

Settembre 1965 - Anno 2 - N. 8-9

De Laurentiis

di Luigi Paolo Finizio

Quando l'informel, ormai esausto, trovava finalmente il suo riconoscimento ufficiale in Italia, quando la facile e comoda formula dell'astratto-concreto, tanto prediletta dal venturiano « Gruppo degli 8 », tirava le cuoia, lo scultore Pietro De Laurentiis dava il via alle più personali realizzazioni.

La mostra tenuta a Roma nel '56 alla galleria « Il Pincio » è infatti indicativa a questo proposito. Le sculture, allora esposte, costituirono senza dubbio la prova di una esperienza personale, di una scelta rispetto a certe consuete rappresentazioni plastiche. Le altre personali del '58 a Roma e del '59 a Milano, ribadirono agli occhi della critica il corso della sua nuova esperienza poetica. Sarà G. C. Argan a dare dell'opera di De Laurentiis una prima aderente lettura interpretativa. Una lettura appunto che pur riconoscendo nei suoi lavori la compostezza della meditata strutturazione spaziale, ravvide, anzitutto, come elemento caratterizzante, una volontà di riferimento a memorabili « motivi di un antico folclore ». Ma la soffusa persuasività arcaica di quelle opere è dovuta, a mio avviso,

all'aver operato il riferimento non nel senso di un ripetitivo e letterario recupero di motivi folclorici e totemici, operazione in cui tanti artisti contemporanei si sono impelagati, (si pensi, ad esempio, a quella serie di opere realizzate da Cagli tra il '54 '57 e alle maschere del '59) bensì quale intenzionalità a riattualizzare nell'ordito plastico la remota spiritualità di certe raffigurazioni culturali. L'intento di De Laurentiis è quindi essenzialmente di carattere interiore: evitando di proposito la facile suggestione di certa esotica imagerie o di certe vulgate, egli tende, invece, al suggerimento fascinioso, all'affabulazione evocativa. La stessa materialità di queste sculture, prevalentemente in legno o in pietra, sembra caricarle di una virtualità naturale. Sono sculture dalle forme aperte e chiuse a un tempo: l'incavo, la scanalatura, la rifinitura paiono accennare a dei motivi figurati ma poi terminano sempre col risolversi in una simbiosi anamorfica.

Opere come « Simbiosi ritmica » e « Airone » del '57 o « Danza animale » sono una prova di come De Laurentiis riesca comunque a contenere l'indeterminatezza delle forme, il ritmo delle

scansioni in una struttura dalle articolazioni assolute, dalle movenze meditate. Sono opere, appunto, dovute, oltre che a una comunicante sensibilità creativa, a una costante elaborazione del mezzo espressivo, a una indefessa ricerca artigianale. Questa necessità di controllo, di tentare e ritentare la materia plasmabile, di costruirla insomma consapevolmente, assieme al bisogno delle risoluzioni inventive, all'urgere del proferimento suggestivo, costituiscono in definitiva due aspetti tipici per l'opera e per la personalità di De Laurentiis. Se da un lato egli partecipa alla realtà, agli ambienti sensitivamente, come in un vincolo simpatetico, di modo che un bar, una strada, un cinematografo, un certo tipo di alberi, possono risultare di volta in volta oppressivi, intollerabili a causa di insofferenza fisica, come per una sorta di misteriosa e ancestrale idiosincrasia, da l'altro De Laurentiis tende invece a staccarsi da quanto lo circonda, per meglio indagare, per meglio motivare i propri comportamenti.

Si tratta in fondo di due atteggiamenti solo apparentemente antitetici ma in effetti sotteraneamente connessi. Sono due comportamenti originariamente coevi allo spirito, alla coscienza dell'uomo: per l'individuo primitivo l'adesione feticistica alla realtà era solo apparentemente priva di un pur ingenuo costruito logico. L'etno-

logo Levy-Bruhl giunse ad affermare che per l'individuo primitivo « essere è partecipare », ma il suo errore fu di aver limitato e fondato tale assunto sull'esistenza di un gruppo sociale unito dal misticismo tribale e incapace di una qualunque logica razionale. Più tardi Levy-Bruhl correggerà la sua tesi, ma sarà C. Levi-Strauss a porre il problema della mentalità primitiva in una nuova luce. Per quest'ultimo infatti il misticismo tribale non è che una forma di conoscenza, un modo di articolare la riflessione sulle cose circostanti. « Il preteso totemismo dice C. Levi-Strauss — fa parte dell'intelletto, e le esigenze cui risponde, il modo come cerca di soddisfarle, sono anzitutto d'ordine intellettuale... La sua immagine è proiettata, non ricevuta ».

L'illusione che apporta non è dunque proveniente dall'esterno, bensì è voluta dall'interno dalla coscienza che la reclama: ecco in cosa il totemismo è ancora attuale per la nostra moderna mentalità. Il vincolo di partecipazione ancora oggi sussiste, ognuno di noi, a sua guisa, ne è cosciente. De Laurentiis a suo modo rivive l'antica illusione: le sue sculture ne sono un segnacolo.

Ancora nel '59 De Laurentiis realizza, per un istituto scolastico di Ancona, una « Fontana ». L'opera, costituita da una base a forma stellare su cui si erge un nucleo di bronzo, annuncia per il suo assetto formale un nuovo periodo creativo. L'artista sembra uscire dalle risoluzioni evocative per addentrarsi in temi di più oggettiva rappresentazione. Ne sono una prova i modelli che nello stesso anno va tentando per la realizzazione di un'opera pubblica, commissionata-

pannelli in bronzo, strutturati secondo una visione bi-fronte. La meditata articolazione della massa elaborata, la minuta e voluta asimmetria delle sagome e degli incavi corrispondenti su i due piani visibili, fanno di questa opera un esemplare di lucida costruzione architettonica.

Senza dubbio De Laurentiis con la realizzazione per l'ACEA delle due transenne bronzee, porta a maturazione una sua nuova idea plastica. Se prima l'ordito plastico tendeva alla rievocazione, ora presentifica. E' come essere interamente dentro il tempo, il nostro tempo, per coglierne a piene mani l'attualità. Ma come sempre De Laurentiis si vincola alla realtà per via mediata: egli non taglia i ponti, ha bisogno, per aderirvi, di cogliere nel presente il passato. L'accentuato costruire razionale, la misurata elaborazione della materia di queste sue ultime opere, esposte nel '63 alla galleria « Pater » di Milan, non inducono mai appunto a un rifiuto totale del suggerimento inventivo.

Come ha osservato E. Battisti, in occasione della mostra milanese, De Laurentiis non rinnega la sua tipica costante e nell'animo e nello stile; « cioè da un lato la volontà di dare all'immagine scolpita una denizione violenta, quasi per ritagliarla cromaticamente dallo sfondo; dall'altro il bisogno di inserire, entro la cornice così delimitata, un discorso drammatico, ritmico, pieno di evocazione. La geometria, così, si trasforma in qualcosa di animato, che richiama gli uccelli, parti del corpo umano, e se si vuole fantasmi notturni ».

Ciò, anche senza propendere per una simile lettura eccessivamente carica di riferimenti figurativi. Ritengo infatti che per De Laurentiis l'elemento di individuazione delle ultime opere, rispetto al precedente procedere rappresentativo, stia proprio nell'aver scelto una resa plastica più formalmente autonoma, meno dipendente da una intenzionale sollecitazione analogica. Tuttavia a questa resa maggiormente strutturale, più volta all'organizzazione dei pieni e dei vuoti, non viene meno la vena sensitiva, il tratto espressionistico. Ancora una volta, nella sua scultura, De Laurentiis ritrova se stesso, le proprie idiosincrasie, le proprie programmazioni.