

Intervista a Pietro De Laurentiis: Moretti visti da de Laurentiis

Parametro Marzo 1987

Antonella Greco

Carlo Severati

Salvatore Santuccio

De Laurentiis è uno scultore che ha conosciuto Moretti giovanissimo intorno agli anni '40, e ne ha seguito la sua attività fino alla morte dell'architetto, attraverso contatti diretti di lavoro, ma anche attraverso una profonda amicizia venutasi a creare tra loro sulla base di idee comuni sull'arte e sulla cultura in generale.

D. Chi era Luigi Moretti, quali erano i suoi rapporti con «il potere»?

R. Moretti era un «gran furbo», un uomo intelligente, molto sensibile e molto colto, però aveva una coscienza esatta dell'essere «artista». Lui non ha mai servito nessuno, serviva se stesso. Apparentemente serviva gli altri era ossequiente, rispettoso, «magnifico». era disposto a fare tutto, però non era disponibile a fare l'architettura secondo le idee degli altri. Lui faceva architettura secondo la sua coscienza.

D. In che anni ha conosciuto Moretti?

R. L'ho conosciuto nel '40, io ero un ragazzo avevo vent'anni e lui ne aveva trentatre. Me lo presentò un amico, e lui mi ricevette al Foro Mussolini.

D. Chi era questo amico che vi presentò?

R. Era l'amministratore della G.I.L. . si chiamava Piscicelli. un uomo che ha scritto qualcosa, ma che essenzialmente era un amministratore, un giovane amministratore che avevo conosciuto in provincia a Chieti in occasione di alcune mie mostre.

D. Nel '40 lei che maturità di studi aveva?

R. Avevo appena terminato il liceo scientifico in provincia. Però avevo già fatto delle mostre, e nel '39, per una di queste mostre, vinsi il premio del Ministero della Pubblica Istruzione.

Così finito il liceo colsi l'occasione di venire a Roma per frequentare l'Accademia. Ero già stato a Roma, tra i giovani che avevano vinto i «ludi juvenilis» e ne ero rimasto molto affascinato

D. Tornando a Moretti, come avvenne questo incontro?

R. Quando mi stabilii a Roma, incontrai questo mio amico che mi chiese esplicitamente se avessi voluto conoscere Moretti.

D. Lei sapeva chi fosse, ne aveva sentito parlare?

R. No, assolutamente. Quindi sfruttai questa occasione ed andai da Moretti.

D. Dove stava lui?

R. In una sala del Foro Mussolini, in uno degli edifici di Del Debbio. Mi ricevette, seduto su una specie di cattedra. Mi sembrò un personaggio eccezionale, molto affabile, pieno di sorrisi. Mi fece i complimenti.

D. Ci furono, poi, dei contatti negli anni '40?

R. Sì. Lui mi chiese subito di fargli un lavoro. Mi commissionò un'aquila, molto grande. Circa un metro e mezzo, e io gli impostai questa aquila ...

D. Per quale edificio?

R Per uno di questi edifici della G.I.L. che in quel tempo stavano costruendo. In genere loro accumulavano queste opere e poi le distribuivano alle varie case G.I.L. Io finii questa aquila in gesso, ma poi venne distrutta. Ricordo che svolsi questo tema con entusiasmo, perché conoscevo le «formelle» di Donatello, alle quali in un certo senso, mi ispirai. Cercai di fare un'aquila un po' «spiritosa» e questo piacque ai collaboratori di Moretti.

D Moretti quindi, non l'ha vista?

R. No, non credo. Mi mandò un certo Starace nipote del noto Starace, che era studente di Architettura ...

D. Dopo quest'aquila, cosa avvenne in quegli anni? Ebbe commissionati altri lavori?

R. Alcuni anni dopo, nel '49, facemmo insieme una scenografia teatrale al Teatro Quirino.

D. Per il "Nessuno salì a bordo" della Pawlova?

R. Esattamente. Feci un grande Cristo, su una parete tutta scheggiata, con il quale Moretti voleva rappresentare un momento dei bombardamenti. Questa cosa a Lui piacque molto. Così come alla Pavlova.

D. Senta, ma Moretti non la coinvolse mai nella realizzazione di modelli dei suoi progetti. Modelli ai quali, peraltro, teneva molto?

R. No. Io feci solo dei modelli per il Santuario di Tagbha. Cercai di sviluppare i temi simbolici che lui aveva inserito nei piloni del progetto. Feci dei bozzetti, di una certa grandezza, e poi li diedi a lui.

D. Senta lei ha mai avuto contatti con la rivista «Spazio» o con la galleria «Spazio»?

R. Sì, qualche volta. Lui pubblicò i miei lavori in un numero speciale della rivista. Poi curò anche un catalogo, edito sempre da «Spazio» per una mia mostra a Milano.

D. Quale era, secondo lei, il senso di questo interesse di Moretti per l'arte?

R. Io credo che fosse un duplice interesse. C'era senz'altro un interesse a possedere le opere d'arte. Amava avere quadri ed oggetti d'arte e ha comprato opere a molti pittori e scultori. Io stesso gli ho venduto molti pezzi. Questo gli consentiva di avere un approccio diretto con l'artista, perché lui era molto attento a ciò che avveniva nel mondo dell'arte. Non la vedeva come una cosa staccata dal mondo dell'architettura. Piuttosto come un qualcosa da integrare all'architettura, non fisicamente, così come tradizionalmente s'intende, cioè fare degli affreschi, delle statue dentro gli edifici, ecc., ma avere una integrazione culturale tra le problematiche dell'arte: della scultura come volume, della pittura come colore e dell'architettura come organismo.

D. Dal punto di vista artistico, diciamo che lui è stato un personaggio che ha protetto, sotto certi aspetti, l'astrattismo, nel periodo, appunto, della galleria «Spazio». Capogrossi è un personaggio che è stato molto a contatto con Moretti, per esempio. Secondo lei perché? Che senso aveva per una persona che, da una parte, era molto interessata al barocco e a Michelangelo e dall'altro, sul contemporaneo, aveva questo tipo di "interesse"? Lei stesso, in quel periodo era abbastanza lontano dalle tematiche figurative. Come mai, allora, questa duplicità di interessi in Moretti?

R. Mah, come intellettuale, forse seguiva due filoni, inconsciamente. Era attento a tutte le manifestazioni dell'arte moderna, diciamo, come fatto culturale. Naturalmente cercava di avvicinare i personaggi, i protagonisti, sia italiani che stranieri. Lui aveva senza dubbio una cultura di formazione classica, greca, rinascimentale e barocca, ma era comunque aperto alle nuove manifestazioni artistiche. Non era come certi tradizionalisti e formalisti quali rifiutavano a priori. Lui cercava di capire e per capire meglio cercava dei contatti diretti con gli artisti. Era una sorta di verifica. Acquistava le opere per avere un rapporto più intimo con le cose.

D. C'è anche un'altra sensazione, vedendo le cose che faceva sulla rivista, Moretti fa dei saggi sul barocco, ad esempio, ed il suo procedimento è sempre di analisi. Lui ingrandisce alcuni particolari e tenta di estrapolare i motivi astratti anche dall'arte barocca, quasi come considerasse un'evoluzione quello che era, poi l'astrattismo come decantazione da un certo tipo di stile, di reale: linee, forza ecc. Come se non ci fosse contraddizione, ma una sorta di continuità. Lei è d'accordo?

R. In effetti lui seguiva questa tesi. Ci sono, su "Spazio" alcuni saggi sul barocco, quello con la pubblicazione dei panneggi, per esempio, in cui lui, praticamente dice: "ecco vi do un esempio dell'astrattismo". Dell'astrattismo nel barocco. Secondo me lui in un certo senso aveva anche ragione, in quanto l'astrattismo moderno, in quel periodo era più un astrattismo geometrico. Si faceva molta confusione tra geometria ed astrattismo. Lui, in qualche modo, voleva dimostrare che l'astrattismo e il figurativo, hanno come punto di arrivo la catarsi dell'elemento dal quale sono stati costruiti...

D. Quindi un'equivalenza della visione, praticamente, perché lui privilegiava la visione, i motivi che uscivano fuori da questo tipo di astrazione, sia nel campo architettonico che in quello pittorico...

R. Direi, piuttosto, i motivi che vi erano all'interno, cioè l'essenza che c'era dentro...

D. Che però era sempre formale, intellettuale. Era il primo momento dell'astrattismo, non era ancora «informale». non era ancora «pulsione interna»...

R. Non direi, Moretti aveva conosciuto dei pittori «informali», era ad esempio molto amico di Tapiè, che si diceva il padre dell'informale francese...

D. Forse questo interesse nasceva per la poetica del materiale.

R. Può darsi. L'architettura di Moretti era, in effetti, l'esatto opposto della pittura di Tapiè, le sue superfici si permeavano di luce, facendo in modo che la materia scomparisse, per acquisire molta luce, mentre l'informale ha rifiutato, praticamente, la luce, la materia. in quel caso, vive più sotto la luce artificiale che naturale. Moretti era, diciamo così, un «idealista».

D. Moretti ha fatto anche un'altra cosa, piuttosto interessante, ha cioè riprodotto, con dei plastici «al negativo» gli spazi interni di alcune chiese, rappresentando in gesso i vuoti. Lei entrato in qualche modo, in questa operazione?

R. Non direttamente. Ne abbiamo però parlato a lungo insieme. Lui ha voluto dimostrare che lo spazio non è «vuoto» che, cioè, la forma non sta soltanto nella materia ma anche nello spazio, al di qua della materia. E stata un'operazione molto interessante che però, purtroppo, ad un certo punto si è esaurita, quando forse poteva essere ancora sviluppata. Poteva essere un contributo molto originale per l'architettura moderna la quale, secondo me. non tiene in alcun conto la «forma dello spazio».