in Rome (also by Moretti).

In the corso Italia complex Moretti moulds urban space as if it were an interior. Among modern architects very few had done this: Mendelsohn, the Luckhardt brothers with some of their transformation projects, and Hans Scharoun, with the Siemensstadt urban plan and housing blocks in Berlin (1929-1931), and his astonishing project for the crossing of the so-called «Ministergärten», also in Berlin (1927).

**Translated by Pierfrancesco Sacerdoti*

Un'architettura funzione dello spazio e del tempo:

il complesso edilizio per abitazioni e uffici su Corso Italia e
su via Rugabella a Milano, 1949-1956³².

di Bruno Reichlin

In un testo probabilmente compilato o, comunque, largamente suggerito da Moretti stesso³³, a proposito del «complesso edilizio in Milano, corso Italia», «opera singolarmente felice [che] rappresenta un momento singolare e forse fondamentale [...] nella storia dell'architettura moderna», si legge ancora che questo insieme di edifici per negozi, uffici e abitazioni «è un'architettura che non è soltanto una funzione dello spazio, ma anche del tempo e non può essere compresa se non per visioni successive, come un singolare dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee, che via via si sviluppa fino a un epilogo culminante»³⁴.

In effetti, di questo imponente complesso costituito da cinque edifici si sono conservati numerosissimi schizzi, dai quali possiamo desumere numerose varianti anche molto diverse dal progetto finale, alcune delle quali sviluppate in parallelo come testimoniano le relative tabelle di confronto³⁵. Venendo alla succitata composizione spazio-temporale, Moretti, per verificare gli effetti prodotti sul fruitore-destinatario dalla versione definitiva, aveva fatto allestire almeno tredici quadri o «postazioni» prospettiche. Ben cinque di questi «quadri» registravano l'entrata in scena progressiva del complesso di corso Italia per chi accede a piazza Bertarelli scendendo il corso o provenendo da via Amedei, su cui s'innestano via Cornaggia e, ormai quasi in piazza, via Disciplini; vie che, svoltando a gomito, lasciano scoprire il complesso d'un tratto, diagonalmente, di «taglio», quando ormai si è quasi nella piccola piazza.

Le cinque visualizzazioni prospettiche corrispondono a veri e propri piani-sequenza cinematografici. Prima si scopre l'emergenza di un immenso corpo plastico, bianco e scintillante, sospeso sopra lo spazio stradale, modellato, visto «di spalla» (perché privo di finestre); poi entra nel campo visivo l'imbocco di via Rugabella, arginata da un corpo basso a forma di *shed*, generosamente finestrato, sul quale poggia, come facendo perno ma senza alcun indizio statico-costruttivo, l'alto volume scultoreo aggettante. Giunti in piazza Bertarelli appare, sulla destra, l'alta stele di Santa Eufemia (che in

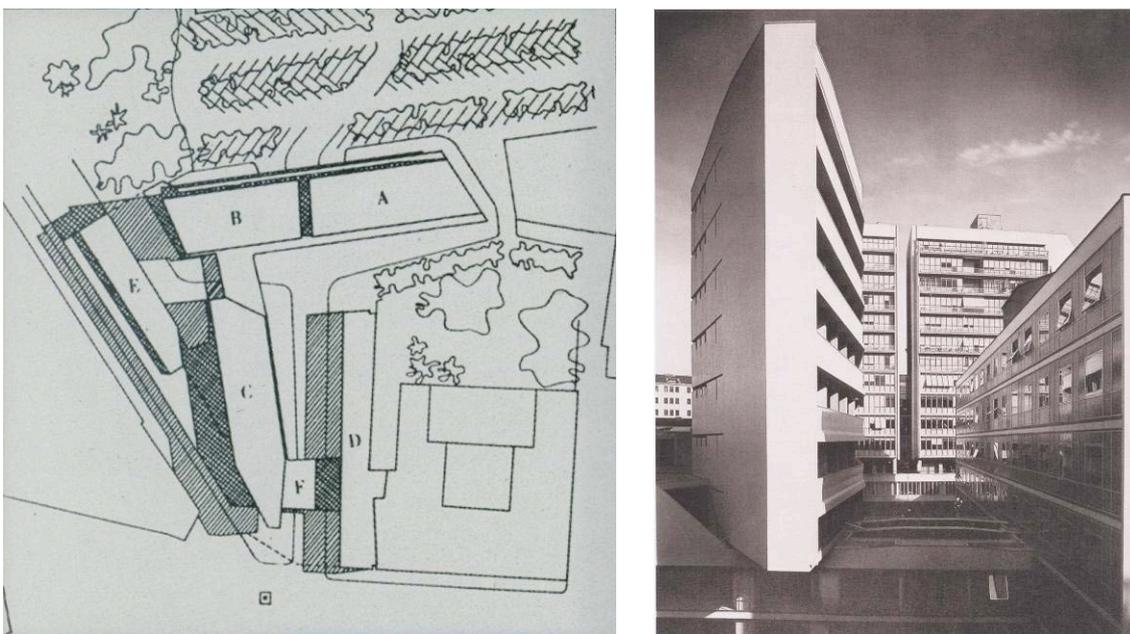
³² Da BRUNO REICHLIN, *Figure della spazialità. «Strutture e sequenze di spazi» versus «lettura integrale dell'opera»*, cit., pp. 33-34.

³³ AMMRO, *Alcune opere tra le più importanti e significative dell'Arch. Luigi Moretti*, dattiloscritto, p. 4.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. ad esempio il disegno 272-003-035a.

realtà regge la scultura di Sant'Elena)³⁶, alla quale, nei disegni e nei modelli, sarebbe dovuta corrispondere, in un colloquio di chiare risonanze barocche, al di là della strada e al di sopra del tumulto architettonico di quel brano di città, un'impresicata scultura collocata sull'apice dello *shed* di via Rugabella: simile in alcuni schizzi a un uomo a cavallo nella posa del «Carigrande», o altro ancora, se in un disegno figura l'annotazione sibillina: «un cavallo tra '400 e Moore e l'isola di Pasqua»³⁷.



La planimetria generale e una fotografia di Giorgio Casali dell'edificio ripreso da corso Italia.

Si può arguire che la relazione fra le due sculture sottende quella «visione trasversale» che il Barocco, secondo Moretti «*dejà poussé par l'urbanisme essentiellement longitudinal des rues*», aveva ricercato introducendo dei «*points d'appui et d'attache, des reliefs plastiques, pour une bonne perception visuelle*³⁸». Poi il movimento s'arresta sul quinto piano-sequenza (in alcuni disegni di studio indicato erroneamente con il numero 4), incentrato sulla vista assiale in profondità che attraversa l'intero complesso e corre oltre la vertiginosa fenditura dell'edificio-stecca che fa da fondale, lasciando intravedere il cielo e le fronde del parco che gli sta alle spalle. Questo piano-sequenza è un capolavoro di sintesi compositiva. Ponendosi con le spalle parallele a corso Italia e in asse con la via privata che si addentra nel complesso, l'osservatore è confrontato a un tipo di visione frontale che solitamente, nella «via-

³⁶ Cfr. la fotografia riprodotta nel sito <http://vecchiamilano.wordpress.com>.

³⁷ AMMRo.

³⁸ ACSRo, *Fondo Luigi Moretti*, b. 12, conferenza tenuta a Charleroi (Belgio) nel marzo del 1967: «Architecture italienne: linéaments structuraux de son évolution», dattiloscritto, p. 16.

corridoio» ottocentesca, è priva di profondità e rilievo. Ma non qui: come in una scenografia teatrale (dei Bibiena, famiglia di scenografi tenuta in alta stima dal Moretti), l'osservatore è preso da due fughe prospettiche divergenti, l'una diagonale (che si perde sulla sinistra per via Rugabella), l'altra centrale. Il volume incombente su piazza Bertarelli, alto e stretto ma che per un tratto si allarga a imbuto, accompagna e sottolinea via Rugabella mentre rinserra leggermente, accelerandola, la prospettiva della strada privata, contribuendo all'effetto cannocchiale del sottopassaggio.

La conformazione rastremata di quel volume genera un altro effetto: com'è già stato opportunamente notato³⁹ questo edificio offre la visione simultanea di tre facciate e, aggiungiamo noi, della «sesta» facciata, quella che sta sotto. Questa simultaneità della visione frontale e laterale credo non smentirebbe la qualifica di dispositivo «cubista». Non stupisce più di tanto che appena qualche anno dopo Moretti, con le curve avvolgenti, dinamiche dei volumi che compongono il complesso del Watergate (1960-1965) riesca nel *tour de force* di far sparire le testate degli edifici. Alle testate cieche e glabre dei blocchi razionalisti Moretti oppone via via l'immagine di due lamine staccate da una fenditura in via Corridoni a Milano, la testata a tre facce di corso Italia e il blocco «ridotto» ai due soli prospetti longitudinali del Watergate.

Com'è precisato da una didascalia della presentazione in «Spazio» del complesso di corso Italia⁴⁰, Moretti aveva pensato di destinare il prospetto di testa, alto e stretto, a pannello pubblicitario. Considerata l'esposizione ideale nello spazio urbano l'idea non sorprende e ci si può chiedere se l'architetto conoscesse un precedente illustre: il prospetto alto e strettissimo adibito a spazio pubblicitario sulla Potsdamerplatz a Berlino dell'edificio commerciale «Telschow», riconfigurato dai fratelli Hans e Wassili Luckhardt nel 1929⁴¹.

Altri piani-sequenza esplorano lo spazio interno del complesso. Ad esempio la via privata, che oltre il corpo a ponte si allarga per la leggera divaricazione del grande blocco, concluso dalla testata sghemba, liberando quanto più possibile la vista sulla stecca bipartita di fondo. Con tutta evidenza, questa strada «a imbuto» produce tutt'altro effetto se la si percorre in un senso o nell'altro, anche perché la ridondanza del motivo dello spacco esaspera le differenze: in larghezza, altezza, profondità, orientamento ecc.

³⁹ Cfr. FULVIO IRACE, *Moretti a Milano*, in ID., *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Motta, Milano, 1996, pp. 10-49.

⁴⁰ LUIGI MORETTI, *Ricerche di architettura. Sulla flessibilità di funzione di un complesso immobiliare urbano* (firmato S.), in «Spazio», III, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 43-44.

⁴¹ DAGMAR NOWITZKI, *Hans und Wassili Luckhardt: das architektonische Werk*, Scaneg, München 1992; BRUNO REICHLIN, *Schrift - Raum - Architektur*, in «Archithese», n. 1, 1995 (traduzione italiana *Scrittura, spazio, architettura*, in «Casabella», n. 625, 1995, pp. 48-53).

Il profilo destro della stecca bipartita, tagliato di sbieco in alto e fuori piombo, incita ad aggirare l'edificio fino a scoprire il fronte minore. Questo si legge come una smentita in piena regola alla norma della frontalità: guardando da sotto in su, la porzione stretta e lunga della facciata fuori piombo accentua il normale effetto della diminuzione prospettica, ingannandoci sull'altezza reale dell'edificio; dopo di che il fronte appare deformato da una torsione percepita come un movimento che procede, scatto dopo scatto, da un piano all'altro, perché i balconi sghembi con gli intradossi in ombra accentuano la percezione della deformazione. Al proposito Giuseppe Ungaretti scriverà di un «andamento elicoidale appena avvertibile, che si potrebbe definire di dinamicità virtuale»⁴². Tolta qualche utopica visione espressionista, credo che mai prima di allora si fosse dato un edificio, la cui deformazione risultasse a tal punto indeterminabile da suscitare nell'osservatore l'impressione di movimento a ogni minimo spostamento del punto di osservazione. Questi e altri dispositivi plastici, già reperiti nelle case-albergo, sembrano stare in un rapporto di intenzionale rispecchiamento con le modalità di lettura della scultura barocca che Moretti, negli stessi anni o forse mesi, proponeva dalle pagine di «Spazio», quando scrive *Forme astratte nella scultura barocca* e affronta la questione della «temporalità». Secondo Moretti, «l'incanto, ossia il superamento, del tempo rimane [...] il problema esplicito dell'arte barocca». E continua:

«Questa acuta esigenza temporale porta [...] il Barocco alla concezione di una plastica *successiva*, da svolgersi e risolversi musicalmente. Il Barocco crea allora quelle strutture complesse leggibili solo temporalmente e la cui unitarietà, e cioè contemplazione, si raggiunge solo per sintesi intellettuale attuata nella memoria fuori della percezione immediata. Perciò bisogna sempre distinguere in un'opera del Barocco l'immagine visiva del totale che ne è la sagoma e il profilo esterno e che è sempre in un certo gusto dell'epoca, dalla immagine intellettuale che si ricava dalla sua lettura temporale. Dai soli profili nacquero il barocchismo e poi il romantico che nulla hanno da fare con il Barocco.

«La dissociazione spesso violenta degli elementi compositivi in un'opera barocca è sempre una conseguenza di queste premesse [...]. Vediamo così statue dissociarsi in tre o quattro fuochi compositivi principali la cui visione successiva è essenzialmente determinata dalla loro disposizione in uno spazio. Fuochi assolutamente liberi tra loro e da legami che non siano quelli che richiede la dimensione della memoria nel ricostruirli. Ciascun centro compositivo è un mondo per suo conto, legato all'altro da una specie di forza gravitazionale»⁴³.

⁴² 50 *immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduzione di Giuseppe Ungaretti, con un disegno di Giuseppe Capogrossi, De Luca, Roma, 1968, s.p.

⁴³ LUIGI MORETTI, *Forme astratte nella scultura barocca*, in «Spazio», I, n. 3, ottobre 1950, p. 20.

Senza alcuna pretesa di contestualizzazione storica, Le Corbusier, in *Urbanisme*, nel 1925, aveva esposto la propria concezione della fruizione architettonica in termini più sintetici e persino più espliciti, ma in fondo sostanzialmente affini alla visione morettiana⁴⁴.

Le accurate prospettive attraverso cui si viene precisando la versione definitiva, rivelano ancora alcune interessanti modifiche. Una di queste concerne la stecca bipartita, che in un disegno offre un prospetto «glabro», cioè senza balconi o verande, e definito dalla sola distribuzione regolare di aperture tutte eguali e dallo scuretto che stacca i piani dei prospetti dalle testate dei muri di spina delimitanti lo spacco. Nella versione realizzata le facciate si animano: per l'aggiunta di verande ai quattro livelli inferiori (beninteso contati a partire dal basamento) e di balconi continui ai piani superiori. I volumi aggettanti di verande e balconi si differenziano nella visione di taglio, che rivela una sofisticata composizione per strati, provvista di sotterranee parentele con i prospetti di casa Rustici (1933-1936), di casa Giuliani-Frigerio di Terragni (1939-1940), dello stesso Terragni con Lingeri, e con gli studi per la nuova sede dell'Accademia di Brera a Milano, nella versione del 1938, di Terragni, Figini, Lingeri, Pollini, Mariani.

Esposte a sud, le facciate guadagnano in profondità per l'effetto dell'ombreggiatura e di alcuni «sfondamenti» dell'involucro vetrato, ad esempio in corrispondenza di scale e ascensori nel blocco a sinistra dello spacco. Sul fronte opposto, illuminata soltanto da luce diretta radente, Moretti imprime una leggerissima piegatura a flessione alle verande e ai balconi, ottenendo cangianti effetti chiaroscurali, come sulla facciata settentrionale di casa Astrea. Nel complesso di corso Italia Moretti modella lo spazio urbano come fosse un interno. Fra i moderni erano stati pochissimi a farlo: Mendelsohn, i fratelli Luckhardt con alcune loro trasformazioni e Hans Scharoun, con il piano urbanistico e i blocchi per la Siemensstadt (1929-1931), e lo sbalorditivo progetto per l'attraversamento dei cosiddetti «Ministergärten», sempre a Berlino (1927).

⁴⁴ «Dietro l'occhio c'è questa cosa agile e generosa, feconda e immaginativa, logica e nobile, lo spirito. Prestigiosa macchina che vi scatena la conoscenza e la creazione. Sinfonie. Essere accarezzato da forme, poi sapere come vengono generate, in quale rapporto riunite, come rispondono ad un'intenzione che si fa evidente, come vengono classificate nella collezione che ci si è costituiti d'immagini elettive. Misurare, confrontare nel proprio spirito, vedere: partecipare alle delizie dell'autore ed ai suoi tormenti...». LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Crès & Cie., Parigi, 1925, p. 59; il brano citato è tratto dall'edizione italiana, *Urbanistica*, il Saggiatore, Milano, 1967.

Bibliography

Bibliografia

Books and texts by Bruno Reichlin

Libri e saggi di Bruno Reichlin

- BRUNO REICHLIN, RENZO PIANO, *Gli orizzonti di Ronchamp/The horizons of Ronchamp*, in «Abitare», n. 484, 2008, pp. 30-35.
- BRUNO REICHLIN, *Introduction: architecture et intertextualité / Architecture and intertextuality*, in «Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine», n. 22-23, 2008, pp. 11-20.
- BRUNO REICHLIN, *Introduzione a AA.VV. Jean Prouvé. La poetica dell'oggetto tecnico*, catalogue of the exhibition directed by/catalogo della mostra diretta da Bruno Reichlin, Franz Graf, Yasuto Ota, english edition with enclosure in Italian/edizione in inglese con inserto in italiano, edited by/a cura di Bruno Reichlin, Catherine Dumont d'Ayot, Skira, Milano, 2006.
- BRUNO REICHLIN, MOHSEN MOSTAFAVI, JÜRIG CONZETT, *Structure as Space Engineering and Architecture in the Works of Jürg Conzett*, Architectural Association Publications, Londra, 2003.
- BRUNO REICHLIN, *Tectonique: quel langage architectural pour le monolithisme?*, in *Encyclopédie Perret*, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Éditions du patrimoine, IFA et Le Moniteur, Parigi, 2002.
- BRUNO REICHLIN, *Paesaggio con architetture di Carl Weidemeyer*, in *Carl Weidemeyer 1882-1976, artista e architetto tra Worpswede e Ascona*, Skira, Milano, 2001, pp. 99-134.
- BRUNO REICHLIN, entry/voce «Le Corbusier», in *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, directed by/diretto da Carlo Olmo, Umberto Allemandi & C., Torino, 2000-2001.
- BRUNO REICHLIN, *Quale storia per la salvaguardia del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo?*, in *Progettare il costruito, Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del XX secolo*, Franco Angeli, Milano, 2001, pp. 11-20.
- BRUNO REICHLIN, *I prospetti inquietanti di Asnago e Vender*, in AA.VV., *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana*, edited by/a cura di Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada, Skira, Milano, 1998.
- BRUNO REICHLIN, *Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect*, in *Architecture and cubism*, edited by/a cura di Eve Blau, Nancy J. Troy, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, and/e MIT, Cambridge, MA, 1997.

- BRUNO REICHLIN, *Problemi ed esperienze europee*, in AA.VV., *Restauro e conservazione dell'architettura moderna*, edited by/a cura di Maurizio De Vita, Firenze, 1996.
- BRUNO REICHLIN, *Parole di pietra - architettura di parole*, in AA.VV., *BBPR, Monumento ai caduti nei campi nazisti - 1945-1995 - il segno della memoria*, exhibition catalogue/catalogo della mostra, Electa, Milano, 1995.
- BRUNO REICHLIN, *Le Corbusier vs De Stijl*, in *De Stijl et l'architecture en France*, catalogue of the exhibition directed by/catalogo dell'esposizione diretta da Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin, Mardaga, Liegi, Bruxelles, 1985.
- BRUNO REICHLIN, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, in *De Stijl et l'architecture en France*, catalogue of the exhibition directed by/catalogo dell'esposizione diretta da Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin, Mardaga, Liegi, Bruxelles, 1985.

Referential books on Luigi Moretti (1907-1973)

Testi di riferimento su Luigi Moretti (1907-1973)

- GIUSEPPE UNGARETTI, *150 immagini di architetture di Luigi Moretti*, introduction by/introduzione di Giuseppe Ungaretti, with a drawing by/con un disegno di Giuseppe Capogrossi, De Luca, Roma, 1968.
- ROBERTO BONELLI, *Moretti*, Editalia, Roma, 1975.
- SALVATORE SANTUCCIO, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna, 1986.
- AA.VV., *L'architettura di Luigi Moretti*, monographic issue of the magazine/numero monografico della rivista «Parametro», edited by/curato da Carlo Severati, n. 154, marzo 1987.
- LUCIANA FINELLI, *Luigi Moretti: la promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina Edizioni, Roma, 1989.
- FEDERICO BUCCI, MARCO MULAZZANI, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano, 2000.
- FEDERICO BUCCI, MARCO MULAZZANI, *Luigi Moretti: works and writings*, translated by Marina Deconciliis, Princeton architectural press, New York, 2002.
- CECILIA ROSTAGNI, *Luigi Moretti: 1907-1973*, Electa, Milano, 2008.