



Scultura/Architettura in Pietro De Laurentiis: una questione di “interni”

di Danilo D’Anna

Architetto, Coordinatore ricerche O.R.E.S. - Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Nel curare la selezione dei disegni, dei documenti e delle opere scultoree dell’artista Pietro De Laurentiis esposte nell’occasione di questa mostra presso il Museo Diocesano di Terni è, in chi scrive, maturata ancor più la consapevolezza di quanto sia sempre più necessario per la cultura contemporanea di porsi come soggetto promotore di un giusto atteggiamento dialettico fra tutte le discipline, favorendo l’individuazione delle eventuali relazioni e quindi delle possibili interazioni nel fare contemporaneo.

La ragione occidentale, “*cum deus calculat fit mundus*” come affermava Leibniz, ha da sempre cercato di dominare la vita adottando canoni di identità e di dialettica per contenere il mondo e il suo incessabile trasformarsi.

Sul rapporto fra *Scultura ed Architettura* Wilhelm Worringer, nel 1908, in “*Astrazione e empatia*” scriveva: «*Nell’adattamento forzato in forme cubico-regolari, nella costrizione tettonica delle figure, i valori organici vengono esteriormente trasposti nel mondo dell’inorganico. Ciò si effettua in modo più interiorizzato e sottile incorporando la scultura nell’architettura. (...) In entrambi i casi (architettura greca e gotica) comunque esse (le figure scultoree) perderanno l’arbitrarietà e la mancanza di chiarezza proprie della rappresentazione a tutto tondo, per aderire, come se fossero coscienti della propria relatività, a un sistema strutturale regolare (architettura) ad esse estraneo*».

E’ quell’atto di aderenza e interazione fra *Scultura ed Architettura* che ritroviamo, dalle origini fin nel moderno, alla base del superamento del problema della tridimensionalità illusionistica tradizionale che la pittura aveva affrontato e risolto nella crisi della prospettiva rinascimentale, anche attraverso il recupero della superficie nei suoi valori bidimensionali, e che la scultura moderna ha variamente risolto, nella consapevolezza che occorre l’annullamento della propria tridimensionalità, per recuperare a pieno titolo una nuova spazialità.

In virtù di questo concetto di *modernità* proveniente anche dai contributi delle cosiddette Avanguardie del ‘900, che hanno posto alla base del loro operato quei valori dell’interferenza e della discontinuità, dell’interazione e del caso che entrano continuamente in gioco in ogni attimo della vita, è riscontrabile nell’opera di De Laurentiis il suo essere artista *tipicamente moderno*, in cui è individuabile quell’atteggiamento che tende ad assumere la consapevolezza critica dei propri mezzi espressivi mediante quel processo di autoriflessione in cui si fa e si pensa d’arte. In merito Filiberto Menna scrive che «*(...) De Laurentiis è un artista tipicamente moderno, (...), e come tale egli appare continuamente preoccupato di analizzare ed esporre i dati dei propri procedimenti formativi (...) la sua analisi della superficie, o, meglio, di ciò che la superficie può significare nell’economia di un’opera plastica, (...)*».

In un breve scritto autografo, che descrive i pannelli scultorei pensati per la Cappella dell’Ospedale di Amelia, De Laurentiis spiega che “*(...) l’opera rappresenta un motivo decorativo che viene finalizzato come elemento di separazione (superficie) tra due spazi (funzionali) differenti (o spazialità distinte)*”.

Quindi ne consegue che, per l'artista, l'opera scultorea nel recupero di una sua *tridimensionalità di superficie* diviene soggetto attivo nella relazione con lo spazio architettonico e nel processo di trasformazione dello stesso.

Così l'iter artistico e le sperimentazioni linguistiche sono rivolte verso la ricerca di una complessità spaziale, di una individuazione e interazione tra i luoghi dello spazio, tra spazialità interna ed esterna e tra pieno e vuoto, senza distinzione nel rapporto sintetico tra costruzione, materia e forma, come sottolinea Antonino Gurgone: *«I caratteri distintivi della qualità e del linguaggio espressivo di un artista risiedono nella singolare autonomia metodologica della sua ricerca (...). La scelta iconica, che affiora da questi schizzi, è incentrata sul ruolo del segno grafico, sinuoso tracciato evocatore di forme, di superfici di spazi, che sempre più rigorosamente diverrà dominante e permanente tema di ricerca. (...) I disegni evoca la materia, le forme scaturiscono dalla luce, lo spazio è il luogo fisico e intellettuale al contempo. Il segno grafico si assottiglia, là dove le superfici affinano la loro grana o scompaiono mentre prende corpo, dove i volumi si addensano.»*

L'attualità ed il conseguente interesse per l'opera di Pietro De Laurentiis risiede proprio nell'aderenza ai concetti di modernità sopra espressi, riscontrabili in tutta la sua opera e soprattutto in quella riguardante il rapporto con il costruito sia nei suoi esiti rivolti alle *spazialità interne* che in quelle pubbliche intese come *interni urbani*. Sono parte di questo ricercare le opere presentate in questo evento.

Dagli studi per una chiesa o cattedrale a quelli per una cappella e per pavimentazioni, arredi sacri e decorazioni, dall'altare e gli arredi sacri per la chiesa di Rivisondoli al bassorilievo per il battistero della cattedrale di Chicago, ed infine nella selezione di sculture fra cui la mirabile scultura/plastico "Cattedrale" e le sculture "Padre e figlio", "Erbe palustri" e "Superficie Parabolica" si evidenzia la consequenzialità dell'iter ideativo e le tecniche di rappresentazione a sostegno di questo, attraverso l'ausilio di schizzi e disegni tecnici in proiezioni piane (piante e sezioni) ed assonometriche realizzati a matita o a pastello colorato su carta o copie eliografiche, rivolto alla chiarificazione di quella complessità di definizione e relazioni fra opera d'arte e spazio architettonico.

In conclusione, piace associare queste riflessioni sull'opera di Pietro De Laurentiis ad uno scritto di Mies van der Rohe del 1926, estratto da *"Die Form"*: *«(...) solo ciò che ha vita al suo interno può avere un esterno vivente. Solo ciò che ha una sua vita intensa può avere una sua forma intensa. Ogni "come" è sostenuto da un "cosa". Ciò che non ha forma è peggiore di ciò che ha troppa forma. Il primo non è nulla, il secondo è pura apparenza. Una forma reale presuppone una vita reale. Non una vita "già stata" oppure solo "pensata". Questo è il nostro criterio: noi non giudichiamo tanto il risultato quanto il processo creativo. E' proprio questo che indica se la forma è stata trovata partendo dalla vita o per se stessa. Per questo il processo creativo è così importante.»*