

Testimonianza. Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis

Francesco Moschini

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 sia 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, consueta dalla luce, per poi rassodarsi nella perentorietà dei segni-tratti somatici

quasi di una forza primordiale, riesce a imporsi poi con la propria assoluta 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 rappresenta 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 dall'"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 bocca-scena. L'idea del reperto in quanto strumento, oggetto di osservazione cui guardare con gli occhi del moderno per rintracciare 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 guerriero di Capestrano commissionato a De Laurentiis per l'allestimento del padiglione della regione Lazio testimonia infatti non soltanto la volontà di introdurre 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 scollarsi di dosso l'ipoteca della retorica e della monumentalità pensavano bastasse un viaggio ultralpe 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 "frece 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 Califfa 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 Sancta 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 autocommitenza, 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 piechezza 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 in cui il ritmo, la contrapposizione, la frantumazione e il conflitto conducevano a una sottolineata polifonia pur di discordanti protagonisti. Ma anche il ricorrere all'idea di una forma indagata, sollecitata se non tatuata come faranno spesso sia pure in occasioni diverse sia Moretti sia 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 Capodiferno 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 staturaria 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 omo-



Luigi Moretti con Pietro e Nina De Laurentiis alla galleria Solocca nel 1958.



P. De Laurentiis, *Contadina*, 1961
(collezione privata).

geneo le 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 cul-



P. De Laurentiis, *Gallo*, 1954
(collezione privata).

ture 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

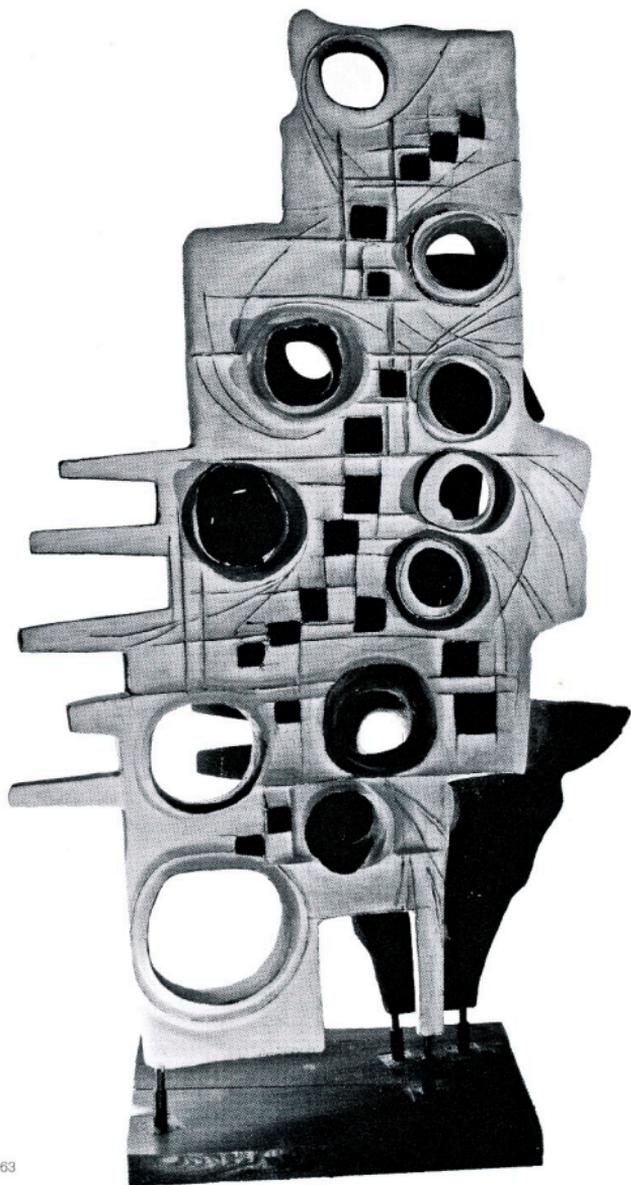
Nei progetti morettiani la struttura compositiva dell'opera ha un'impostazione fortemente scenografica. Allo stesso modo Pietro De Laurentiis imposta sul piano della messa in scena le grandi sculture progettate per la sede centrale dell'Acqa di Roma, dove l'idea di un sipario che si apre sui vuoti architettonici del porticato in realtà si coniuga con l'idea della pura struttura-diaframma, elemento osteologico che allude a ulteriori profondità e squaderna le retrostanti proliferazioni spaziali. Sia per lo scultore sia per l'architetto è però sempre presente la storica derivazione degli elementi-diaframma, a



P. De Laurentis, *Bufalo*, 1951
(collezione privata).

partire dalla lezione cinquecentesca del rapporto mediato tra presbitero 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 Il Girasole, alle indagini sulla scenografia di cui l'allestimento scenico per il già evocato, *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 la 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 staccamento 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 Il 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, infine alludono all'ossessiva necessità del doppio come controcanto alla definizione ultimativa della singola parola, a una continua messa in crisi della sua pienezza per una privilegiata diversificazione attraverso la sua insistita moltiplicazione.



P. De Laurentis, *Simbiosi*, 1963
(collezione privata).