

Le commissioni pubbliche e private

Da sempre il lavoro dell'artista è stato legato alla committenza. Diversi organi o personaggi legati al potere religioso, politico o economico nel corso del tempo hanno richiesto opere d'arte e di architettura. Il loro ruolo è stato di primaria importanza. Tanto che spesso leghiamo le opere a queste figure e non a chi le ha prodotte, di cui molte volte non è stato conservato neanche il nome.

È solo negli ultimi due secoli che gli artisti hanno iniziato a produrre le loro opere senza



prima aver ricevuto una commissione. Non sono mancate però eccezioni: nell'immediato dopoguerra, nello sforzo della ricostruzione del Paese, lo Stato Repubblicano si fece promotore della rinascita artistica italiana. Con la legge 717 del 1949, fu imposto che per ogni edificio pubblico costruito, una somma pari al due per cento della spesa totale fosse

dedicata "all'abbellimento di esso, tramite opere d'arte". Gli artisti venivano selezionati, tramite concorso nazionale, da speciali commissioni di esperti. La formula del concorso ricalcava quella che, nel Quattrocento, aveva prodotto le porte del Battistero di Firenze o la cupola di Santa Maria del Fiore.

Le opere riprodotte in questo spazio, rappresentano una parte dei lavori eseguiti da Pietro



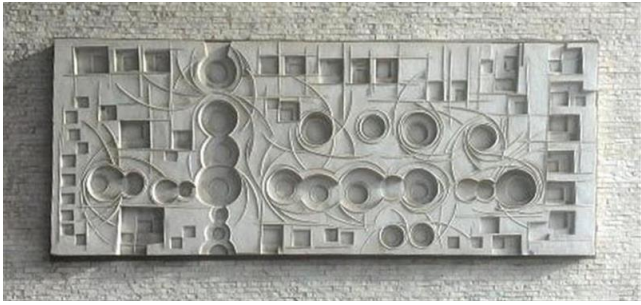
De Laurentiis per spazi pubblici, secondo la modalità del concorso nazionale.

Fanno eccezione le opere religiose, quali i grandi pannelli lignei per il battistero della Holy Name Cathedral di Chicago e il tabernacolo in bronzo per la cappella del Villaggio Acea di Rivisondoli (parte di un intervento di sistemazione generale di quello spazio architettonico).

Complessivamente sebbene sia chiara la preferenza del De Laurentiis alla lavorazione di grandi sculture bronzee, in questa sede vengono testimoniate le sue sperimentazioni su diversi materiali: dalla ceramica (attraverso la quale si esercita nella produzione seriale

delle targhe per l'Ina Casa, esposte in altre sale) fino al legno e al marmo. Più in generale ciò che emerge, qualsiasi sia la materia con la quale si misura, è l'abitudine a un lavoro

fortemente meditato impostato sull'eleganza del dettaglio. Frutto questo di un'ampia riflessione sul rapporto tra arte architettura e artigianato, confluita poi anche nei volumi



pubblicati nel corso degli anni Ottanta, nell'ambito della sua attività di ricerca svolta durante la sua presso il Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo dell'Università degli Studi di Roma.

L'ordine come rudimento del processo creativo

A partire dal 1947, anno in cui l'artista intraprese l'insegnamento per la cattedra di plastica presso la Facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma, fino al 1989, ultimo anno della sua carriera di docente "sulla disciplina Strumenti e tecniche di comunicazione visiva", ebbe modo di riflettere sulla condivisione delle conoscenze: sulla disciplina teorica e i metodi d'insegnamento.

Come studioso diede il suo contributo pubblicando due trattati, densi di dati storici e di



riflessioni inedite. Entrambi i contributi furono pubblicati nel 1983 per l'Università degli Studi di Roma – dipartimento di rappresentazione e rilievo.

Il primo, dal titolo *Artigianato Artistico*, ripercorre brevemente la storia universale di quelle arti definite minori (ovvero l'oreficeria, l'arte del vetro, l'arte tessile, l'arte dell'arazzo, la numismatica e la tarsia), con l'intento di porre l'accento sull'importanza che ebbero nella storia dell'uomo, prendendo in considerazione gli aspetti sociali e le condizioni ambientali nelle quali si sviluppavano, a partire dall'antichità fino ai tempi più recenti.

In *Arte Plastica e Architettura* espone al lettore i problemi della rappresentazione architettonica, e dà indicazioni relative ad un lessico grafico da lui elaborato, maturato negli anni, mediante l'assidua pratica artistica e didattica. Per dirlo con le parole di Roberto de Rubertis "Manualità, sperimentazione, concretezza dei ritmi e dei toni nella composizione, educazione al rigore delle linee e delle superfici, diventano, sotto la guida di De Laurentiis, strumenti di invenzione non solo figurativa, ma validi argomenti per un approccio alla conoscenza delle forme architettoniche e delle leggi che le regolano".

La naturale inclinazione dell'artista, al semplificare e razionalizzare le forme in blocchi volumetrici tridimensionali, si riflette anche nella necessità, in quanto docente, di spiegare e trasmettere ai suoi alunni un metodo di lavoro di una materia che "presentava grosse carenze sul piano didattico e operativo", e, come afferma Nino Gurgone, diventa una "palestra intellettuale, in cui i suoi tenaci sforzi per il superamento delle barriere innalzate tra le diverse forme espressive dell'Arte si trasformano in occasioni di riflessioni e battaglie critiche e di confronto scientifico sul proprio operare". De Laurentiis approda ad una ricerca grafica che lo porterà alla "codificazione di elementi sintattici, lessicali e morfologici"; in questo senso ritiene l'ordine, la divisione e la catalogazione rudimenti necessari al processo

creativo. Lo stesso artista scriverà relativamente al disegno “bisogna darsi adeguati strumenti di rilevamento ed un codice di catalogazione del materiale raccolto”.

Questa necessità di ordinare non emerge solo dal *modus operandi*, chiaramente esplicitato nell'arco della sua vita accademica, cui stile si rifletterà nell'evoluzione della sua opera artistica, ma anche attraverso l'organizzazione del suo archivio. Infatti, verso la fine degli anni '80, sentì la necessità di sistematizzare, descrivere e ordinare i suoi manufatti al fine di documentare in maniera chiara il suo lavoro in sua assenza, di renderlo presente per sempre.

Non è un caso che farà delle riflessioni sulla memoria; in un appunto autografo, conservato tra i disegni e le carte del suo archivio, trae la lezione di Parmenide, e scrive così:

“La memoria è ciò che porta il passato al presente. Una immagine, un'azione, una sensazione o anche un colore, richiamati dalla memoria, non sono più passato, ma presente. Purché l'odore, l'azione, la sensazione e l'immagine rivivano al presente, e finché essi saranno presenti nella memoria, sono sempre al presente. Perciò è lecito affermare che le azioni passate [incomprensibile] le immagini che vivono nella memoria non saranno mai passate perché [...] l'immagine sussiste al presente, come cosa presente, con tutte le manifestazioni di tale presenza”.

L'assenza, in questa ottica, determina la non esistenza, ed è qui che entra in gioco il valore del documento, in quanto atto inconfutabile dell'operato del singolo individuo. Pietro De Laurentiis di questo se ne rende conto, e il desiderio di lasciare una memoria esatta di sé lo spinge a ordinare, dividere e descrivere i progetti cartacei secondo un ordine logico che segue una divisione cronologico-tematica. L'espletamento della sua attività pratica, e le finalità di salvaguardia della propria memoria, lo hanno portato a produrre quello che viene definito un archivio d'artista.

Quel che segna la modernità di un artista

Filiberto Menna

Da Pietro De Laurentiis: il segno nella progettazione, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Dipartimento di Rappresentazione e rilievo, Roma, 1989. Catalogo della mostra antologica tenuta a Roma, presso la Facoltà di Architettura dell'Università «La Sapienza», nel 1989.

Non è possibile definire quel che segna la modernità di un artista non fosse altro perché la



costellazione del moderno si presenta con una ricchezza e una varietà praticamente infinite. Eppure avvertiamo che la ricerca di una identità del moderno, nell'ambito dell'arte, non è del tutto vana, anzi sentiamo che si tratta di una domanda alla quale non possiamo non dare una qualche risposta. Sono stato sempre convinto che il segno del

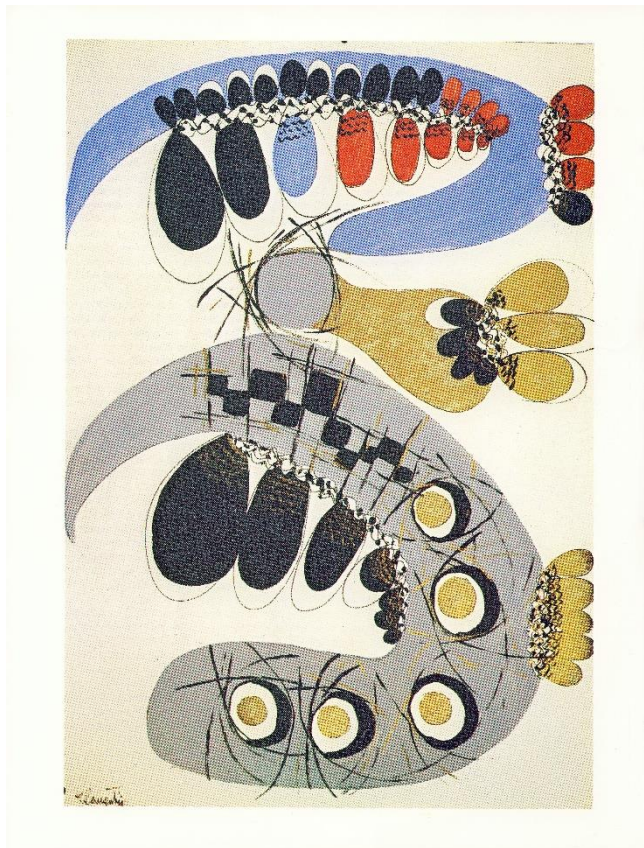
moderno è individuabile in un atteggiamento di fondo dell'artista che tende ad assumere una consapevolezza critica dei propri mezzi espressivi mediante un processo di autoriflessione in cui fare e pensare l'arte fanno una cosa sola.

Di qui l'attenzione frequente che l'artista moderno ha rivolto alla didattica e più in generale alla trasmissibilità del proprio sapere attraverso una codificazione dei propri procedimenti. E la radice criticistica, illuministica della modernità che qui gioca un ruolo determinante, che impone all'artista una pratica sperimentale del proprio lavoro, senza per questo rinunciare o rimuovere quel tanto di imprevedibile, di inconsapevole, diciamo pure di segreto che c'è nel proprio fare.

Di questo fondo non completamente traducibile in parole chiare e distinte è fatta anche la scultura di Pietro De Laurentiis, che io conosco ormai da moltissimi anni e che mi pare debba proprio a questa sua vena profonda quel tanto di auratico e di misterioso che la circonda e la preserva dal confondersi con le cose che cambiano continuamente con il mutare delle mode. Certo, anche la scultura di De Laurentiis ha subito delle modificazioni nel tempo, ma si tratta di quei mutamenti lenti, quasi insensibili, che fanno pensare piuttosto agli slittamenti minimi, impercettibili di certe zone telluriche. Ancora oggi, la scultura di De Laurentiis si impone con una sua presenza auratica, totemica, con una capacità di conservare dentro di sé una memoria arcaica, di un tempo che appartiene alla storia dell'uomo come individuo e come specie, dove le forme non si sono ancora bloccate in una

definizione chiusa ma vivono una sorta di incessante metamorfosi.

Eppure, niente è più lontano dal nostro scultore della figura dell'artista ispirato, tutto genio e



sregolatezza, geloso dei propri segreti. Al contrario, De Laurentiis è un artista tipicamente moderno, nel senso che al termine abbiamo dato all'inizio, e come tale egli appare continuamente preoccupato di analizzare ed esporre i dati dei propri procedimenti formativi anche in funzione dei compiti didattici che egli ha appassionatamente assolto per molti anni presso la nostra facoltà di architettura. Ma la sua analisi della superficie, o, meglio, di ciò che la superficie può significare nell'economia di un'opera plastica, rappresenta qualcosa che va anche al di là della destinazione didattica dei discorsi.

Voglio dire che tutta la scultura moderna, fin

dalle sue origini, ha dovuto affrontare il problema della tridimensionalità illusionistica tradizionale, problema che la pittura, per suo conto, aveva affrontato e risolto con la messa in crisi della prospettiva rinascimentale o con il recupero della superficie nei suoi puri valori bidimensionali. La scultura moderna si è posta anch'essa la questione della superficie e l'ha variamente risolta, ben sapendo che occorre attraversare la propria morte tridimensionale prima di recuperare, con pienezza di diritti, una nuova spazialità. L'attenzione che De Laurentiis rivolge ai problemi della superficie, sia nel suo operare concreto sia negli appunti che commentano il proprio fare, sta a dimostrare appunto la consapevolezza critica dell'artista, la sua capacità di autoriflessione che, del resto, egli ha così ben speso nella sua vita di artista e di insegnante.