

Opere e scritti di Luigi Walter Moretti, contenuti nella rivista «Spazio», invitano a ricercare l'intimo legame tra arte e architettura nello spazio "discontinuo" di Caravaggio, nelle "forme astratte" dei panneggi antichi o nelle astrazioni degli artisti informali. Segni, tracce, trame geometriche utilizzate nelle composizioni pittoriche, diventano, così, preziose matrici per comporre piante, sezioni e prospetti.

Works and writings by Luigi Walter Moretti, included in the pages of the magazine «Spazio», invite to seek for the intimate link between art and architecture in the "discontinuous" space of Caravaggio, in the "abstract forms" of ancient draperies or in the abstractions of informal artists. Signs, traces, geometrical wefts used in pictorial compositions thus become precious matrices for composing plans, sections and perspectives.

## L'arte nell'opera di Luigi Walter Moretti Art in the work of Luigi Walter Moretti

*Riccardo Butini*

[...] non esiste l'uomo architetto, esiste l'uomo artista. L'unità umanistica è inscindibile. In architettura, come in tutte le altre arti, la struttura pratica è un dato antecedente che non va confuso col momento della ispirazione. Solo quando quest'ultimo è raggiunto, la struttura pratica si identifica con quella ideale e nasce il Partenone<sup>1</sup>.

Uno dei ritratti fotografici più noti ed intensi di Luigi Walter Moretti lo vede immortalato nel suo studio di Palazzo Colonna in piazza Santi Apostoli, circondato da opere d'arte antica e contemporanea. Tele, stampe e sculture di epoche diverse prendono il posto di disegni e modelli d'architettura, affollando quasi per intero lo spazio a disposizione, conquistando la scena.

Questa immagine descrive e riassume il mondo di Moretti, nel quale l'intimo rapporto tra arte e architettura è da ricercare nello spazio "discontinuo" di Caravaggio o nelle "forme astratte" dei panneggi di sculture antiche, ma non di meno nelle astrazioni degli artisti informali.

La storia dell'architettura, o forse più correttamente le storie degli architetti narrano spesso di frequentazioni, amicizie, incontri professionali con artisti, con la loro opera e le loro opere, ma il rapporto tra Moretti e l'arte ha, tuttavia, una trama più complessa che passa attraverso la sua attività di conoscitore, appassionato ed esperto, di collezionista e gallerista, oltre che di architetto.

Moretti entra in contatto con molti, importanti, artisti del suo tempo, con i quali potrà condividere pensieri, posizioni, punti di vista rispetto a temi comuni alle loro ricerche e discipline, evidentemente avvantaggiato dalla direzione della rivista «Spazio»<sup>2</sup> e dall'attività dell'omonima galleria d'arte – di proprietà dell'architetto – dove saranno organizzate, nel corso della sua breve, ma



[...] the man as architect does not exist, it is the man as artist who does. The humanistic unity is inseparable. In architecture, as in all the other arts, the practical structure is a preceding fact that should not be confused with the moment of inspiration. Only when the latter is achieved does the practical structure identify with the ideal and the Parthenon occurs<sup>1</sup>.

One of the most famous photographs of Luigi Walter Moretti shows him in his studio in Palazzo Colonna in piazza Santi Apostoli, surrounded by ancient and contemporary works of art. Canvases, prints and sculptures from different eras share the room with architectural drawings and models, crowding the space almost entirely, conquering the scene.

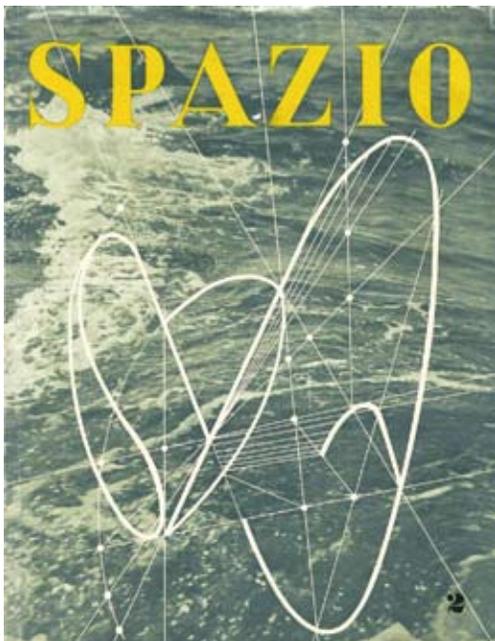
This image describes and summarises Moretti's world, in which the intimate relationship between art and architecture is to be found in the "discontinuous" space of Caravaggio, in the "abstract forms" of ancient draperies, but also in the abstractions of informal artists.

The history of architecture, or perhaps more correctly the history of the architects, often narrate stories of encounters, friendships, and of professional meetings with artists, with their work and their works, yet the relationship of Moretti with art, however, weaves an even more complex pattern that includes, in addition to his being an architect, his activities as connoisseur, passionate and expert, and as collector and art dealer.

Moretti comes in contact with many important artists of his time with whom he will share thoughts, positions, and points of view regarding the themes of their research and fields of study, evidently from a vantage point as editor of the magazine «Spazio»<sup>2</sup> and the activities of the gallery of the same name – property of the architect – where during its brief but intense existence many international



Luigi Moretti nel suo studio  
Archivio Centrale dello Stato (ACS, Luigi Moretti, Serie fotografie, n. 03418)  
Copertina della rivista «Spazio» n°1  
pp. 112-113  
Copertine della rivista «Spazio» n°2, n°3, n°4, n°5, n°6, n°7  
p. 114  
"Trasfigurazioni di strutture murarie", pagina 16 della rivista «Spazio» n°4  
"Punto dell'arte non obiettiva", pagina 17 della rivista «Spazio» n°4  
p. 115  
"Discontinuità dello spazio in Caravaggio", pagina 7 della rivista «Spazio» n°5  
"Valori della modanatura", pagina 5 della rivista «Spazio» n°6



intensa attività, esposizioni di portata internazionale in collaborazione con il critico francese Michel Tapié.

Tra gli artisti che ne influenzeranno maggiormente la formazione e la ricerca spiccano nomi celebri come quelli di Alberto Burri, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, ma anche Carla Accardi, Pietro De Laurentis, Claire Falckstein ed Emilio Vedova, oltre gli astrattisti storici, come Gino Severini, Enrico Prampolini, Alberto Magnelli, pubblicati da dell'architetto romano come autori e corrispondenti della rivista; alcuni di loro saranno autori di memorabili copertine<sup>3</sup>.

Nei suoi scritti sull'opera di alcuni Maestri e in generale sull'arte antica Moretti mette a fuoco gli aspetti trasmissibili, necessari a far confluire nell'esperienza del contemporaneo tutta la lezione del passato, della storia. Le splendide immagini del ricco apparato iconografico, in larga parte dettagli, che accompagnano i testi gli consente di tracciare un preciso percorso di ricerca sui temi della materia, del valore plastico della forma, della luce, muovendosi da una parte all'altra dell'impercettibile confine che divide, o più probabilmente unisce, l'architettura alle arti figurative.

«Gli argomenti trattati nella rivista sono apparentemente eterogenei: il corpo umano, le modanature, il Romanico, Caravaggio, le forme astratte della scultura barocca [...] Ciò li rende inutilizzabili dal punto di vista direttamente storico – critico, ma molto appetibili come trasfigurazione di un progetto architettonico»<sup>4</sup>.

In *Forme astratte nella scultura barocca* e in *Valori della modanatura* Moretti libera gli elementi architettonici dal loro valore comunicativo, tutto è ridotto a una questione grafica e formale da riversare come nuova linfa all'interno delle sue composizioni architettoniche<sup>5</sup>.

In «Spazio» n.4 pubblica il saggio *Trasfigurazione delle strutture murarie* al quale fa seguire *Punto sull'arte non obiettiva* affiancandogli un'opera di Piet Mondrian che gli consente di innesicare un processo di rimandi continui tra antico e moderno perché, spiega l'autore, «la novità e incandescenza della materia, l'impegno polemico da essa suscitato quale argomento per taluni fondamentale, per non dire unico, nella storia dell'arte attuale e per altri addirittura inesistente, stanno a dimostrare la comples-

level exhibitions were carried out in collaboration with the French critic Michel Tapié.

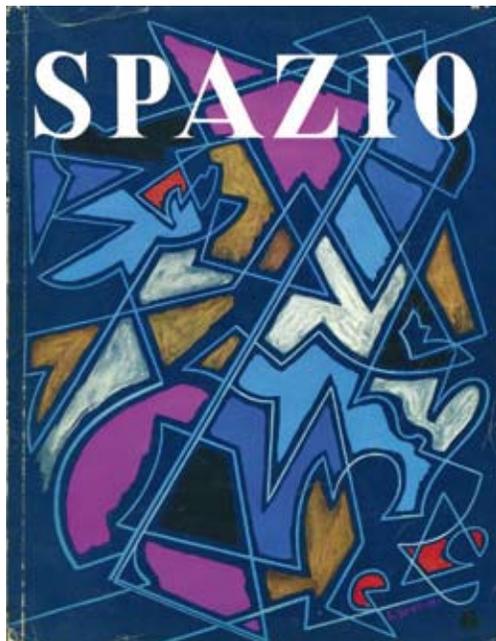
Among the artists that most influenced education and research were household names such as Alberto Burri, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, but also Carla Accardi, Pietro De Laurentis, Claire Falckstein and Emilio Vedova, in addition to abstractionists like Gino Severini, Enrico Prampolini, and Alberto Magnelli, published by the Roman architect as authors and correspondents for the magazine; some of them will design memorable covers for the magazine<sup>3</sup>.

In his writing on some masters and on ancient art in general, Moretti focuses on the transmissible aspects necessary for bringing to the contemporary experience all the lessons from the past, from history. The splendid images included, many of which are details, that accompany the texts allowed him to trace a precise research path on the themes of matter, of the plastic value of form, of light, moving from one part to another of the imperceptible boundary that divides, or perhaps unites, architecture to the figurative arts.

«The topics addressed in the magazine are apparently heterogeneous: the human body, moulding, Romanesque art, Caravaggio, the abstract forms of Baroque sculpture [...] This makes them useless from an unmediated historical-critical point of view, yet very interesting as the transfiguration of an architectural project»<sup>4</sup>.

In *Forme astratte nella scultura barocca* and in *Valori della modanatura* Moretti frees the architectural elements from their communicative value; everything is reduced to a graphic and formal question that is poured like new sap into his architectural compositions<sup>5</sup>.

In «Spazio» n.4 he publishes the essay *Trasfigurazione delle strutture murarie*, followed by *Punto sull'arte non obiettiva*, placed alongside a work by Piet Mondrian which permits him to activate a process of continuous references between ancient and modern because, as the author explains, «the novelty and incandescence of matter, the polemic commitment to it turned into an argument that is fundamental for some, or even unique, in the history of contemporary art, and for others even inexistent, go to show the complex importance of this theme and its deep incidence on the most intense and sensitive problems concerning the expression of contemporary technique and civilisation.



sa importanza di questo tema e la sua profonda incidenza nei più vivi e sensibili problemi dell'espressione della tecnica e della civiltà contemporanea.

Al misurare poi l'arte astratta si illuminano di impensate luci i valori delle forme dell'arte antica e i percorsi, secolari e sempre identici, di quel fare che si chiama arte»<sup>6</sup>.

Moretti affronta il tema dell'astrazione figurativa per arrivare all'astrazione architettonica. Segni, tracce, trame geometriche utilizzate nelle composizioni pittoriche, diventano, dunque, preziose matrici per comporre piante, sezioni e prospetti.

Nelle architetture di Moretti, possiamo sottolineare, all'apparente solidità che spesso le contraddistingue, basata sulla contrapposizione di volumi rotti e incastri scultorei, dove l'ombra, al pari della luce, sostiene la massa architettonica, si affianca talvolta – ne sono principale esempio i progetti delle ville a Santa Marinella – una varietà di volumi intaccati, incisi, “sfogliati”, dal forte valore materico. Dal «fianco scavato del masso più spettacolare del complesso di corso Italia dove imperano le “metafore barocche” di Fontana» alla «incisione da cima a fondo [...] due fessure oblunghe e una serie di piccoli fori»<sup>7</sup>, alla lesione del prospetto ovest della torre de La Saracena che rimanda allo *Studio per lo strappo* di Alberto Burri e ai *Concetti spaziali* di Lucio Fontana.

Come nell'arte informale, la materia, nei suoi “addensamenti” e irregolarità, più del tratto grafico, ha un ruolo fondamentale nell'opera di Moretti: gli intonaci, ad esempio, fatti per stimolare il tatto, evocano le «incrostazioni delle antiche ‘giare’ rimaste per secoli nel mare. Quelle incrostazioni che fuori dal mare hanno sempre intorno il mare»<sup>8</sup>.

Non meno evidenti sono le relazioni tra alcune soluzioni planimetriche e le composizioni pittoriche di artisti, come gli Ideogrammi della Accardi e i soggetti di Capogrossi; ne La Saracena, la pianta è concepita come proiezione sul piano orizzontale dei concetti spaziali<sup>9</sup> della scultrice Falkestein, che realizza nella villa un originale cancello in ferro per la grotta di accesso alla spiaggia, «ultima sbalorditiva scena di un'opera sensuale»<sup>10</sup>.

Invitato a Firenze alla Biennale degli interni di oggi *La casa abitata* (1965) Moretti si distingue dagli altri partecipanti: «prende il suo

In considering abstract art, suddenly the values of ancient art become illuminated with unexpected light, and so do the centuries-old and always identical paths of that activity known as art»<sup>6</sup>.

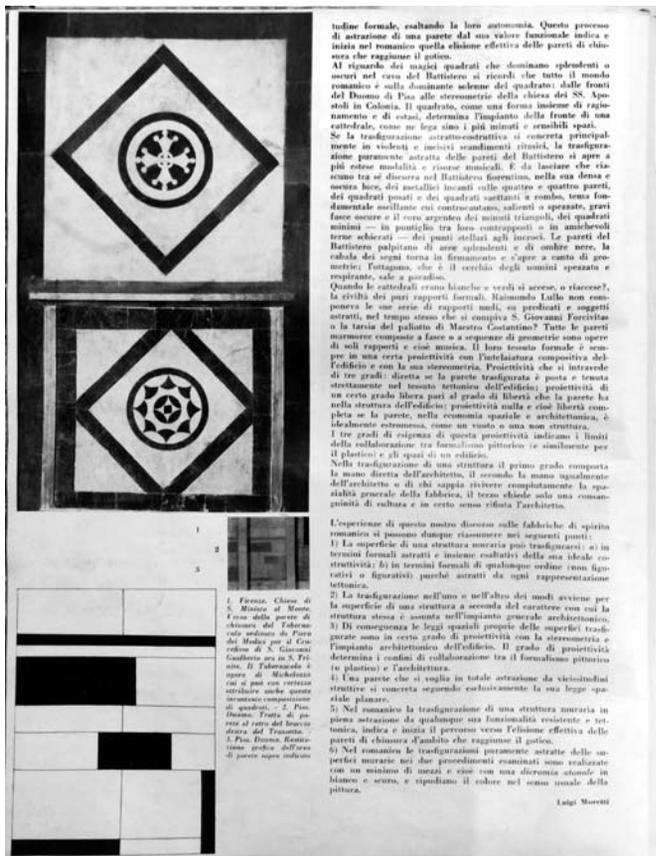
Moretti addresses the theme of figurative abstraction in order to reach architectural abstraction. Signs, traces, geometrical wefts used in pictorial compositions thus become precious matrices for composing plans, sections and perspectives.

In Moretti's architectures, we could underline, the apparent solidity that characterises it, based on the contrast between broken volumes and sculptural joints, in which shadow, as well as light, sustains the architectural mass, is often placed alongside – the main example of this are the projects for the villas at Santa Marinella – a variety of cut, carved volumes of great value in terms of matter. From the «most spectacular carved side of the rock in the corso Italia complex, where Fontana's “Baroque metaphors” prevail» to the «carving from top to bottom [...] of two oblong fissures and a series of small holes»<sup>7</sup>, to the lesion of the western facade of the tower of La Saracena, which recalls the *Studio per lo strappo* by Alberto Burri and Lucio Fontana's *Concetti spaziali*.

As in informal art, matter, in its “thickenings” and irregularities, more than the graphic stroke, plays a fundamental role in Moretti's work: plasters, for example, made for stimulating touch, evoke the «incrustations of the ancient earthenware jars that remained for centuries inside the sea. Those incrustations which outside of the sea always carry the sea with them»<sup>8</sup>.

Also evident are the relations between certain planimetric solutions and the pictorial compositions of artists, like Accardi's ideograms and Capogrossi's subjects; in La Saracena, the plan is conceived as a projection on the horizontal plane of the spatial concepts<sup>9</sup> of the sculptor Falkestein, who created for the villa a unique iron gate for the cave that leads to the beach, «last and astonishing scene of a sensual work»<sup>10</sup>.

Invited to Florence to the contemporary interiors Biennale, *La casa abitata* (1965) Moretti stands out from the other participants: «he takes his studio [...] with the apparently ordered disorder of a room that has been inhabited for a long time, and mounts it»<sup>11</sup> inside Palazzo Strozzi «as it really is; with its objects, distribution, functions, repul-



ordine formale, esaltando la loro autonomia. Questo processo di astrazione di una parete dal suo valore formale indica e inizia nel romanzo quella elisione effettiva delle pareti di chiusura che raggiunge il punto.

Al riparo dai magici quadrati che dominano splendidi e oscuri nel caso del Battistero si ricorda che tutto il mondo romanico e nelle dominanti schiere del quadrato dalle forme del Duomo di Pisa alle strombature della chiesa dei SS. Apostoli in Colonia. Il quadrato, come una forma insieme di ragno e di croce, determina l'impulso della fronte di una cattedrale, come se lega simi i più intesi e sensibili spazi.

Se la trasfigurazione astratto-creativa si concreta principalmente in riciclati e incisi scendimenti ritratti, la trasfigurazione puramente astratta delle pareti del Battistero si apre a più estese mescolanze e riciclate musicali. E da lasciare che come tra si discorra nel Battistero fiorentino, nella sua forma e oscura base, dei postallini incisi nelle quattro e quattro pareti, dei quadrati posati e dei quadrati sovrapposti a rondo, sono fondamentale oscillante cui contrapposti, salienti e appesanti, pareti fanno oscurare e il loro argenteo dei minuti triangoli, dei quadrati minimi — in puntiglio tra loro contrapposti — in amichevoli forme schierate — dei punti stellari agli incroci. Le pareti del Battistero palpiano di aree splendide e di ombre nere, la tavola dei segni torna in formosissime e c'è un gusto di geometrie; l'attacco, che è il cerchio degli uomini spezzato e respinto, sale a parados.

Quando le cattedrali erano bianche e verdi si accese, o riaccese, la svolta dei puri rapporti formali. Raimondo Lullo non componeva le sue serie di rapporti nulli, su preficcati e soggetti astratti, nel tempo stesso che si compiva S. Giovanni Forciviva o la larva del palladio di Maestro Costantino? Tutte le pareti murarie composte a fasce e a sequenze di geometrie sono opere di soli rapporti e cioè musica. Il loro tenore formale è sempre in una certa primitività con l'indifferenza compositiva dell'edificio e con la sua strombatura. Primitività che si intravede di tre gradi: diretta se la parete trasfigurata è posta e tenuta strettamente nel tessuto tettonico dell'edificio; primitività di un certo grado libera pari al grado di libertà che la parete ha nella struttura dell'edificio; primitività nulla e cioè libertà completa se la parete, nella economia spaziale e architettonica, è idealmente autonoma, come un vaso o una sua struttura.

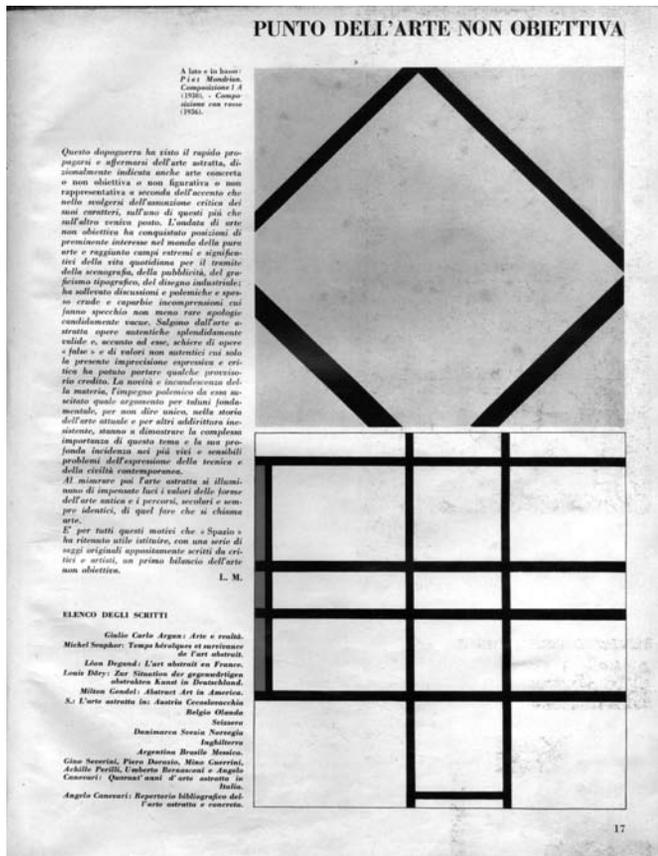
I tre gradi di esigenze di questa primitività indicano i limiti della collaborazione tra formalismo pittorico e simbolicamente per il plastico e gli spazi di un edificio.

Nella trasfigurazione di una struttura il primo grado comporta la mano diretta dell'architetto, il secondo la mano uguale dell'architetto e di chi sappia ricevere compiutamente la spazialità generale della fabbrica, il terzo chiede solo una compatibilità di cultura e in certo senso rifiuta l'architetto.

L'esperienza di questo nostro discorso sulle fabbriche di spirito romanico si possono dunque riassumere nei seguenti punti:

- 1) La superficie di una struttura muraria può trasfigurarsi: o in termini formali astratti e insieme esaltati della sua ideale costruttività; o in termini formali di qualunque ordine (non figurativi e figurativi) purché astratti da ogni rappresentazione tettonica.
- 2) La trasfigurazione nell'uno e nell'altro dei modi avviene per la superficie di una struttura a seconda del carattere con cui la struttura stessa è tenuta nell'impulso generale architettonico.
- 3) Di conseguenza le leggi spaziali proprie delle superfici trasfigurate sono in certo grado di primitività con la strombatura e l'impulso architettonico dell'edificio. Il grado di primitività determina i codici di collaborazione tra il formalismo pittorico (o plastico) e l'architettura.
- 4) La parete che si voglia in totale astrazione da vincoli di struttura si concreta separando esclusivamente la sua legge spaziale planare.
- 5) Nel romanzo la trasfigurazione di una struttura muraria in piena astrazione da qualunque sua funzionalità esistente e tettonica, indica e inizia il percorso verso l'elisione effettiva delle pareti di chiusura d'edificio che raggiunge il punto.
- 6) Nel romanzo le trasfigurazioni puramente astratte delle superfici murarie nei due procedimenti esaminati sono realizzate con un sistema di linee e cioè con una dialettica altonda in bianco e nero, e ripudiano il colore nel senso totale della pittura.

Luigi Moretti



**PUNTO DELL'ARTE NON OBIETTIVA**

A lato in basso: Piero Mondino, Composizione I e II (1950), Composizione con croce (1950).

Questo dopoguerra ha visto il rapido progressivo affermarsi dell'arte astratta, da strombatura indicata anche arte concreta e non obiettiva o non figurativa o non rappresentativa o seconda dell'accordo, nella avventura dell'annessione critica dei suoi contenuti, soffocando di questi più che sull'altro veniva posto. L'andata di arte non obiettiva ha conquistato posizioni di preminente interesse nel mondo della pure arte e raggiunto campi estremi e significativi della vita quotidiana per il tramite della scenografia, della pubblicità, del grafismo tipografico, del disegno industriale; ha soffocato discussioni e polemiche e spesso crude e caparzio incomprendimenti, cui fanno specchio non meno rare apologeticamente nuove, Salgono dall'arte astratta opere notevoli splendidamente valide e, venute ad esse, schiere di opere a falce e di valori non automatici cui solo la presente impressione espressa e critica ha potuto portare qualche provvisorio credito. La novità o inascoltabilità della materia, l'impiego polemico da esso suscitato quale argomento per soloni fondamentalisti, per non dire unico, nella storia dell'arte attuale e per altri addirittura incoerente, stanno a dimostrare la completa importanza di questo tema e la sua profonda incidenza nei più vivi e sensibili problemi dell'espressione della tecnica e della civiltà contemporanea.

Al momento poi l'arte astratta si illumina di impetuosi luci i valori delle forme dell'arte antica e i percorsi, avvolti e sempre identici, di quel fare che si chiama arte.

E' per tutti questi motivi che «Spazio» ha ritenuto utile istituire, con una serie di saggi originali opportunamente scritti da critici e artisti, un primo bilancio dell'arte non obiettiva.

L. M.

**ELENCO DEGLI SCRITTI**

Giulio Carlo Argan: *Arte e realtà*, Milano: Tempo Editore, il movimento de l'arte astratta.

Luigi Diago: *L'arte astratta in Francia*.

Luigi Diago: *Le Situation des perspectives abstraites dans le Bauhaus*.

Milieu Gendry: *Abstract Art in America*.

A. L'arte astratta in Austria: Cecconia, Belgio, Olanda, Svizzera, Danimarca, Svezia, Norvegia, Inghilterra, Argentina, Brasile, Messico, Cina, Svezia, Fiore, Danimarca, Mino, Corvetti, Achille Perilli, Umberto Bacciocci e Angelo Canevari: *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*.

Angelo Canevari: *Repertorio bibliografico dell'arte astratta e concreta*.

17

studio [...] con l'apparente ordinatissimo disordine proprio di una stanza davvero a lungo abitata, e lo rimonta»<sup>11</sup> dentro Palazzo Strozzi «come è al vero; gli oggetti, le disposizioni, le funzioni, le ripulsioni e gli attriti; il provvisorio (sentimento che si fa sempre più avanti nella vita di oggi) sono qui come al vero»<sup>12</sup>. Sui i due tavoli contrapposti «una Madonna lignea, una sfera di bronzo intrecciato da Calire Falkenstein, due testine e un gallo cinesi, due alzatine in maiolica e alcuni libri tra cui *Musée Manifeste*, *The development of logic and probability* di Boole, gli scritti di Edoardo Persico e un numero della rivista *Plaisir de France*. Alle pareti e per terra sono sistemati un busto di Bellini, una statuetta del '500, e i quadri di Capogrossi, Duncan, Fumagalli e Mathieu, insieme a dipinti fiamminghi, a una Santa Cecilia di Cavallino e un totem del 1960, a una lavagna con calcoli matematici e a un simulatore analogico per le interdipendenze»<sup>13</sup>.

In buona sostanza l'architetto romano decide, spiazzando gli organizzatori, di non progettare un nuovo spazio e si affida piuttosto ad una ricostruzione, senza offrire, apparentemente, alcuna risposta ai problemi del vivere contemporaneo preso in esame dall'esposizione.

Così restituito, quel luogo accogliente, affollato di opere d'arte, stratificato e senza tempo, può essere assunto quale paradigma dello stretto e biunivoco rapporto che intercorre tra architettura e arte, nel prezioso contributo critico che Moretti ci ha lasciato in eredità.

sions and frictions; the provisional (feeling that is increasingly present in today's life) is here as it truly is»<sup>12</sup>. On the two opposite tables «a wooden Madonna, a braided bronze sphere by Claire Falkenstein, two small heads and a Chinese rooster, two majolica stands and some books, among which *Musée Manifeste*, *The development of logic and probability* by Boole, the writings by Edoardo Persico and a copy of a volume of the magazine *Plaisir de France*. On the walls and on the floor there is a bust by Bellini, a small 16<sup>th</sup> century statue and paintings by Capogrossi, Duncan, Fumagalli and Mathieu, together with Flemish paintings, a Santa Cecilia by Cavallino and a totem from 1960, as well as a blackboard with mathematical calculations and an analogical simulator of inter-dependencies»<sup>13</sup>.

Essentially, the Roman architect decides, brushing away the organisers, not to design a new space, and opts instead for a reconstruction, without offering, apparently, any answer to the problems of contemporary living, which was the topic of the exhibition.

Thus recreated, that welcoming place, crowded with works of art, stratified and timeless, may be assumed as a paradigm of the close and mutual relationship between architecture and art, in the precious critical contribution that Moretti bequeathed to us.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> Dall'intervista rilasciata da Moretti a L. Diemoz, pubblicata in «Quadri», a. IV, n. 3, 12 dicembre 1936, p. 7.

<sup>2</sup> La rivista, fondata da Moretti, esce con sette numeri nel periodo compreso tra il 1950 e il 1953.

<sup>3</sup> Moretti lavorerà instancabilmente e con la qualità che contraddistingue alla veste

<sup>1</sup> From L. Diemoz's interview with Moretti, published in «Quadri», a. IV, n. 3, 12 December 1936, p. 7.

<sup>2</sup> Seven numbers of the magazine founded by Moretti appeared between 1950 and 1953.

<sup>3</sup> Moretti worked incessantly and with the quality that characterises him to the graphic layout of the magazine, from the typographical grid to the covers, each and every one of them a work of art, including Angelo Canevari's cover for the first number (1950) and those by Alberto Magnelli for «Spazio» n.4 (1951) and Gino Severini for «Spazio» n. 6 (1952).



dalla «Cesta di frutta» della *Andronico alla Conversione* o al *Martirio di S. Matteo*. La «Cesta di frutta» ha una realtà lineare, accentrata su un fondo quasi evanescente, approssimativamente montonico, quasi privo di resistenza formale autonoma. Ma nelle due grandi tele dei fatti di *San Matteo* la nuova verità è già al sommo raggiunta: lo spazio rinascimentale è fratturato, il fondo è ombra o non è un vivo fondo; la forma vive come tale e rifugge ogni altra logica e struttura; la luce diventa unico rivestimento della forma.

Caravaggio assume, da allora, come segno della realtà, la luce, o si crea il punto con la luce e un corpo un fatto, o la luce è inghiottita e il nulla, il vuoto, un sifone ed eterno vuoto. In questa espressione del mondo che è di quello che non è e che è ombra - morte, punizione, terrore - si scella, sopra ogni pretesa narrativa, la tragedia strutturale della rappresentazione in Caravaggio. I corpi non si introducono di luce come in Rembrandt, e, dopo il *Martirio di S. Matteo*, neppure la ritrattura, sono tutto uno con la luce; hanno nella loro incredibile allucinazione consistenza la libertà della luce. Quella libertà cui possiamo farci, il modo, la vicenda dello stile. Lo Lombrici evoca la drastica divisione di fotogrammi e spazi, con contrasti, convergono significati diretti e metafisici del colore e spinge del tempo in uno con gli spazi. Quel famoso «tempo», che nasce con Michelangelo e costituisce l'antitesi necessaria alla luce del Rinascimento, è espresso in Caravaggio su due modulazioni divergenti: l'una della fratturazione e discontinuità dello spazio e quindi di temporalità immensamente, l'altra della polipolarità stellare dei bagliori della forma.

La luce del Caravaggio può sembrarsi ritrattata e lo è in effetti come primo grado nelle opere subito avanti la *Conversione* e il *Martirio di S. Matteo*; ma in queste due tele egli non distingue una forma e una luce, cioè la luce si ribatte appoggiandosi a una forma, essa è la forma; e nell'ombra non prospera nulla se non baluginanti levitazioni e ricordi o, in alcuni rari casi, impostazioni narrative supportate fuori della necessità di linguaggio della rappresentazione. Scappa nella sua integrale potenza questo mondo stilistico nella zona a sinistra del *Martirio di S. Matteo* nella quale la proiezione della nuova visione proietta e costringe tutto il futuro mondo e percorso formale del Caravaggio; il quale sembra condividere l'importanza di questa area stralunata con la forma, all'equo della composizione, del suo volto - così simile al disegno del Lombrici - concettuale estetico regale.

Una fondamentale posizione caravaggesca è nell'accettare la forma di luce senza verificare alcuna sequenza di logica classica cui potrebbero essere legate. Alla anatomia di collegamenti strutturali del Rinascimento subentra una anatomia a meglio una natura di collegamenti di luce, una specie di frammento con aree e forme che si attirano o si respingono con leggi tanto sconosciute quanto accettate. Alla compagine logica subentra una casualità quale si rivela. Così ogni struttura e ogni atteggiamento della struttura in senso rinascimentale acquistano, nel nuovo linguaggio caravaggesco, infinite possibilità di nuove rivelazioni. Ogni rivelazione è incontrovertibile per il fatto che è, anche se le immagini che ne possono sorgere sono strane e illegibili secondo il distanziamento classico.

Nascono così quei mostri e quei dabbini figurati che elidono in certe aree ogni discorso logico ed soltanto esclusivamente la cognizione puramente obiettiva della rappresentazione: drappi da sinistri in piedi di agabelli nel «*San Matteo e l'angelo*» di *San Luigi dei Francesi*, teste nel «*Martirio di S. Matteo*», il ginecchio figurato della «*Flagellazione*». Gli accidenti mutano la forma anzi sono essi la forma. Tre si rivela la luce al di là delle ragioni, la giustificazione della rappresentazione, le sue possibilità di destino che sono diverse da quelle strutturali così come nel mondo, per le cose e per gli uomini, forme simili o uguali hanno diversi destini e sono per quel che esistono.

Il lume alto del *Belbello*, il raggio di lanterna, sono esatti anche qui come metafore di uno spirito che piove attentamente su poche cose, che si addensa su pochi fatti vivi, fatti di luce, immersi in uno spazio negro bilioso e vuoto. Conseguenza di questa dialettica di positivo e negativo è che il colore intride la luce come un accidente, come una delicatezza, un inchiostro o una folla delle luci. Così che sembra che nella stessa luce i colori possano rifrangere e mutare in mille modi. In certi casi nelle ombre, letargici di colore con i primi richiami delle forme sconosciute. In altri poi il colore, e specie il rosso, è come un destino curioso, una specie di impellimento, di un terzo elemento che



**VALORI DELLA MODANATURA**

di LUIGI MORETTI

L'inizio dell'arte non figurativa moderna coincide nel tempo con l'espansione del mondo delle forme vive, provocata dall'impetuosa dell'architettura razionale, delle cornici e delle modanature, elementi paleontologici e sottratti all'architettura classica. Due ragioni almeno possono rilevare del singolare fenomeno. L'una si è che attraverso l'aracnologia del neoclassico o le deviazioni archeologiche del pure neoclassicismo liberty, le modanature si erano ridotte a uno stupido tirare di sagoma, a una vuota ripetizione di forme; e quei complessi potentemente espressivi, di lunghi e rettilinei e invariati chiaroscuri, scatti di luce e ombra, levanti e ritirati della materia, che erano le modanature e le cornici e i rettilinei e invariati chiaroscuri, scatti di luce e ombra, appartenevano a uno stanco passaggio oggettivo non meno di un altro, di una figura. L'altra ragione nasce dal particolare tipo dell'artista o dell'architetto moderno, specie europeo, a struttura prevalentemente intellettuale, che giudica modanature e decorazione in genere nei significati e valori antropologici e ragioni con logica e dizioni e letterarie o su fatti d'architettura; così da formulare come inamabile l'opposizione e *razionalismo-decorazione*, senza avvedersi quali erano e banali accensioni si danno a queste due voci.

E tuttavia comunque che nelle varie dispute sull'arte astratta non si sia mai, anche dopo, rilevato che le modanature, insieme ai cromatismi di certe superfici e a risticcio, sono le uniche forme plastiche non figurative dell'architettura antica. Un pilastro, non architrave, rappresentando, e figurando anche una fondazione, non meno che, nel disegno, una gamba o un braccio. Una cornice non figura che se stessa, è una forma pura sottratta da riferimenti oggettivi. Agli antichi questo era cognito: la forma di una cornice, concludiamo nel suo disegno generale all'impianto formale dell'edificio, era scelta nel particolare con certi rapporti di misure tra i suoi elementi, cioè come pura forma musicale (1). Gli astrattisti avrebbero ben potuto assumere come antecedente simbolica delle loro opere alcune certi pezzi di cornice che portano firme famose. Né si deve sbiadire una derivazione o figurativa delle modanature appoggiandosi a quei filigini fu de sicco che verificano le origini delle modanature e modanature degli ordini greci, come paramode con le arcaiche strutture lineari e le analogie strutturali in pietra dell'Asia Minore o dell'Egitto. Questa, se ci fosse stata, derivazione dall'oggettivo, non deve trarre in inganno, perché importante è che fu subito superata, nella rielaborazione della fantasia plastica, l'eventuale ignoranza di partenza.

E qui da rilevare un fatto importante, un processo caratteristico di catalizzazione per tutte le nuove forme di architettura: esse forme nascono per lo stimolo energetico di una realtà obiettiva, hanno sempre bisogno di una spinta, come che sia casuale, che anche la categoria delle loro nuove conchiarature e strutture. In architettura è estremamente difficile creare nuovi spazi e forme, completamente casuale. È necessario sempre un sostegno oggettivo, una misura di partenza: le rovine della Roma antica per il Rinascimento, il Campidoglio per il Settecento, il classico per il neoclassico, le costruzioni industriali e i graficanti astratti per il primo razionalismo.

La presenza costante nell'architettura antica delle cornici e delle modanature ci indica che questi elementi dovevano assolvere funzioni espressive e formali incognite e fondamentali. Finché in un linguaggio quando una modalità sintattica rimane viva e dominante per secoli, vuol dire che è connotata alla struttura intima del linguaggio medesimo. Alcuni di questi compiti e funzioni, cioè dei valori delle modanature, sembra a noi d'averli individuati in come appresso se ne fa cenno.

E bene innanzi tutto distinguere, per la chiarezza del discorso, quelle modanature che dominano la forma principale di un edificio e quelle continue e sottrattive. L'intera struttura, e che propriamente sono dette cornici, dalle modanature che si applicano agli elementi architettonici discontinui e quindi di ruolo

grafica della rivista, dalla griglia tipografica alla scelta del carattere, alle copertine, vere e proprie opere d'arte: dalla copertina di Angelo Canevari per il primo numero (1950) a quelle di Alberto Magnelli per «Spazio» n.4 (1951) e Gino Severini per «Spazio» n. 6 (1952).

<sup>4</sup> F. Garofalo, *Luigi Moretti e "Spazio"*, in «Architettura intersezioni», vol. 1 (1), 1995, p. 58.

<sup>5</sup> Sono, ad esempio, efficaci sperimentazioni quelle tentate nelle balaustrate del quartiere residenziale Watergate a Washington o nell'edificio romano per uffici a piazzale Flaminio.

<sup>6</sup> L. Moretti, *Punto sull'arte non obiettiva*, in «Spazio» n.4, 1951, p. 17.

<sup>7</sup> A. Viati Navone, *Alcune opere tra suggestioni barocche e informali*, in B. Reichlin e L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 266-269.

<sup>8</sup> Archivio Centrale di Stato di Roma (ACSRO), Fondo Luigi Moretti, b. 15, p. 2, L. Moretti, S. Marinella, dattiloscritto.

<sup>9</sup> Si tratta perlopiù di «matasse» irregolari, ragnatele, arricchite, talvolta, da vetri colorati, complessi esperimenti sullo spazio e sulla materia che contemplano più livelli, orditure gerarchizzate, seppur libere.

<sup>10</sup> A. Viati Navone, cit., p. 271.

<sup>11</sup> C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa arch, Milano, 2008, p. 288.

<sup>12</sup> Con queste parole Moretti presenta il progetto su «Domus».

<sup>13</sup> C. Rostagni, cit., p. 288.

<sup>4</sup> F. Garofalo, *Luigi Moretti e "Spazio"*, in «Architettura intersezioni», vol. 1 (1), 1995, p. 58.

<sup>5</sup> Some efficient experimentations were, for example, those attempted for the balustrades of the Watergate residential district in Washington or in the office building at the piazzale Flaminio in Rome.

<sup>6</sup> L. Moretti, *Punto sull'arte non obiettiva*, in «Spazio» n.4, 1951, p. 17.

<sup>7</sup> A. Viati Navone, *Alcune opere tra suggestioni barocche e informali*, in B. Reichlin and L. Tedeschi (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 266-269.

<sup>8</sup> Archivio Centrale di Stato di Roma (ACSRO), Fondo Luigi Moretti, b. 15, p. 2, L. Moretti, S. Marinella, type-written.

<sup>9</sup> Mostly irregular "bundles", spiderwebs occasionally enhanced by coloured glass, complex experiments on space and matter that contemplate various levels, hierarchical orders, however free.

<sup>10</sup> A. Viati Navone, cit., p. 271.

<sup>11</sup> C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa arch, Milano, 2008, p. 288.

<sup>12</sup> These are the words with which Moretti presented his project in «Domus».

<sup>13</sup> C. Rostagni, cit., p. 288.

Bibliography

F. Bucci, M. Mulazzani (eds.), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000.

F. Garofalo, *Luigi Moretti e "Spazio"*, in «Architettura intersezioni», vol. 1 (1), 1995.

R. Morelli, *Moretti*, Editalia, Roma, 1975.

B. Reichlin, L. Tedeschi (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa 2010.

C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa arch, Milano, 2008.

S. Santuccio (ed.), *Luigi Moretti*, Zanichelli editore, Bologna, 1986.

«Spazio», (Review of Arts and Architecture, founded and edited by the architect Luigi Moretti, numbers 1 to 7, 1950-1953).

Bibliografia

F. Bucci, M. Mulazzani (a cura di), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000

F. Garofalo, *Luigi Moretti e "Spazio"*, in «Architettura intersezioni», vol. 1 (1), 1995

R. Morelli, *Moretti*, Editalia, Roma, 1975

B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa 2010

C. Rostagni, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa arch, Milano 2008

S. Santuccio (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli editore, Bologna 1986

«Spazio», Rivista delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti, numeri dal 1 al 7, 1950-1953