

Over Moretti: Laatste der modernen

Tegen het einde van de twintigste eeuw begon de architectonische cultuur het probleem dat de Moderne Beweging had laten liggen en het postmoderne moment niet had behandeld, aan de orde te stellen: namelijk de historisering van de modernistische decennia als het hoofdstuk in de architectuurgeschiedenis dat nooit consequent trouw bleef aan zijn eigen retorische verwerping van pogingen in het verleden om tot een avant-gardistische praktijk te komen, en er evenmin in slaagde het eindpunt te worden van een (mislukte) teleologie, die moest onderbouwen wat critici en historici aanvoerden om het modernisme te rechtvaardigen. Het behoeft nauwelijks betoog dat het hier uitgesproken oordeel betrekking heeft op een monumentale Moderne Beweging, die vandaag alleen nog als abstractie voortleeft. De brede stromingen van de moderne architectuur – die doorgaans worden samengevat in een beperkte reeks, uit hun context gelichte afzichten – worden momenteel voortdurend ondermijnd door de talloze wervelingen die het historisch onderzoek in dit terrein teweeg brengt, zodat het beeld van een modernisme dat het verleden de rug toekeert om een nieuwe wereld te maken, begint te wankelen.

Vanuit de relatief recente erkenning dat de Moderne Beweging een complexe relatie onderhield met historisch narratief, historische voorbeelden en de mechanismen van het anachronisme, begonnen vanaf de jaren 1970 geleidelijk aan meer historische studies te verschijnen over de modernistische architectuur – haar werken en theorie – en ontwikkelde zich vanaf eind jaren 1980 een uitvoerig discours over de conservering en restauratie van het erfgoed van de Moderne Beweging. De taak die in deze laatste ontwikkeling wordt geïmpliceerd is nog in de verste verte niet uitgewerkt, maar de opgave is dan ook niet langer het modernisme als patrimonium te claimen of de complexiteit aan te tonen van een moderne architectuur, die het grootste deel van de twintigste eeuw omspannt, of haar innerlijke complexiteit te waarderen als een ontmoetingspunt van technologische, maatschappelijke, politieke, intellectuele en artistieke agenda's.

De laatste twee decennia (en al langer) heeft onderzoek over de twintigste eeuw voortgebracht, dat opmerkelijk goed aan al deze missies bijdraagt. Dit werk heeft echter een nieuw probleem opgeroepen: de vraag is niet langer welke plaats de Moderne Beweging in de geschiedenis moet krijgen, maar inzicht te verkrijgen in hoe de Moderne Beweging *met* geschiedenis omging. Deze kwestie was natuurlijk al gesignaleerd door een aantal van de scherpste geesten uit de twintigste-eeuwse architectuur. Het verkeer over en weer tussen de kwesties van de eigentijdsheid van de architectuurgeschiedenis en de historiciteit van de eigentijdse architectuur was een steeds terugkerend thema in het werk van Giedion en Pevsner, Tafuri en Rowe. Het is echter pas veel recenter uitgegroeid tot een constante onderzoeksrichting, tegelijk met de historisering van diezelfde figuren als historici met een bepalende invloed in de architectuurcultuur van de tijd waarin zij werkten.

Dit is een symptoom van de zogeheten historiografische *turn*, die samenhangt met een nieuwe vorm van kritische houding, nauw verbonden aan de termen van de historische analyse zelf; een streven naar een vorm van historische scherpte, waaraan het ontbrak in de naoorlogse geschiedschrijving van de moderne architectuur en de onderwerpen, waarnaar haar aandacht voortdurend uitging. Op een moment dat met betrekking tot de architectuur zelf vaak als posthistorisch wordt omschreven, kan dit overkomen als het opnieuw opvouwen van het wasgoed; maar dit onderzoek gaat om heel wat meer dan dat. Veel van deze recentere pogingen proberen in de eerste plaats de intellectuele geschiedenis van de architectuur op haar eigen voorwaarden te begrijpen als een reeks gevallen, momenten en thema's, waarin de wereld als zodanig en de wereld van de ideeën met elkaar in wisselwerking staan rond het vraagstuk hoe je architectuur in historisch opzicht kunt doorgronden – als historici die vat proberen te krijgen op het verleden, en als architecten voor wie de geschiedenis afwisselend fungeert als een pregnante context voor hun praktijk, een reservoir van formele en tactische oplossingen en een constant en complex heden, waar de hedendaagse praktijk deel aan heeft.

De recente tentoonstelling over de Italiaanse architect Luigi Moretti (1907-1973) in het MAXXI in Rome, gehouden van 30 mei tot en met 28 november

On Moretti: Last of the Moderns

Architectural culture of the later twentieth century turned to the problem left open by the Modern Movement and untreated by the postmodern moment. This, namely, was the availability of the modernist decades for historicisation as a chapter in the history of architecture that was neither consistently faithful to its own rhetorical rejection of past measures for avant-garde practice nor successful as an endpoint to the (failed) teleology underpinning the justifications made on its behalf by critics and historians alike. These judgments, we need now hardly say, apply to a monumental Modern Movement that persists into the present moment solely as an abstraction. The broad currents of modern architecture – popularly shaped by a limited suite of decontextualised aphorisms – are now consistently undercut by the innumerable eddies introduced by historical research on that field, upsetting the image of a modernism that would turn its back on the past to make the world anew.

A relatively recent appreciation that the Modern Movement maintained a complicated relationship with historical narrative, exemplars and the mechanisms of anachronism informed the gradual rise, from the 1970s onwards, of historical studies of modernist architecture – its works and its theory – and the development, from the end of the 1980s, of a comprehensive discourse on the preservation and restoration of a Modern Movement heritage. Although the task implied by this later development has by no means been worked through to anything approaching its completion, the job no longer remains one of how to claim modernism as a patrimony, nor to argue the complexity of a modern architecture spanning much of the twentieth century, nor to value its internal complexity as a meeting point of technological, social, political, intellectual and artistic agendas.

The last two decades and more have witnessed the production of scholarship on the twentieth century that has attended remarkably well to all of these missions. This work, however, has given rise to a new kind of problem: no longer how to position the Modern Movement within history, but to understand how the Modern Movement worked *with* history. This issue had, of course, been flagged by some of twentieth-century architecture's sharpest minds. The traffic flowing between issues of the contemporaneity of architecture history and the historicity of contemporary architecture

was a persistent theme in the work of Giedion and Pevsner, Tafuri and Rowe. It has not, though, developed into a steady line of enquiry until much more recently – and this in coincidence with the historicisation of those self-same figures as historians with a guiding hand in the architectural culture of their respective present moments.

This is a symptom of the so-called historiographical turn, which offers a new kind of criticality bound to the terms of historical analysis itself, angling for a form of historical acuity deemed absent in the post-war historiography of modern architecture and those subjects to which its attention was consistently drawn. In a moment often cast as post-historical in relation to architecture itself, this can tend to appear as a practice of refolding the laundry; but it does a great deal more than this. Indeed, there is a large part of this more recent effort that is concerned principally with understanding the intellectual history of architecture on its own terms as a series of cases, moments and themes in which the world as such and the world of ideas interact around the problem of knowing architecture historically – as historians, trying to figure out the past; and as architects, for whom history has variously served as a pregnant context of practice, a reservoir of formal and tactical solutions, or a constant and complex present in which contemporary practice participates.

The recent exhibition on Italian architect Luigi Moretti (1907-1973) at Rome's MAXXI, held from 30 May to 28 November 2010, throws these problems into relief.¹ This is not least because of the architect's sustained and well-credentialed interest in the architecture of seventeenth-century Rome in the context of an architectural practice that deployed its precedents outside of a conservative historicism. It is also because of the position of the exhibition itself in the programme and physical fabric of the museum, in which it takes an active role in defining a much more recent problem for architecture history: not simply the documentation, preservation and representation of a body of work, implicating its analysis in relation to other cases and broad historical currents, but also the exploration of the terms of its contemporaneity in light of complexities internal to Moretti's own life and works and, fundamentally, the historicisation of the present. So: Why this Moretti? Why here? And why now?

Opened in 2010 to the welcoming arms of architecture critics, the building of Rome's new Museo nazionale delle arti del XXI secolo – MAXXI – was designed by the office of Zaha Hadid and surely already numbers among that firm's most important works. It overcomes the burden seemingly inescapably felt by foreign architects realizing contemporary work in that city – the overwhelming pressure

¹ 'Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale', curated by Bruno Reichlin and Maristella Casciato. Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI), Architettura-Galleria I, Rome, 30 May to 28 November 2010. For the catalogue, see Maristella Casciato and Annalisa Viati Navone (eds.), *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra* (Rome: Electa, 2010).

2010, zet dit probleem in perspectief,¹ niet in de laatste plaats omdat deze architect een niet aflatende en goed gedocumenteerde belangstelling had voor het zeventiende-eeuwse Rome, in de context van een architectuurpraktijk die zijn precedentes anders inzette dan volgens een conservatief historicisme. Maar ook de plaats die de tentoonstelling zelf in het programma en in het fysieke weefsel van het museum inneemt is van belang: ze speelt hier een actieve rol in het definiëren van een veel recentere kwestie voor de architectuurgeschiedenis, namelijk niet simpelweg een oeuvre te documenteren, te conserveren en te presenteren, ofwel te analyseren in relatie met andere voorbeelden en brede historische stromingen, maar ook de actualiteit van dit oeuvre te onderzoeken in het licht van de complexiteiten van Moretti's eigen leven en werk, en daarmee in wezen de historisering van het heden. Dus: waarom deze Moretti? Waarom hier? En waarom nu?

Het gebouw van Romes nieuwe Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), in 2010 geopend onder grote bijval van architectuurcritici, werd ontworpen door het bureau van Zaha Hadid en behoort ongetwijfeld tot de belangrijkste werken van dit bureau. Het overwint de last die schijnbaar onvermijdelijk wordt gevoeld door buitenlandse architecten die in die stad hedendaags werk realiseren: de overweldigende druk om gebouwen tot stand te brengen die de monumenten van Rome waardig zijn; een druk waarvan Richard Meier's project voor de Ara Pacis misschien wel het meest bekende slachtoffer is. Het helpt natuurlijk dat Hadid's bureau werkte binnen een grotendeels twintigste-eeuwse voorstedelijke omgeving in de wijk ten noorden van de Piazza del Popolo, langs de Via Flaminia. Niettemin is het gebouw belangrijk op zich én als hedendaagse bijdrage aan het toch al interessante gebouwenbestand van Rome.

Meer dan één commentator heeft verwezen naar de zeventiende- en achttiende-eeuwse voorgangers van Hadid, waar het gaat om haar vermogen te bemiddelen tussen het verre (of meer recente verleden) en het heden, en dit aan te wenden als een uitgangspunt voor inventiviteit. Jonathan Clacey van *The Guardian* omschrijft het interieur als 'piranesiaans'; Nicolai Curoussoff, architectuurcriticus van *The New York Times*, ziet al voor zich hoe Hadid en Urbanus VIII aan het ontbijt plannen zitten te smeden. De vergelijkingen zijn over het algemeen nonchalant en weinig doordacht, maar dat ze überhaupt worden

gemaakt is opvallend in het licht van MAXXI's beslissing het 'historische' architectuurprogramma in zijn nieuwe gebouw te lanceren met een monografisch overzicht van Moretti.

Margherita Guccione, architectuurcurator van het MAXXI, verklaart dit aldus: als 'ultimo dei moderni', laatste van de modernen, is Moretti 'il primo dei contemporanei', de eerste van de hedendaagsen. Moretti wordt geclaimd voor het traject van een hedendaagse architectuurgeschiedenis – een geschiedenis die begint in de laatste decennia van de twintigste eeuw en met de tijd uitdijt – en wordt als zodanig van belang als een figuur op de drempel, een bemiddelaar tussen moderne en postmoderne momenten, tussen geschiedenis en heden. Het MAXXI heeft een substantieel deel van het archief van Moretti verworven voor zijn permanente collectie, naast nieuwe collecties documenten uit het bezit van Carlo Scarpa, Aldo Rossi en andere sleutelfiguren uit de naoorlogse en postmoderne Italiaanse architectuur. Ongetwijfeld zullen we in de toekomst dus meer tentoonstellingen gaan zien, waarin de hedendaagse architectuur, de architectuur van de eenentwintigste eeuw, wordt geplaatst binnen een traject dat begint in de tweede helft van de *novecento*. Het Moretti-retrospectief is echter niet alleen een product van omstandigheden, en de aanspraak van het museum dat hij werkelijk van belang is voor het hedendaagse programma is stevig onderbouwd.

De tentoonstelling 'Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale' (Luigi Moretti, architect: van rationalisme tot het informele), ingericht door curatoren Bruno Reichlin en Maristella Casciato en puttend uit een onderzoeksproject onder leiding van Letizia Tedeschi van de Accademia di Architettura in Mendrisio, bestrijkt de volle breedte van Moretti's uitzonderlijke carrière. Het is een mixed-media tentoonstelling waarin historische televisiebeelden, nieuwe foto's van Gabriele Basilico (uit de permanente collectie van het MAXXI), historische beelden,

¹ 'Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale', ingericht door Bruno Reichlin en Maristella Casciato. Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI), Architettura-Galleria I, Rome, 30 mei tot en met 28 november 2010. Voor de catalogus, zie: Maristella Casciato en Annalisa Viati Navone

(red.), *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra* (Rome: Electa, 2010).



tekeningen uit alle fasen van het ontwerpproces, van conceptie tot realisatie, en een groot aantal historische maquettes worden getoond. Dit zijn allemaal fascinerende documenten, waaruit stevast (om de verklaringen van Guccione nog eens aan te halen) de gedachte spreekt van een ‘open proces’, een ‘werk in wording’. Dat Casa Il Garasole (1947-1950), zonder twijfel Moretti’s bijdrage aan de twintigste-eeuwse canon, wordt ondersteund door een breed scala aan materialen, om een sleutelvoorbeeld te geven, is even passend als de documenten voor dit project meeslepend zijn.

In handen van Reichlin en Casciato komt Moretti naar voren als een veelzijdige figuur die opereert in de voorhoede van de architectonische kennis en praktijk. Hij experimenteert met materialen, omgeving, vorm, structuur en geschiedenis. Geen van deze factoren krijgt een dusdanig belang dat zijn erfenis zich laat vertalen in een oneliner. Gegeven de uit naam van Moretti herhaalde claim op de erfenis van Francesco Borromini, die een vernieuwende benadering van structuur en vorm kracht moet bijzetten, de grondslag van een vroege en invloedrijke episode in de geschiedenis van parametrisch ontwerpen, is het echter veelzeggend dat ze in de preoccupaties van Moretti in de jaren 1950 en 1960 duidelijk allemaal samenvallen.

In veel opzichten presenteren de curatoren een conventionele tentoonstelling over ‘leven en werk’, consequent binnen de kaders van Moretti’s biografie. De zaal staat en hangt vol met materiaal uit talrijke, Italiaanse en internationale bronnen, maar voornamelijk uit de eigen collectie van het MAXXI en die van het Archivio Centrale dello Stato (ACS). Aan de wanden wordt chronologisch het verloop gedocumenteerd van Moretti’s jongere jaren – biografische documenten, vroege ontwerpen uit zijn studententijd en historische studies – tot zijn carrière als bouwend architect, van zijn bijdragen aan het Foro Mussolini in de jaren 1930 tot zijn op een platform gebouwde Hotel El Aurassi, begin jaren 1970 gerealiseerd in Algerije. Bij elke fase van deze vier decennia omspannende loopbaan wordt op een reeks didactische (en nuttige) stroken getoond, hoe Moretti’s architectuurprojecten parallel liepen met zijn leven als polemist en het belangrijke vehikel daarvan, het tijdschrift *Spazio*.²

Naast deze elementen zijn er afbeeldingen van de gebouwen die we alleen maar als beroemd kunnen kenschetsen: Italiaanse werken waarin de samenhang en de verschillen zichtbaar worden, die Moretti in

dialogo plaatsen met de lokale architectuurproductie en die het oeuvre van de architect opmerkelijk maken; en internationaal werk, waarnaast Moretti’s inventiviteit onmiskenbaar naar voren komt. Tegenover spreads afkomstig uit *Domus*, *Urbanistica* en *Spazio* worden de meest direct herkenbare momenten geplaatst uit de polemiek, aan de hand waarvan Moretti’s leven in de architectonische cultuur te volgen is, niet alleen als praktiserend architect maar ook als een figuur die het debat op gang brengt en voedt. Zo wordt het denken van de architect afgezet tegen *L’Architettura futuristica* en *Vers une architecture*, en langs de eerste nummers van *La Casa Bella*, *Metron* en *Comunità* gelegd, om te besluiten met het iconische beeld van de ineenstorting van Yamasaki’s wooncomplex Pruitt Igoe en de publicatie van Peter Blake’s *Form Follows Fiasco*.

De boodschap is helder. Als architect en polemist wijst Luigi Moretti een pad door de heroïsche, reflectieve en afrondende fasen van de Moderne Beweging – van rationalisme tot het informele – en creëert zo een nalatenschap voor het heden binnen de restanten van die fasen, zoals ze vorm geven aan de praktijk en het debat binnen de architectonische cultuur van vandaag.

Als het heden het meest direct wordt vertegenwoordigd door Hadid’s gebouw dat het instituut herbergt waarin Moretti’s erfenis programmatisch wordt gepresenteerd, dan rust op Aldo Aymonino’s tentoonstellingsontwerp de zware taak dat ergoed vorm te geven in relatie tot het heden via een directe ingreep in het weefsel van het instituut. Dit wordt op gevoelige maar polemische wijze gedaan, met een slingerende vorm, versierd met motieven die Moretti’s iconische plattegronden en bouwvormen isoleren, opgehangen boven de platforms waarop maquettes en tekeningen worden gepresenteerd. Bij binnenkomst ziet men een gefacetteerde reproductie van een omslag van *Spazio*, die uiteenvalt zodra men verder de tentoonstellingsruimte in loopt, maar die niettemin een duidelijk signaal uitzendt dat Moretti zowel op het niveau van de polemiek als dat van de formele inventiviteit verbonden is met het programma en de architectuur van het MAXXI.

2

Zie de online bronnen op www.architettoluigimoretti.it, beheerd door het Archivio Centrale dello Stato (ACS).

to realize buildings worthy of Rome’s monuments – which appears to have most famously stymied Richard Meier’s project for the Ara Pacis. It helps, of course that Hadid’s office worked within a largely twentieth-century suburban fabric in the neighbourhood to the north of Piazza del Popolo, along the via Flaminia. But the building is nonetheless important both in its own right and as a contemporary contribution to the significant building stock of Rome.

More than one commentator has recalled Hadid’s seventeenth- and eighteenth-century predecessors in observing the architect’s agency in the negotiation between pasts both deep and recent and the present as a setting for invention. The *Guardian*’s Jonathan Glacey casts the interior as ‘Piranesean’; the *New York Times* architecture critic Nicolai Curoussoff imagines Hadid and Urban VIII scheming at breakfast. The comparisons have, by and large, been off-hand and ill conceived, but that they are made at all is noteworthy in light of MAXXI’s decision to launch the ‘historical’ architecture programme in its new premises with a monographic consideration of Moretti.

Margherita Guccione, architecture curator of MAXXI, explains it thus: being the ‘ultimo dei moderni’, the last of the moderns, Moretti is ‘il primo dei contemporanei’, the first of the contemporaries. Claimed for the trajectory of a contemporary architecture history – a history commencing in the later decades of the twentieth century and expanding with time itself – Moretti assumes threshold significance, negotiating between modern and postmodern moments, between history and the present. MAXXI acquired a substantial portion of the Moretti archive for its permanent collection alongside new holdings of documents from the papers of Carlo Scarpa, Aldo Rossi and other key figures of post-war and postmodern Italian architecture. So we will doubtless see future exhibitions that position the contemporary – architecture of the twenty-first century – within a trajectory commencing in the second half of the *novecento*. The Moretti retrospective is not, however, solely a child of circumstance, and the Museum’s claim upon his importance to its contemporary programme is solid and well argued.

Curated by Bruno Reichlin and Maristella Casciato and drawing upon a research project anchored to the Accademia di Architettura at Mendrisio under the direction of Letizia Tedeschi, ‘Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all’informale’ (Luigi Moretti, Architect: From Rationalism to the Informal) takes in the breadth of Moretti’s extraordinary career. It is a mixed-media show, presenting historical television footage, new photographs by Gabriele Basilico (part of the MAXXI permanent collection), historical images,

drawings taking in all phases of the design process, from conception to realisation, and a large number of historical models. All of these are fascinating documents speaking consistently (to recall Guccione’s statements once more) to the idea of an ‘open process’, a ‘work in progress’. That Casa Il Girasole (1947-1950), Moretti’s unquestionable contribution to the twentieth-century canon, is supported by a broad spectrum of materials is, to give one key instance, as fitting as the documents for this project are compelling.

In Reichlin and Casciato’s hands, Moretti emerges as a polymath operating at the front edge of architectural knowledge and practice. He experiments with materials, environment, form, structure and history. Neither one factor nor the other assumes such importance as to translate his legacy into a one-liner. Given the claim reiterated on Moretti’s behalf, however, upon the legacy of Francesco Borromini in support of an innovative approach to structure and form, informing an early and influential episode in the history of parametric design, it is telling to note their obvious coincidence among Moretti’s preoccupations of the 1950s and 1960s.

In many respects the curators present a conventional ‘life and works’ show, assiduously framed by the Moretti biography. The gallery is saturated with materials from numerous sources – Italian and international – but principally from MAXXI’s own collection and that of the Archivio Centrale dello Stato (ACS). A wall-mounted chronological table documents the progression of Moretti’s early life – biographical documents and early student designs and historical studies – though to his career as a constructing architect, from his contributions to the Foro Mussolini in the 1930s to his podium mounted Hotel El Aurassi, realized in Algeria at the start of the 1970s. At each stage along this four-decade-long span a series of (usefully) didactic bands portray Moretti’s architectural projects paralleled by his polemic life and its important vehicle, the journal *Spazio*.²

Alongside these elements are depictions of those buildings we cannot but regard as famous: Italian works, demonstrating the continuities and the distinctions that place Moretti in conversation with the local architectural production that renders the architect’s oeuvre worthy of note; and international works, against which Moretti’s capacity for invention is thoroughly evidenced. Against page spreads excerpted from *Domus*, *Urbanistica* and *Spazio* are tested the most immediately recognizable moments of the polemic tracking Moretti’s life in architectural culture, not just as a practitioner, but as one constructing and fostering debate. The architect’s thought is therefore recalled against *L’Architettura futuristica* and *Vers une architecture*, drawn past the first issues

2

See the online resources at www.architettoluigimoretti.it curated by the ACS.

Dat Reichlin, Casciato en Aymonino aldus het belang van *Spazio* aangeven als een instrument dat bemiddelt tussen Moretti's architectuurpraktijk en onderzoek, is veelbetekenend en brengt ons weer bij de eerder gestelde vragen: waarom deze Moretti, en waarom nu? Een preciezer antwoord valt lastig uit de tentoonstelling zelf te destilleren en komt eerder naar voren uit het lijvige boek, door Reichlin en Tedeschi samengesteld als aanvulling op de tentoonstelling: *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Luigi Moretti: rationalisme en transgressiviteit tussen barok en het informele).³ Waar de Italiaanse en Engelse edities van Moretti's projecten en geschriften, samengesteld door Federico Bucci en Marco Mulozzani,⁴ erop waren gericht de reikwijdte van het werk en het denken van de architect te presenteren aan een eenentwintigste-eeuws publiek, storten Reichlin, Tedeschi en hun team van auteurs zich op dat oeuvre om de thema's aan het licht te brengen, waaraan Moretti's leven en werk raakten en die het product waren van zijn onvermoeibare onderzoek op een terrein van architectonische kennis, waar de beperkingen even bepalend waren als de mogelijkheden. Dit prachtige boek, rijk aan illustraties en interpretaties, bevat meer dan 30 studies – sommige wetenschappelijk, andere speculatief en reflectief – over aspecten van Moretti's leven, werk en relaties.

Hier komt de barok als thema het sterkst naar voren. Moretti's barok is onverbreekelijk verbonden met de lessen van Borromini: een op structuur geënt experimentalisme, een op projecten leunende ontmoeting met de geschiedenis van de barok zelf, en de geschiedenis die barokarchitecten betrokken bij hun eigen inventieve processen door middel van aandacht en analyse van het verleden. Moretti was in de jaren 1950 en 1960 een actief lid van de kring van architecten-historici die de lessen bestudeerden en destilleerden van de twee grote helden van de Moderne Beweging: Michelangelo en Borromini. Michelangelo werd door Bruno Zevi en zijn tijdgenoten beschouwd als Borromini's spirituele vader; Michelangelo de diagnosticus van culturele en maatschappelijke crisis, Borromini het medicijn. De positie die in MAXXI voor Moretti wordt geclaimd, als de eerste van de hedendaagsen, berust in niet geringe mate op de manieren waarop de architect dit idee van de historische nalatenschap voor het heden onderzocht. Het ene essay na het andere in dit boek toont aan dat de kern van Moretti's werk – vooral na het einde

van de Tweede Wereldoorlog en de oprichting van *Spazio* in 1950 – bestaat uit een onvermoeibaar onderzoeksprogramma, waarin de grondige studie van deze historische figuren niet alleen een diepgaande kennis oplevert van de historische context van de hedendaagse architectuur, maar de architect ook abstracte lessen biedt die vrij zijn van de discipline eisen van de historicus.

We worden daarom door Rolando Bellini gewezen op Moretti's studies (samen met Carlo Ludovico Ragghianti) van de formele en decoratieve kenmerken in Michelangelo's Biblioteca Laurenziana, zijn Palazzo dei Conservatori, zijn Capella Sforza, waarin de overeenkomsten van het werk van de architect met het heden om de haverklap worden aangehaald. We worden ook gewezen op de nauwe interactie van Moretti met de instrumentele historici van zijn tijd, die precies die lessen wilden activeren voor de generatie architecten die zich gecompromitteerd voelden door de kennelijke tekortkomingen van het functionalistische modernisme. Maar Moretti ging verder dan Zevi. In Borromini vond hij de basis voor een structureel inventieve architectuur die putte uit deugdelijke principes van compositie, architectuurwetenschap en geometrie. Borromini's architectuur zoals die door Moretti werd geïnterpreteerd, was een praktijk die het evenwicht bewaarde tussen analyse en experiment: analyse namelijk van precedentes en de manipulatie waaraan ze onderhevig waren in handen van de architect, analyse van de geometrische grondslagen van wat voor Moretti een door en door verruimtelijkte architectuur was, en analyse van het *proces* waarmee analyse werd vertaald in experiment, en vervolgens werd omgezet in de realisatie van architectonische vormen.

Moretti verkende op boeiende wijze het thema ruimte – August Schmarsow's geschenk aan de naoorlogse geschiedschrijving over architectuur – in zijn gemoderniseerde abstracties van de ruimtelijke structuren en sequenties van reeksen sleutelwerken uit

³ Bruno Reichlin en Letizia Tedeschi (red.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Rome: Electa, 2010).

⁴ Federico Bucci en Marco Mulozzani (red.), *Luigi Moretti: Works and Writings* (New York: Princeton Architectural Press, 2002; Rome: Electa, 2000).

of *La Casa Bella, Metron and Comunità*, to conclude with the iconic image of Yamasaki's collapsing Pruitt Igoe housing complex and the publication of Peter Blake's *Form Follows Fiasco*.

The message is clear. As an architect and polemicist Luigi Moretti offers a path through the heroic, reflective and concluding phases of the Modern Movement – from rationalism to the informal – that constructs a legacy for the present within the remnants of those phases, such as they shape practice and debate within today's architectural culture.

If the present is represented most immediately by Hadid's building, housing the institution in which Moretti's legacy is programmatically proposed, Aldo Aymonino's exhibition design is called upon to perform the difficult task of forging that patrimony in relation to the present through his direct intervention in the institution's fabric. This is done sensitively but polemically, with a sinuous curved form, decorated with motifs isolating Moretti's iconic plan and building forms, hovering above the podiums presenting models and drawings. The entranceway presents a faceted reproduction of a cover of *Spazio* that breaks up as one passes into the gallery space – but which nevertheless sends a clear signal that it is on the dual levels of polemics and formal invention that Moretti engages the programme and architecture of MAXXI.

That Reichlin, Casciato and Aymonino thus announce the importance of *Spazio* as an agent mediating Moretti's architectural practice and his research is significant and returns us to the questions posed earlier: Why this Moretti, and why now? The finer grained response is harder to appreciate from the exhibition itself, but emerges rather from the hefty ancillary tome edited by Reichlin and Tedeschi: *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Luigi Moretti: *Rationalism and Transgressivity between the Baroque and the Informal*).³ Where the Italian and English editions of Moretti's projects and writings edited by Federico Bucci and Marco Mulozzani⁴ served to present the scope of the architect's work and thought out for a twenty-first-century audience, Reichlin, Tedeschi and their team of authors plunge into that oeuvre to unpack the themes touched upon by Moretti's life and works and informed by his insistent research into a field of architectural knowledge shaped as much by its limitations as by its possibilities. This beautiful volume, rich in illustration and interpretation, contains more than 30 studies – some scholarly, others speculative and reflective – on aspects of Moretti's life, work and relationships.

It is here that the theme of the Baroque emerges with greatest force. Moretti's Baroque is inextricably bound to the lessons

of Borromini: a structurally informed experimentalism, a projectively inflected encounter with the history of the Baroque itself and the history its architects engaged by their own processes of invention through attention to and analysis of the past. Moretti was an active member of the circle of architect-historians of the 1950s and 1960s who studied and distilled the lessons of the late Modern Movement's two great heroes, Michelangelo and Borromini – Michelangelo cast by Bruno Zevi and his contemporaries as Borromini's spiritual father; Michelangelo the diagnostician of cultural and social crisis, Borromini the tonic. The position claimed for Moretti at MAXXI as the first of the contemporaries rests in no small measure upon the ways in which the architect explores this idea of history's legacy for the present. Essay after essay in this volume demonstrates that at the heart of Moretti's work – especially after the end of the Second World War and the foundation of *Spazio* in 1950 – is a relentless research programme in which the close study of these historical figures not only yields a profound knowledge of the historical context of contemporary architecture but also presents the architect with abstract lessons unfettered by the historian's disciplinary demands.

We are therefore reminded by Rolando Bellini of Moretti's studies (along with Carlo Ludovico Ragghianti) of the formal and decorative characteristics in Michelangelo's Biblioteca Laurenziana, his Palazzo dei Conservatori, his Capella Sforza, in which the affinities of the architect's work with the present are invoked at every turn. We are reminded, too, of the close interaction of Moretti with the instrumental historians of his moment who sought to activate precisely these lessons for the generation of architects who felt compromised by the evident failures of functionalist modernism. But Moretti went further than Zevi. In Borromini he found the basis for a structurally inventive architecture drawing upon sound principles of composition, architectural science and geometry. Borromini's architecture as read by Moretti was a practice balancing analysis with experimentation: analysis of precedents and the manipulation to which they were subject in the architect's hand; analysis of the geometrical foundations of what was for Moretti a thoroughly spatialised architecture; analysis of the *process* by which analysis translated to experiment, and was given over, in turn, to the realization of architectural forms.

Moretti compellingly explores the theme of space – August Schmarsow's gift to the post-war historiography of architecture – in his modernized abstractions of the spatial structures and sequences of key works of the early modern era. He subjects the interior

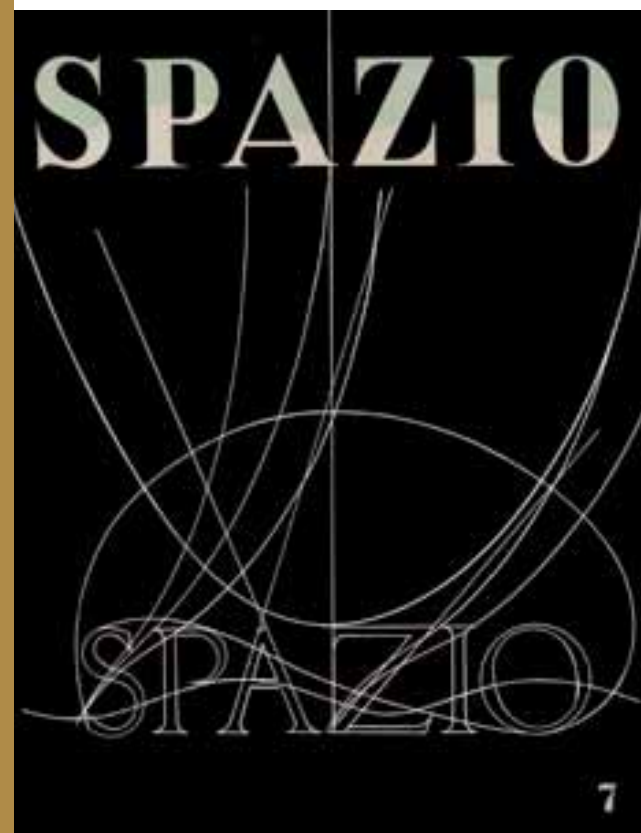
het vroegmoderne tijdperk. Hij onderwerpt het interieur van gebouwen van Palladio, Michelangelo en Borromini aan een analyse, waarin hun historische specificiteit oplost en de strategieën worden blootgelegd die hun vorm *en* ervaring bepalen. Om te laten zien dat het niet louter om een erfenis van architect op architect gaat, voert hij eveneens een minutieuze analyse uit van de schilderijen van Caravaggio – een interpretatie die niet rigouzeuzer is dan de manier waarop werken van Picasso en Boccioni op de pagina's van *Spazio* tot diagrammen worden teruggebracht.

Dat wil niet zeggen dat Moretti nonchalant met de geschiedenis omsprong, verre van dat. Hij achtte manier van interpreteren, resulterend in architectonische principes, even waardevol als het werk van historici die boeken schrijven. Het is even uitzonderlijk als onthullend dat we zijn naam naast die van Lidia Bianchi, Carlo Ceschi en Paolo Portoghesi aantreffen in het zeven leden tellende, wetenschappelijke comité voor de nationale herdenkingsfestiviteiten in 1967 ter gelegenheid van Borromini's 300^e sterfdag. Dit evenement was een cruciale bijdrage aan de overgang van een laat-modern naar een postmodern moment in de Italiaanse architectuur. Het was een waterscheiding, waar het volle scala aan beweringen over de effectiviteit van historische kennis, zowel binnen als buiten de architectonische cultuur kon worden aangetroffen. Moretti's eigen rigouzeus *architectonische* analyse legt de structurele principes bloot – het spel van elementen en systemen – die ten grondslag liggen aan Borromini's werk en daarmee onvermijdelijk ook de enorme relevantie van dat werk voor dat moment. Moretti's lezing sluit dan ook goed aan bij de interventies van Portoghesi en Zevi, al was hij minder goed gezelschap voor Nikolaus Pevsner of Rudolf Wittkower, Mario Fagiolo of Eugenio Battisti. Zijn stelling was echter ondubbelzinnig: het gebouw, het project zelf, bevat bewijsmateriaal dat de hedendaagse architect in staat stelt deel te nemen aan de geschiedenis, aan de geschiedschrijving zelfs, en het onderscheid tussen verleden en heden als kunstmatig te beschouwen. Hierdoor worden vormen van wiskundige en geometrische analyse toelaatbaar, die voor andere deelnemers aan het congres absoluut taboe zouden zijn geweest, en kunnen ze worden ontwikkeld tot de basis van een overtuigende architectuurpraktijk.

Moretti's Borromini – Moretti's architectuurgeschiedenis – is een nog warm lichaam, want de architect dient het voortleven van het verleden

in het heden op te vatten als een voorwaarde voor inventiviteit. Hij lijkt in te zien dat dit is waar Borromini's ontmoeting met de klassieke traditie om gaat; de barokke ervaring van de intellectuele en artistieke crisis, veroorzaakt door het gecompromitteerde huwelijk tussen klassiek historicisme en a-historisch naturalisme. Daarmee biedt hij een nuttig uitgangspunt voor het heden: een rigouzeuze benadering van kennis (haar fundamenteen, haar toepassing en ethiek) die inventiviteit een plek geeft als de meest vitale waarde van de architectuurpraktijk.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg



Omslag/cover: *Spazio*, nr./no. 7, 1953



Luigi Moretti, Grattacielo Italia, Milaan/Milan. Foto/Photo: Gabriele Basilico

forms of buildings by Palladio, Michelangelo and Borromini to an analysis that dissolves their historical specificity and lays bare the strategies determining form *and* experience. Demonstrating that this is not merely a lineage running from architect to architect, Moretti likewise conducts a minute analysis of the paintings of Caravaggio – and this no more rigorous a reading than the diagrammatisation to which works of Picasso and Boccioni are also subject in the pages of *Spazio*.

This is not to say that Moretti played fast and loose with history. Far from it. He regarded this mode of reading, resulting in architectural principles, as valid as the work of historians writing books. It is extraordinary, but revealing, that we find his name alongside those of Lidia Bianchi, Carlo Ceschi and Paolo Portoghesi in the seven-member scientific committee for the national commemorations marking the tercentenary, in 1967, of Borromini's death. This event was pivotal in realizing the transition from a late modern to a post-modern moment in Italian architecture. It was a watershed in which catchment could be found the full spectrum of claims upon the efficacy of historical knowledge both within and beyond architectural culture. Moretti's own rigorously *architectural* analysis prizes open the structural principles – the play of elements and systems – underpinning Borromini's work and, inevitably, its supreme relevance for that moment. Moretti's lecture sits comfortably, therefore, alongside the interventions of Portoghesi and Zevi, even if he made tougher company for Nikolaus Pevsner or Rudolf Wittkower, Mario Fagiolo or Eugenio Battisti. His claim, though, was unequivocal: the building, the project itself, comprised a body of evidence that allowed the contemporary architect to participate in history – in historiography, even – to regard the distinction between past and present as artificial, thereby permitting those forms of mathematical and geometrical autopsies that would have seemed anathematic to others grouped around the table and translating their consequences into the basis of a compelling architectural practice.

Moretti's Borromini – Moretti's architecture history – is a body still warm because the architect must address the persistence of the past in the present as a precondition of invention. He appears to understand that this is Borromini's encounter with the classical tradition, the Baroque experience of the intellectual and artistic crisis thrown up by the compromised marriage of classical historicism and an a-historic naturalism. In this he offers a useful point of departure for the present: a rigorous approach to knowledge (its foundations, its application, its ethics) that reserves invention as the most vital value of architectural practice.