

Il periodo relativo alla fine degli anni cinquanta

Qui sono esposti i disegni e sculture databili all'incirca alla seconda metà degli anni Cinquanta. Si tratta di un periodo fecondo in cui Pietro De Laurentiis raccoglie consensi di critica e miete una serie di successi e soddisfazioni personali. Una testimonianza di ciò sono le ceramiche per le targhe dell'Ina Casa, un'importantissima commessa per un giovane scultore ma anche per molti suoi affermati colleghi.

È questo il periodo in cui tiene due importanti mostre personali, quella del 1958 alla Galleria



Selecta di Roma e quella del 1959 alla Galleria Montenapoleone di Milano. L'impianto rimane quello di un figurativismo che utilizza gli elementi del suo Abruzzo contadino e forse della visione sempre incombente della Maiella, che gli donano "una vera «concezione monolitica dello spazio»"; come ricorda Lorenza Trucchi, per lui "la scultura è, soprattutto,

«massa plastica»; in questa sua concezione giocano certi stimoli atavici (quali il forte amore la terra, tipico delle genti d'Abruzzo), che gli fanno prendere contatto con la realtà sostanziandosi in moduli volumetrici. Tra le opere più compiute della lodevole personale, segnaliamo alcune vigorose sculture di animali – bufali, uccelli – e la monumentale Figura di uomo."

Di questa sua predilezione per temi che rimandano alle origini contadine della sua cultura



parla anche Giulio Carlo Argan, in uno scritto del 1959: "De Laurentiis cerca la radice profonda della sua plastica nei motivi di un antico folklore. Li elabora con cura analitica, quasi filologica; li dilata e dirama nello spazio: li sviluppa, orchestrandoli a regola d'arte, in una monumentalità arcigna e ironica. Disarticolando il tema narrativo, giunge a una sillabazione plastica ch'è già scansione ritmica, ripetersi di gravi cadenze tra

improvvisi acuti. Il tema popolare perde così ogni ingenuità e gaiezza, assume una dimensione cupa e minacciosa, come se il pupazzo della fiera, l'animale di pasta e di zucchero rivelassero d'un tratto il loro latente, ma sempre vivo significato mitico, la loro origine tragica."

Le targhe ceramiche INA-CASA

Al termine della seconda guerra mondiale, l'Italia registrava un patrimonio di 7.000.000 di alloggi distrutti o danneggiati. Nel 1949, è emanata la Legge 43 *“Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori.”*, che persegue la finalità di incrementare l'occupazione operaia e riavviare l'economia, costruendo case per i lavoratori attraverso le opere pubbliche (piano Fanfani o piano INA-CASA). Tra il 1949 ed il 1963 si prevede di realizzare 350.000 alloggi suddivisi in due piani



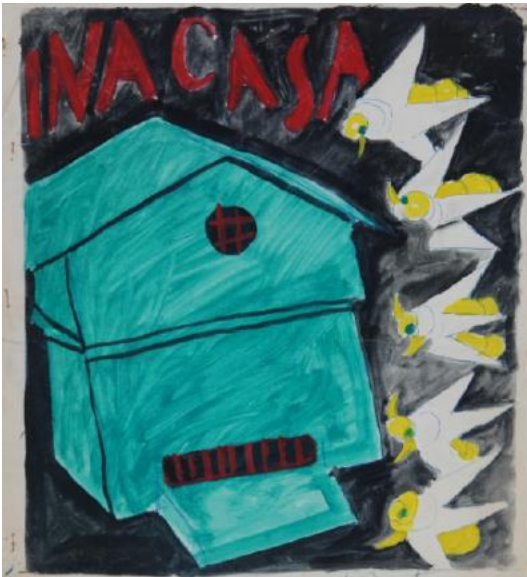
settennali ai quali lavorano un terzo degli ingegneri e degli architetti italiani e decine di migliaia di operai. In questa enorme fucina sono chiamati a dare il loro contributo anche gli artisti.

Per ciascun alloggio sono previste delle targhe ceramiche realizzate in serie. Il costo, la dimensione delle formelle sono definite dal Governo: tipo “medio” 30x36 £7.200, tipo “piccolo” 20x26 £5.000. La formella “media” è installata sulle testate degli edifici, mentre la “piccola” sui portoni d'ingresso. Le targhe rappresentano inoltre il “certificato di collaudo” degli

edifici, visto che il regolamento prescrive fossero installate alla chiusura di tutti i lavori. Tantissimi artisti -tra questi Burri, Cascella, Dorazio, Leoncillo, Coccia- lavorano alacremente alla realizzazione di targhe ceramiche che devono rappresentare simbolicamente la casa e la serenità del “nido” domestico: i gatti, le api, le colombe, gli utensili, il tetto, ecc.

Pietro De Laurentiis partecipa sin dall'inizio al primo concorso indetto dall'Ente e realizza diverse targhe ceramiche “medie” raffiguranti i gatti, le api e gli alveolari e gli utensili della casa, ed altre “piccole” con motivi astratti.

Grazie ai rapporti con l'ambiente architettonico romano collabora con gli architetti Pasquale



Carbonara, Plinio Marconi, Gaetano Minnucci, Ballio Morpurgo, Ludovico Quaroni, realizzando le targhe ceramiche per gli insediamenti abitativi in costruzione.

In un primo momento Pietro De Laurentiis si limita alla realizzazione dei modelli, avvalendosi della collaborazione di ceramisti esperti quali Salvatore Meli ed il faentino Angelo Biancini per la riproduzione in serie. Successivamente segue in proprio tutte le fasi della lavorazione e della spedizione.

1958: La mostra alla galleria Selecta

Scrivono Mario Diacono nel catalogo della mostra: “La scultura di De Laurentiis testimonia d’una posizione di resistenza: verso l’assalto che preme da ogni parte del gusto non-figurativo fine a se stesso, privo di una qualsiasi visione personale del mondo e della forma; e di amore scoperto e furioso: per la vita sensibile, quella dei volumi della realtà che parlano direttamente ai sensi e al gusto plastico dello scultore. Ma De Laurentiis non è un sensitivo, non ha un temperamento impressionista. Il suo amore per il «mondo perduto dell’esperienza



visiva» subisce le lacerazioni, il richiamo della cultura. Quella cultura che impone di dare un volto zero agli uomini spersonalizzati dei nostri anni, che hanno l’unico volto della massa, e che abolisce il contenuto logoro e plausibile degli oggetti per sostituirvi e innestarvi sopra la vita autonoma delle forme. La cultura e la

ragione pongono dei limiti precisi alla scultura di De Laurentiis, ma egli dentro quel cerchio getta con prepotenza il suo contenuto sentimentale, una sensualità originaria che accoglie in un unico arco mondo contadino e vita animale: la vita vergine cioè, non ancora raggiunta dai gridi espressionistici della città. De Laurentiis ha ancora una concezione monolitica dello spazio: non gli permette di surrogare le membra del corpo umano come era stato necessario ad altri, da Moore in giù. Piuttosto le tronca, ci dà un corpo apparentemente mutilato, ma in cui assoluta è la totalità plastica, che dà una scultura come massa, e insieme come grafia. Il conflitto tra i valori di contenuto e i valori di forma viene attenuato da una forza plastica *a priori*, che lo svolge in un incontro a filo di classica razionalità tra il legame sociale e sentimentale della «terra», nel senso arcaico e contadino della parola, e l’inquietudine formale della cultura plastica europea.”

1959: La mostra alla galleria Montenapoleone

Pietro De Laurentiis per la prima volta espone a Milano grazie al supporto di Luigi Moretti e di Agnol Domenico Pica. I personaggi che intervengono al Vernissage sono tra i più in vista del periodo a testimonianza della curiosità che desta l’artista di origini abruzzese. Scrivono Berenice in Settevolante: “alla inaugurazione della mostra sono intervenuti Marino Marini, Francesco Messina, Lucio Fontana, Agenore Fabbri, gli architetti Pica, Moretti, Baciocchi, Grisotti, Santini, Albini, Gandolfi, Luciano Budigna, Gillo Dorfles, Marco Valsecchi, la contessa Evelyn Pasolini, Lilla Grazioli, una delle più note arredatrici della capitale

lombarda; i pittori Piera Fabbri, Zagni, Biroli, Gigliola Palmero, Wanda Manzoni, Kodra, Marinelli; l'ing. Ferraris, segretario della Triennale; l'ing. Valle, il prof Monteverde della Rai Tv e molti altri.”

L'analisi delle opere esposte è lasciata a Giulio Carlo Argan:



De Laurentiis cerca la radice profonda della sua plastica nei motivi di un antico folclore. Li elabora con cura analitica, quasi filologica; li dilata e dirama nello spazio: li sviluppa, orchestrandoli a regola d'arte, in una monumentalità arcigna e ironica. Disarticolando il tema narrativo, giunge a una sillabazione plastica ch'è già scansione ritmica,

ripetersi di gravi cadenze tra improvvisi acuti. Il tema popolare perde così ogni ingenuità e gaiezza, assume una dimensione cupa e minacciosa, come se il pupazzo della fiera, l'animale di pasta e di zucchero rivelassero d'un tratto il loro latente, ma sempre vivo significato mitico, la loro origine tragica.

Per questa metamorfosi, debbono uscire dallo spazio normale, crearsene uno proprio: e poiché questa è una scultura che nasce dall'immagine o dalla visione, quello spazio è uno spazio stranamente bidimensionale, o comunque abnorme e di scarsa profondità, nel quale la forma deve incastrarsi a viva forza, ritagliandosi, frammentandosi, scomponendosi, più che nei suoi volumi, nelle sue parole più semplici, nei suoi etimi plastici originari, quasi compensando così, con lo spazio che scava e ricava in sé, la rarefazione spaziale di cui ha bisogno per esistere. E anche in questo darsi e negarsi allo spazio, in questa ritmica di frasi alte e distese, ma poi bruscamente interrotte e riprese, par di ritrovare, rivelato da un ripetersi d'echi tra zone di silenzio, uno spazio impervio di monti, fatto di valli profonde e di rupi impennate: da potersi parlare di scultura «paesistica», anche se la sua plastica asciutta poco o nulla conceda all'amplesso dell'aria e al morso della luce.