



LA FESTA DELLE ARTI

Scritti in onore di Marcello Fagiolo
per cinquant'anni di studi

a cura di

VINCENZO CAZZATO, SEBASTIANO ROBERTO, MARIO BEVILACQUA

VOLUME PRIMO

GANGEMI EDITORE

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Dipartimento di Architettura

CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

CENTRI DI STUDI SUL BAROCCO DI TOSCANA, UMBRIA, CALABRIA, SICILIA, LECCE E NAPOLI

Coordinamento redazionale

CAROLINA MARCONI

Collaborazione alla redazione

Giancarlo Caccioli, Carlo La Bella

©

Proprietà letteraria riservata

Gangemi Editore spa

Piazza San Pantaleo 4, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili in Italia
e all'estero anche in versione ebook.*

*Our publications, both as books and ebooks,
are available in Italy and abroad.*

ISBN 978-88-492-2914-1

In copertina:

Roma. Chiesa di S. Maria della Vittoria: veduta dell'interno

(foto ed elaborazione grafica di C. Marconi)

LA FESTA DELLE ARTI

*Scritti in onore di Marcello Fagiolo
per cinquant'anni di studi*

a cura di

VINCENZO CAZZATO, SEBASTIANO ROBERTO, MARIO BEVILACQUA

volume primo

LUIGI MORETTI E PIETRO DE LAURENTIIS: DIALETTICHE TRA ARTE E ARCHITETTURA

Francesco Moschini

A partire dal 2005 l'Archivio del Moderno di Mendrisio e l'Accademia di Architettura della Svizzera italiana avviarono una ricerca su Luigi Moretti. L'esito fu quello di due mostre tra loro correlate che si tennero nel 2010, "Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale", presso il MAXXI e "Luigi Moretti architetto: storia, arte e scienza" presso l'Accademia Nazionale di San Luca. Ad accompagnare le due esposizioni, il volume a cura di Bruno Reichlin e Letizia Tedeschi, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, che riportava anche una mia testimonianza, *Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis*.

Il testo, ampiamente abbreviato per motivi redazionali, rendeva conto del particolare rapporto intercorso tra Luigi Moretti e lo scultore Pietro De Laurentiis. Ho ritenuto opportuno riproporlo in questa sede per intero; chiarendo che a muovermi è quel lieve senso di disagio, che è spesso alla base delle mie scelte culturali, un po' di febbre, un malessere, che mi costringe a colmare anche - e soprattutto - quei minimi vuoti di senso che si creano negli infiniti spazi della realtà dell'immensamente piccolo, nelle vastità che si aprono ogni volta che si tenta di ridurre il mondo a qualcosa di conoscibile, l'*horror vacui* che quotidianamente mi coglie e che tendo ossessivamente a rilevare e colmare con un'attenzione al mondo che a volte estenua persino me stesso, insieme a chi intorno a me condivide il mio operare.

La mostra su Moretti all'Accademia di San Luca approfondiva "la formazione di Moretti e quanto di essa si ritrova in relazione alla fucina delle idee esplicitate nei singoli progetti" (Letizia Tedeschi, *Dalla ricerca alla mostra*, in *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra*, Milano 2010). Ma appare evidente a ognuno che questa fucina, che ha operato per decenni interi a livelli eccezionali di qualità, non abbia mai rivelato padri - né per rivendicarne una continuità né per segnare una discontinuità - e tantomeno abbia formato possibili seguaci. Luigi Moretti è stato in definitiva un maestro senza discepoli né maestri, salvo poi dare delle indicazioni, dei riferimenti sul suo lavoro, negli eccezionali articoli di "Spazio", che andavano da Michelangelo a Borromini. Ed è un po' questo il vuoto che mi è sembrato, perciò, interessante indagare, un non visibile che, per forza di cose, l'esposizione ha lasciato indefinito. La mia testimonianza, che qui appare completa per la prima volta, aveva inteso mostrare proprio un "non visto", o meglio un "non visibile" e non rilevabile. Il fatto è che ho avuto la fortuna di condividere parte della mia formazione con uno di quelli, lo scultore Pietro De Laurentiis, che aveva costituito una parte non trascurabile del tessuto del quotidiano della vita di Moretti, non dei collaboratori, ma semplicemente amici, persone che probabilmente condividevano il fondo di una visione, e che è poi, strano a dirsi, il senso profondo delle cose. Parte di questo mondo, Moretti lo ostenta pubblicamente nella "Mostra della Casa abitata", tenutasi a Palazzo Strozzi a Firenze nel 1965, organizzata da Pierluigi Spadolini con Giovanni Michelucci e Tommaso Ferraris, tra l'altro ampiamente testimoniata nell'esposizione del MAXXI dove nella sezione dedicata a questo evento figuravano, fortemente evidenziate in uno spazio in oggetto creato a partire dalla parete di fondo, due delle sculture di Pietro De Laurentiis appartenute a Moretti.

E in effetti, pur privo di ascendenti e discendenti, Luigi Moretti certo non si aggirava nel nulla. Si muoveva all'interno di una mappa di riferimenti, un'idea interpretativa del mondo che condivideva con alcuni e che cercavo in questo mio scritto di ricostruire. Quando, per esempio, nel 1958, organizzando una mostra di Pietro De Laurentiis a Milano scrive a Agnoldomenico Pica, necessariamente ne sottolinea l'eccezionalità: "per me è uno scultore importantissimo (...). È un artista con una voce potente e soltanto sua; voce che dovrebbe scoppiare per gli altri di colpo", ma la fulminazione arriva in clau-

sola, con un perentorio “Guarda la contadina abruzzese”. Nient’altro. Ora sarebbe lungo spiegare cosa volesse intendere, ma a chi conosce a fondo le opere di Pietro De Laurentiis e quelle di Luigi Moretti, queste quattro parole costruiscono (o meglio, ricostruiscono) una vera e propria “visione”, un intreccio di citazioni e di rimandi, che partono dal *Guerrigero di Capestrano* per arrivare alle superfici permeate di luce delle sue architetture.

Credo che alla base di questa *Weltanschauung* ci fosse l’idea dell’opera come assoluto, ma non per questo aliena dalla storia, anzi in essa pienamente immersa. Un’opera che si ponesse, nel suo essere storica, come una sorta di forma definitiva - appunto assoluta - i cui riferimenti interni rappresentassero una serie, più che di citazioni, di “adempimenti”, di cui le opere citate fossero delle “umbrae futurorum”. È lo stesso Pietro De Laurentiis, in un’intervista (cfr. “Parametro”, marzo 1987) a metterci su questa traccia: “Ci sono, su ‘Spazio’ alcuni saggi sul barocco, quello con la pubblicazione dei panneggi, per esempio, in cui lui (Moretti, ndr), 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...”.

A partire da quel senso assoluto dell’opera - che è poi alla base di una visione figurale del mondo - deriva a cascata il senso del suo operare: quella sorta di nostalgia mai esplicitata per una forma organica e vagamente antropomorfa, l’amore per il frammento, come elemento di raccordo tra due momenti della storia (appunto ombra e figura), ecc.

Ma questo è poi l’argomento del mio intervento del 2010, che la mia coazione a ripetere mi porta a riscrivere in questa prefazione, prima ancora che “riutilizzare”. Mi accorgo che l’amore per la parola, rischia di farmi parlare “sopra” e temo di coprirmi la voce, invece che svelarla. È forse invece giunto il momento di lasciarmi parlare, e con me Pietro De Laurentiis e Luigi Moretti.

Momenti di un’affinità elettiva

Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis nella loro trentennale contiguità, dagli anni Quaranta sino alla scomparsa dell’architetto, condividono, al di là delle “puntiformi” occasioni di collaborazione, una parallela tendenza nel pensare all’opera, sia architettonica che scultorea, come Assoluto. Ed era certo per quegli anni una posizione anomala se si tiene conto che, per la migliore cultura architettonica e artistica, le uniche possibili oscillazioni erano tra etica e linguaggio, sul filo di una perseguita tensione all’esperienza dei risultati. Entrambi si fondano sulla certezza che il passato, la storia vadano interpretati con gli occhi della modernità, ma soprattutto che valutare la modernità dello stesso passato sia l’unico modo di intervenire nel contemporaneo, guardando alla modernità che viene dall’antico e che il moderno *tout court* non sa restituire. Biblicamente per entrambi si tratta di intercettare l’antico con gli occhi che sono stati attraversati dalla “Rivelazione” evidenziata dall’arte moderna. Certo deve aver trepidato non poco il giovane scultore De Laurentiis nelle attese spasmodiche delle uscite, a incerta periodicità, della mitica rivista “Spazio” di Luigi Moretti, dove l’architetto “insegnava” a guardare al passato non tanto come fonte di insegnamento, ma come qualche cosa che richiedeva, prima di essere guardato, di individuarne la modernità e dove si tentava la “ricucitura” del moderno con la storia in una sorta di ritorno alle radici, ma non attraverso l’imitazione quanto piuttosto attraverso l’ispirazione. Erano queste posizioni a far sì che Luigi Moretti rileggesse ad esempio le tarsie marmoree del romanico fiorentino alla luce dell’esperienza di Mondrian, o le modanature michelangiolesche alla luce delle linee forza di Van de Velde. Ripercorrendo le occasioni di maggiore vicinanza tra le due personalità andrebbe certo qui ricordata *in primis* la testa in cera, ritratto dell’architetto Moretti, commissionato a De Laurentiis alla fine degli anni Quaranta. In questa opera, che nei tratti manifesta un’affinità con i temi della figurazione cari alla ritrattistica postcelebrativa di Arturo Martini o Marino Marini, è sorprendente l’accoglienza da parte dell’architetto di un ritratto che, nell’evanescenza alla Medardo Rosso, quindi di una materia come la cera che liquidamente si disperde, consumata dalla luce, per poi rassodarsi nella perentorietà dei segni-tratti somatici quasi di una forza primordiale, riesce a imporsi poi con la propria absolutezza d’immagine. Ma questa “ambiguità” è la stessa che

ritroviamo in Moretti, in quell'idea di "trasfigurazione" delle forme per cui inedite zoomate sulla statuaria barocca o frammenti di edifici, sottoposti a una vera e propria "deriva" del significato, rinunciano alla riconoscibilità, all'appartenenza al mondo della raffigurazione. La presenza protagonista del frammento all'interno della gerarchia della composizione identifica un secondo, importante nucleo di affinità tra le due figure, di cui il progetto per la rappresentazione teatrale del "Nessuno salì a bordo" della Pavlova costituisce forse l'episodio più significativo. Elaborato nel 1949, questo allestimento scenico accosta al collasso visivo provocato dalla "apparizione" di un Cristo lacerato tanto nella sua integrità iconografica quanto nella postura vertiginosa, il vuoto paralizzante del sottofondo prospettico, in cui l'unico risarcimento alla laconicità delle superfici sembra essere offerto dalla metafisicità dei due "oggetti architettonici" disposti simmetricamente alla base del boccascena. L'idea del reperto in quanto strumento, oggetto di osservazione cui guardare con gli occhi del moderno per rintracciarne il segreto, è cara a Moretti fin dagli anni della sua formazione. Ed è proprio in questa comune fascinazione per l'antico che si rintraccia il senso della collaborazione, ancora una volta ricercata da Moretti, tra lo scultore e l'architetto per l'esposizione di Torino "Italia '61". Il calco del *Guerrigero di Capestrano* commissionato a De Laurentiis per l'allestimento del Padiglione della Regione Lazio testimonia infatti non soltanto la volontà di inserire nella sequenza espositiva una derivazione ieratica ma, soprattutto, introduce il tema del "negativo" della forma, l'idea morettiana del vuoto come presenza attiva nella percezione dello spazio e dell'architettura. Anche l'allestimento della mostra "La casa abitata", tenutasi come è noto presso i saloni di Palazzo Strozzi nel 1965, manifesta, seppur in modo diverso, la prossimità di vedute tra Moretti e De Laurentiis. Qui è la compresenza, tanto evidente da apparire forzata, volutamente stridente, di oggetti culturalmente e stilisticamente distanti, a esprimere, in una sorta di *coincidentia oppositorum*, di condivisa predilezione per l'antagonismo delle forme, per quella contrapposizione delle parti che urtano senza mai compenetrarsi in cui si rintraccia una velatamente sottaciuta posizione polemica nei confronti della poetica cubista allora fin troppo frequentata dalle avanguardie italiane, che per scrollarsi di dosso l'ipoteca della retorica e della monumentalità pensavano bastasse un viaggio oltralpe e soprattutto rievocare le eroiche acquisizioni del Picasso più eversivo, per privilegiare invece una espressionistica contrapposizione di pesi e parti volutamente fatte configgere tra di loro senza mai incorrere nel rischio dell'integrazione se non della fusione degli elementi stessi. Ma anche in uno degli episodi di maggiore interrelazione tra Moretti e De Laurentiis dove l'artista è direttamente coinvolto per puntiformi "freccie poetiche" d'autore da inserire nelle svettanti strutture di sostegno del santuario di Taghba, così come già si era tentato nel progetto per la villa La Saracena a Santa Marinella, per la quale lo stesso artista si era riservato alcuni "cantucci poetico-plastici", c'è per entrambi l'idea che l'apparente assolutezza formale possa essere contaminata da parziali incisioni di vuoto, quindi di luce e ombra, quasi a contraddire l'uniforme diffusione luministica di quei corpi che da una condizione pierfrancescana in cui la luce si diffonde uniformemente, subiscono un'inversione di rotta con più crepuscolari interruzioni attraverso il frammento, attraverso l'incidente, attraverso infine il raggrumarsi della materia a indicare l'impossibilità di qualsiasi pretesa di improbabile "solarità". Il sodalizio tra i due sembra trovare poi una propria ideale conclusione nel progetto per la chiesa del Concilio "Santa Maria Mater Ecclesiae" di Roma, del 1970, uno dei progetti "estremi" dell'architetto in cui Moretti rende addirittura un non troppo sottaciuto omaggio alle sempre più frequenti incursioni dell'amico stimato scultore negli impervi territori dell'architettura. De Laurentiis stava infatti portando avanti da tempo virtuosistici esercizi architettonici di autocommittenza, sempre in bilico tra piacere della forma e messa in crisi della stessa, attraverso i suoi continui scardinamenti grafici, in cui il segno insistito incideva e corrodeva, fino alla dissoluzione della totalità, quasi a ridurre quella pienezza formale a una tatuata bidimensionalità, in cui l'architettura si risolveva in pura scrittura, in ossessione di uno spartito in cui toccare tutte le tonalità per giungere a una sorta di ricostruzione dell'universo dove il ritmo, la contrapposizione, la frantumazione e il conflitto conducevano a una sottolineata polifonia pur di discordanti protagonismi. Ma anche il ricorrere all'idea di una forma indagata, sollecitata se non tatuata come faranno spesso sia pure in occasioni diverse sia Moretti che De Laurentiis, non allude al vuoto del puro esercizio grafico ma segnatamente prende per entrambi le mosse da una tradizione colta, storicizzata a partire dal

progetto raffaellesco per Palazzo Branconio dell'Aquila, attraverso le sollecitazioni visive di Palazzo Spada a piazza Capodiferro fino alla loggia palladiana del Capitanato, la famosa Loggia Bernarda che celebrava la battaglia di Lepanto, per giungere sino alla coazione a ripetere di Robert Venturi attraverso la moltiplicazione wharoliana dei pattern.

L'insistita predilezione per la curva e la forma organica

Conservando in ogni suo progetto un'evidente nostalgia naturalistica, Moretti subisce la tentazione della forma organica, vagamente antropomorfa, la sola che riunisca l'architettura alla fisionomia più esplicita del mondo. Quanti ne abbiano conosciuto davvero il temperamento e la posizione morale affermano di intravedere, nell'insistita propensione per l'uso della curva, tracce del suo grande interesse per la maestosità della statuaria romana, di cui lo studio di via Panisperna, a Roma, custodiva esemplari di rara bellezza. Certo Moretti non mancò di sottolineare ancora più esplicitamente e insistentemente, dalle pagine di "Spazio" - la cui stessa impostazione editoriale non lasciava dubbi sulla sua personalità multiforme e intrinsecamente plurale, incline allo sconfinamento - la matrice classica della propria architettura, su cui la storia sembra costantemente apporre segni del suo simulacro iconico, di quel sistema in fieri di valori definitivi e sempre attuali. Gli stessi valori che l'opera di Pietro De Laurentiis, con le sue velate allusioni all'antico, implicitamente sottende. Basta pensare al rapporto tra le opere morettiane realizzate precedentemente e successivamente al secondo conflitto mondiale, che descrive, con convincente chiarezza, una continua e ininterrotta evoluzione del suo linguaggio, rendendo merito a una ricerca complessa, pluridisciplinare, multiforme anche se attraversata da motivi ricorsivi, insistiti, da una scrittura coerente e fortemente autografica. Ma anche alla monumentalità primitiva delle figure antropomorfe di De Laurentiis in cui le ibride commistioni tra materiali diversi, la stessa postura delle figure delle sculture con la loro imponente classicità tendono a sottolineare. Non diversamente da quello dello scultore, il linguaggio plastico di Luigi Moretti, come ogni sistema determinato dalle energie e dalla forma dei propri elementi, il cui scorrere omogeneo lo caratterizza e al tempo stesso ne custodisce il segreto, ha una sua logica di coordinazione sostenuta da radici profonde, intessuta di riflessioni sedimentate, di cui ciascuna architettura si appropria e in cui permane la sua "coscienza vivente". Lo si riconosce nei passaggi tra i nuclei plastici della palazzina di via Jenner, in cui riaffiora la temporalità plastica delle architetture borrominiane, la disseminazione di segni e di zone rapprese sulle algide sagome degli "angeli sopra Roma", ma anche le costellazioni di forme emergenti da un sedime di materia compatta di derivazione caravaggesca, la cui silenziosa eloquenza fa pensare all'assenza come "possibilità di costruzione" dello spazio. Ma è quanto succede anche nelle "contrapposizioni" delle sculture frontali di De Laurentiis, come il grande marmo nella sede dell'INPS all'EUR, in cui la corrosività dell'artista scava e incide ma soprattutto svuota attraverso potenti "oculi", che nella loro propensione alla smaterializzazione formale tendono a condurre in un altro alveo il rapporto tra scrittura della superficie e ricerca spasmodica di una più intima profondità, in una sorta di ricercato sincretismo tra culture e mondi diversi, tra Oriente e Occidente in cui è possibile ravvisare i prodromi di quella sollecitazione nei confronti del mondo come pura scrittura così sapientemente restituita da alcuni capolavori di Greenaway, "The Prospero's Books" e "The Pillow Book".

Il frammento come citazione

Con il primo progetto elaborato per Roma dopo le esperienze milanesi Luigi Moretti rende il contributo più alto e scenografico all'architettura della palazzina. Come hanno osservato Thomas Schumacher e Fulvio Irace, sottolineare la posizione cronologica della casa del Girasole, come anche di quella di via Jenner, rispetto agli interventi lombardi, è necessario a chiarire, o almeno a supporre, la ragione delle evidenti allusioni planimetriche riscontrabili in questi due episodi alle residenze Ghiringhelli e Lavezzari progettate a Milano da Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri. Anche nei progetti morettiani, infatti, la struttura compositiva dell'opera ha un'impostazione fortemente scenografica. Allo stesso modo Pietro De Laurentiis imposta sul piano della messa in scena le grandi sculture progettate per la sede centrale dell'ACEA di Roma, dove l'idea di un sipario che si apre sui vuoti architettonici del porticato in realtà si coniuga con l'idea della pura struttura-diaframma, elemento osteologico che allude a ulteriori profondità e squaderna le retrostan-

ti proliferazioni spaziali. Sia per lo scultore che per l'architetto è però sempre presente la storica derivazione degli elementi-diaframma, a partire dalla lezione cinquecentesca del rapporto mediato tra presbiterio e coro delle palladiane chiese di San Giorgio Maggiore o del Redentore a Venezia. A differenza dei progetti del maestro del Novocomum, tuttavia, Moretti realizza a Roma una vera e propria teatralizzazione dell'edificio che inverte, o se si preferisce, sovverte, il rapporto tra teatro e architettura, investendo quest'ultima del compito di costruire un luogo immaginario, nel quale un complesso stratificarsi di elementi prelevati dalla storia e dalla memoria è ricomposto nell'artificiosa unitarietà dell'immagine costruita. E in questo senso potrebbe non essere inopportuno rievocare la contemporaneità alla stesura del progetto del Girasole alle indagini sulla scenografia di cui l'allestimento scenico per il "Nessuno salì a bordo", dello stesso anno, fornisce testimonianza. Elaborato con la collaborazione di Pietro De Laurentiis, che realizza la grande figura di Cristo, la cui rappresentazione è ridotta quasi al solo busto, questa opera si identifica di fatto con la messa a punto di un dispositivo architettonico dalle differenti apparenze, un contenitore disponibile a infinite manipolazioni, immaginato, pirandellianamente, come molteplice, capace di immolarsi drammaticamente a una varietà di letture e di significati, attraverso le diverse tonalità narrative che è in grado di mostrare, dall'ostentazione della Roma imperiale alla dimensione caricaturale barocca, dalla visionarietà dei "lumi" piranesiani, all'"universo meccanico" di Depero futurista. Ma il molteplice è anche l'elemento riunificante della impegnativa elaborazione di De Laurentiis per la Cattedrale di Chicago dove in un voluto e mantenuto stacciamento bidimensionale si rincorrono e si moltiplicano i figurativi elementi narrativi, che con le loro deflagrazioni sembrano indicare una composizione pulviscolare mentre il tutto è riunificato da una sovrastruttura che rivela il carattere di continue zoomate, vere e proprie messe a fuoco di quello che è appena fatto intravedere in uno spazio "oltre", apparentemente distanziato e lontano e invece così vicino come si presenta in una sorta di ideale ribalta visiva. Come per la visione scenica per il testo della Pavlova, anche nel caso del progetto della casa del Girasole le orditure semantiche da rilevare sono molteplici. Ne considereremo almeno due. In primo luogo l'impostazione scenica della prospettiva, che separa, con il "boccascena" della facciata, lo spazio reale della città da quello illusorio dell'interno dell'architettura. Ed è la distanza, sapientemente calibrata, tra le due "quinte" del fronte, ad attivare la scena, attraverso l'aspettativa di un evento sempre rimandato, di ciò che nel Girasole non avviene e che sollecita un desiderio inconsapevole e prolungato. Se le due quinte di via Bruno Buozzi si fossero riunite in una sola superficie l'osservatore sarebbe infatti stato relegato nel semplice ruolo di testimone della ricorsività orizzontale delle aperture. Ma il maestro scosta appena il sipario, quel tanto da consentire al buio del taglio verticale di confluire, come materia magmatica rappresa, nel palcoscenico dell'atrio. In secondo luogo, occorre osservare come la presenza di oggetti esterni, raccolti per questa rappresentazione, come la gamba che affiora dall'imbotte di una finestra o i grandi massi franati dall'oscurità dell'interno, non sia il risultato, come in altri casi, di corrugamenti superficiali o accumulazioni di forme, ma l'esatta rappresentazione di campioni prelevati dal repertorio iconico della città e sovrapposti o, forse più correttamente, "trasportati", naturalmente, come dopo un naufragio, nella compagine tettonica dell'edificio, nella struttura ideale di ciò che potrebbe definirsi "lo spazio di un inventario". A conferma dell'importanza del ruolo - caro tanto a Moretti quanto a De Laurentiis - assegnato al frammento nella composizione, dove per lo scultore in particolar modo, i ricorsi ai tagli, alle cesure, alle separazioni, in fine alludono all'ossessiva necessità del doppio come controcanto alla definizione definitiva della singola parola, a una continua messa in crisi della sua pienezza per una privilegiata diversificazione attraverso la sua insistita moltiplicazione.

L'appartenenza come pretesto sintattico

Pervenendo alla configurazione morfologica della architettura attraverso la manipolazione plastica degli elementi che più direttamente ne determinano le proprietà spaziali, Moretti pare anche aver compreso che quando questi non soddisfano con sufficiente convinzione le condizioni del contesto, stabilendovi una relazione sensibile o esplicita, sono soggetti a un inevitabile assottigliamento dell'intensità espressiva, proprio per effetto della loro estraneità ai luoghi. L'idea di sito con cui Moretti costruisce e intrattiene una relazione non riguarda soltanto la fisicità di uno spazio ma anche e soprattutto l'appartenenza di quest'ultimo a un sistema più ampio e complesso di significati, di messaggi impliciti

la cui rielaborazione autografica è affidata all'assertività del linguaggio. Tutti i segni chiamati a raccogliersi sugli edifici, che a una prima lettura potrebbero apparire eterogenei e singolari, restano sempre, in realtà, fedeli a uno stesso tema, a un discorso di cui l'architetto ha preso ad annotare i termini fin dagli anni della formazione e che è diventato, suo malgrado, testimone di una coerenza tematica che consente di riconoscerlo.

Non diversamente l'opera di Pietro De Laurentiis, con la sua insistita propensione alla pienezza formale, alla contrapposizione delle masse della composizione che urtano senza mai dissolversi le une nelle altre, è testimone della più assoluta aderenza a un registro stilistico consapevole e autografico. Ma per lo scultore non si tratta di affidare la propria creazione a un'idea di infinito intrattenimento, quanto piuttosto di reinscrivere in alvei sempre diversificati il senso dei singoli progetti scultorei, alla ricerca di quella molteplicità nell'unità che sembra riassumersi in quegli elementi riunificati rappresentati dai tracciati e dagli orditi che come elementi unificanti sembrano darsi come regole in cui il gioco dell'azzardo, dell'incidente, indicano la tenuta stessa di quella sempre evidenziata pienezza formale. Nella misura in cui l'architettura analizza, il segno appare. Nella misura in cui l'architetto, così come lo scultore, dispone di segni, il linguaggio non cessa la propria evoluzione. L'ostinata anti-figuratività che Moretti e De Laurentiis sembrano perseguire introduce nell'opera un principio spaziale che non è un fatto a priori, come vorrebbe dedursi dalle sue proprietà architettoniche, bensì rappresenta sempre un risultato. L'elaborazione dell'opera determina un differenziale temporale, un istante in cui si concentrano elementi temporalmente disparati, cui l'unità dell'opera conferisce simultaneità. La sintesi consiste invece nel raccogliere ciò che si trova giustapposto nello spazio e nel commutare il principio formale della simultaneità nella struttura dell'unità determinata dei diversi momenti dell'opera. Ma questo processo, svolgendosi nella cosa stessa e non semplicemente nel modo della sua realizzazione, si definisce essenzialmente in rapporti di tensione, e non può verificarsi senza il momento della temporalità. Perciò la storia è immanente all'edificio e all'oggetto, così come l'aggettivazione rappresenta il tempo di elaborazione progettuale in esso sedimentato. Ed è attraverso il dispiegamento di queste proprietà, questa prossimità all'omologo anti-figurativo che le due figure, Moretti e De Laurentiis, mostrano di prediligere, che le loro opere tracciano il limite disciplinare. In esse convergono i giochi antichi della somiglianza e dei segni e tuttavia già nuovi rapporti si stringono, a ricordarci che fare arte consiste nel riferire linguaggio a linguaggio, e che ciò che caratterizza il conoscere non è né il vedere né il dimostrare, ma l'interpretare.

La discontinuità della forma e della struttura

Prendendo le mosse dalle indagini sull'architettura, sulla pittura, ma soprattutto sulla statuaria barocca, Moretti individua un sistema di dissociazione degli elementi dell'architettura, il cui funzionamento può ricondursi essenzialmente all'inversione della sequenza progettazione-costruzione-rilettura dell'opera. Allo stesso modo De Laurentiis, con i suoi assemblaggi di forme tenute insieme non tanto dalla proprietà di rievocazione del loro omologo figurativo quanto piuttosto dall'idea di plasticismo primitivo e visionario, utilizza gli strumenti propri della decifrazione della scrittura dell'opera per definirne invece l'immagine, introducendo nelle sue sculture un tale grado di complessità da renderne impossibile la comprensione se non al prezzo di ricostruirne la processualità generativa. Tali strumenti, di cui si ammettono quindi sia l'accezione progettuale che quella ermeneutica, si identificano tanto con gli accorgimenti compositivi messi in atto durante l'elaborazione quanto con il loro, successivo, potenziale rilevamento nell'oggetto o nell'edificio realizzato. Ripercorrendone gli esiti, descritti fin qui attraverso la presentazione specifica delle opere ricordate, ciascuno di essi può, più espressamente, essere ricondotto a una definizione. Vi è l'accentramento della composizione in più nuclei o centri compositivi, che essendo distanti si osservano in momenti diversi; la libertà di ogni centro per effetto di questa dissociazione della visione; l'unitarietà intellettuale dell'opera dovuta alla sovrapposizione delle immagini dei centri e differente da quella complessiva; le espressioni non oggettive degli stessi; l'attitudine all'astrazione lirica nella scelta e nella loro associazione; l'impostazione della gerarchia dell'opera che impone la subordinazione dei passaggi plastici tra i centri compositivi ai centri stessi; la costruzione della prospettiva secondo una logica dimensionale necessaria alla ricomposizione mentale dell'immagine dell'opera; l'introduzione di elementi figurativi, che se disposti nei passaggi dell'ideale trama compositiva dell'opera in generale si rendono necessari alla sua comprensione letteraria, mentre

nei nodi assumono il valore di frammenti; la lettura dell'unità concreta intellettuale dell'opera solo per sintesi astratta di elementi quasi sempre non oggettivi. È necessario però precisare che ciascuno di questi atteggiamenti, esibiti sempre come compresenti, è assunto da Moretti così come da De Laurentiis in ordine a un principio più generale, che attiene all'idea che l'arte si presti a essere pensata, e successivamente contemplata, sperimentando il piacere della ricerca e della scoperta delle relazioni tra le parti di chi osserva una costellazione di forme. Il tema della "discontinuità", che Moretti sottrae agli studi su Caravaggio, è in effetti evidente e riconoscibile tanto nel buio delle tele del Merisi, dove la presenza e l'identità delle figure che emergono dalle misteriose profondità del nero si deve alla visionaria selettività della luce, quanto nelle concitate anomalie formali della casa dell'Astrea, quanto nel raggrumarsi delle rotondità delle figure antropomorfe di De Laurentiis. E a questo proposito andrebbe sottolineato come, per entrambi, sia fondante una del tutto autonoma e ostentatamente "laterale" presa di posizione nei confronti dell'ossessiva disputa di quegli anni tra figurazione e astrazione, in termini più diretti intervenendo sulla polemica che allora infuriava tra astratto e concreto e che trovava in Elio Vittorini e Palmiro Togliatti le due opposte polarità. L'una protesa a difendere l'autonomia della ricerca artistica nei suoi vari specifici, dalla letteratura al cinema, e l'altra protesa a rivendicare alla politica le linee guida proprio sul piano espressivo. Dal punto di vista più strettamente artistico, sia Moretti che De Laurentiis si rifiutano di privilegiare la linea longhiana o quella venturiana, la linea cioè del realismo contrapposta a quella dello sperimentalismo dalle avanguardie impressioniste in poi, per additare una strada più conciliante di equilibrata distanza se non di slittamento progressivo dei contorni dell'una nell'altra, come pura necessità per quegli anni di impegno etico e ricostruttivo.

La modulazione chiaroscurale come eccezione alla continuità della materia

Privilegiando l'idea di interstizio, di attesa, di soglia, senza tuttavia mai approdare a un minimalismo estremo, ma seguendo una direzione fatta di continui sussulti e cambi di ritmo, Moretti e De Laurentiis sanno sciogliere nella continuità della materia le sottili ambiguità delle loro rispettive poetiche, ricorrendo, per giustificarne i numerosi antagonismi interni, all'idea di ossimoro come artificio per saldare termini antitetici in sequenze di opposizioni, come strumento per pervenire, di volta in volta, a una scrittura esatta e attraversata da grandi segreti. Cautela e pathos, metodo e libertà si sovrappongono e si fronteggiano. Moretti riduce la propria sintassi ad alcune cifre essenziali, modellando sagome, modanature e profili complessi costruiti dentro materie formali flessibili, dotate di consistenza tattile e di organica sinuosità, definendo, in tal modo, uno stile che riesce a coniugare il momento della riduzione estrema con quello della pianificazione, la fase minimale con quella esuberante. Poi, verificando i limiti del "noncolore", dà vita a una sua personale e inedita idea di architettura, inconfondibile con qualunque altra esperienza a essa coeva, costantemente impegnata a sottolineare la distanza ideologica dalle vicende connesse all'emergenza postbellica. De Laurentiis separa gli elementi delle sue sequenze plastiche con passaggi d'ombra sapientemente calibrati, ottenuti per avvicendamento di geometrie contrapposte.

All'interno di queste contrapposizioni assumono grande rilevanza i molteplici fuochi generatori a far sì che l'opera per De Laurentiis sia priva di un centro particolare o privilegiato ma "dispersivamente" abbia diversificate centralità, in cui l'esaltazione del materiale, l'ambiguità cromatica ascritta allo stesso, di una materia che trascolora in un'altra possa alludere agli spostamenti progressivi dei dati di partenza per darsi con visionarietà che comporti imprevedute bellezze. La stessa ragione che dà ordine alla costruzione chiaroscurale dell'opera governa il ricorso, sempre sulla superficie monocroma, alla cesura, che nell'ostentare l'esattezza della traiettoria tracciata senza esitazioni e mai abbandonata se non per intraprenderne una nuova, diversa e ugualmente predeterminata, dà voce al "segreto" della superficie di fontaniana memoria. Come a Milano, dove Moretti sa che l'atmosfera è tersa e la luce non ha a che vedere con quella violenta, sfrontata, che si scaglia contro le cornici cortoniane di Roma barocca, dove non è sufficiente sfogliare, deformare le facciate in un delicato bassorilievo, dove, ancora, la rarefazione dell'aria cancella le proprietà e le differenze visivo-tattili della materia. Ed è forse proprio al nero ottenuto senza farvi ricorso, che compare soltanto sotto forma di cavità negativa sottratta alla silenziosa eloquenza del bianco, che si deve l'oscillazione di Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis, pur nelle loro rispettive poetiche, in un limbo, in un territorio intermedio per la cui conquista

si avvicendano, alternativamente o contemporaneamente, l'architettura, la scultura e la pittura. E per entrambi, le dislocazioni "altrove" del loro operare nei luoghi più disparati, il dualismo Roma-Milano morettiano, che trova un corrispettivo negli interventi di De Laurentiis in diverse città italiane, ma anche nei loro interventi tra Europa e America, non fanno che confermare la loro necessità di elaborare l'opera come "progetto" che ha le proprie radici nella Storia, nei termini più alti, ma che sa declinarsi con i diversi momenti e i diversi luoghi dell'agire, in fine con il cangiante "spirito del tempo".

Le figure amiche di Pietro De Laurentiis

Debbo molto della mia riconferma di una scelta già maturata per altro sin da ragazzo, per una esclusiva e ossessiva predilezione "artistica", nella mia formazione accademica, a Pietro De Laurentiis, a Nina e ai suoi vivacissimi figli Aurelio, Gian Luca e Pierfranco. Proprio Pietro, nei primi anni Settanta, quando iniziavo da "fuorisede" i miei studi alla Facoltà di Architettura di Valle Giulia, mi aveva, con grande e inusitata generosità, "adottato", ospitandomi non solo nello straordinario scenario di Villa Blanc, dove mi aveva concesso di sistemarmi al piano di sopra del suo studio ma, oltre all'ospitalità fissa a pranzo e a cena, coinvolgendomi con tutta la famiglia nelle varie "peregrinazioni" alla ricerca dei luoghi d'arte dal Nord al Sud del Paese.

È con lui, con la viva intelligenza del suo carattere che per la prima volta in vita mia scoprivo il Campo dei Miracoli di Pisa piuttosto che Paestum o Ercolano e Pompei. E quando non si andava per chiese romaniche da scoprire, c'erano sempre nel grande e asettico salone di casa cataste di volumi straordinari: dall'architettura greca alle *stavkirker* (le chiese lignee norvegesi) alle chiese affrescate della Moldavia romena, che non ci stancavamo mai di vedere e rivedere sempre accompagnati dalle esaltanti indicazioni dell'instancabile Pietro. Come docente, lontano da ogni caduta nella pedanteria accademica, cercava di stimolarci a uno sguardo limpido, disincantato e critico nei confronti del reale, ci teneva a stimolarci con osservazioni che certo non avremmo trovato nei libri, che si fondavano sulla straordinarietà del suo sapere così intriso di ancestralità, di forza primigenia, di ricercata "antigraciosità". Il tutto sempre affrontato con l'ironia, il gusto del paradosso, la carica corrosiva che non si risolveva mai però nel puro gusto della battuta sapida e sferzante quanto piuttosto nella disamina impietosa dei miti e dei riti di quegli anni. Ma nel suo essere un maestro "totalizzante" come lo era nell'impostazione fondata sull'etica del proprio fare artistico e del proprio magistero didattico, risultava anche di una intransigenza con sé e con gli altri da risultare un maestro "scomodo", destabilizzante nella perentorietà del suo insegnamento che non lasciava adito a scorciatoie e tanto meno a scappatoie da risultare, nella sua incrollabile fissità e monoliticità, una sorta di Assoluto. Ricordo ancora, negli ultimi tempi della nostra assidua condivisione del quotidiano, quanto i miei "tentennamenti", i miei sguardi altrove, il mio inseguire anche altri maestri, lo sconcertassero, al punto che per non "polemizzare" con Pietro, per mia "pochezza" di cui ancor oggi mi rattristo, non gli raccontavo più le mie "sbandate" culturali che invece, prontamente, il figlio Gian Luca rivelava accennando ora a un libro ora a un catalogo che scopriva nella mia piccola biblioteca sopra lo studio di Pietro. Poi anche in questa recisione del cordone ombelicale, Pietro sapeva essere un grande maestro, un paziente e inesauribile "modellatore" di personalità che, nel loro pur disarticolato gioco di incastri, sapessero mantenere salda la forza stratificatasi nel tempo; un maestro che dal mito e dalla storia che ci aveva abituati ad apprezzare e riconoscere traeva i propri fondamenti e la propria fisicità come le sue possenti sculture, come la sua *Contadina* ma soprattutto come le figure amiche, come quel *Guerriero di Capestrano* di cui per primo ci parlò facendoci sognare, quasi portandocelo a presenza fisicamente davanti a noi, attraverso lo scintillio dei suoi occhi incantati.