

LUIGI DI SARRO.  
SCULTURE E FOTOGRAFIE: I RAPPORTI FISICI DELLE  
FORME MATERIA

CARLOTTA SYLOS CALÒ

«Sembra veramente che la fonte di luce sia ancora un  
richiamo alle origini delle cose. [...] è ancora il segno di una intimità privilegiata, attribuisce un valore particolare alle cose, crea ombre, inventa presenze».  
(Jean Baudrillard, *Le système des objects*, 1968)

«Tuttavia tutti i corpi non esistono solo nello spazio,  
ma anche nel tempo»  
(Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, 1766)

*Le sensate esperienze e le dimostrazioni necessarie di Luigi Di Sarro*

La ricerca di Luigi Di Sarro attraversa due decenni densissimi del secondo Novecento: gli anni Sessanta e Settanta, un periodo in cui, nell'ampio campo delle arti visive, le poetiche materiche, gestuali e informali nate dal dopoguerra si intrecciano all'"azzerramento" caratteristico di quelle ricerche che danno un rilievo particolare agli aspetti primari dell'opera d'arte: il monocromo, i materiali, la costruzione dello spazio.

Informale, arte programmata, arte di reportage e pop, poesia visiva, e tante altre tendenze che si inseriscono negli interstizi delle definizioni di poetica, rivedono lo statuto dell'opera d'arte e, con questo, quello dell'artista, degli spazi espositivi, del critico e del pubblico. In tutti i casi l'arte si orienta a un rapporto più diretto con la realtà e da qui, alla metà del decennio, verso un impatto percettivo o esperienziale più compromettente, distinguibile in tutti gli ambiti: immagini, arti plastiche, ambienti.

In questa rotta c'è ampio margine per includere le ricerche più diverse: dagli spazi-oggettuali di Enrico Castellani, alla spazialità fenomenica delle texture di Piero Dorazio, dalla nuova impostazione percettiva proposta dalle ricerche cinetiche e programmate, oscillanti tra accidente e programma, alla ricerca di Francesco Lo Savio. Ancora, a questo periodo così denso appartengono la presa di possesso materiale della realtà, operata da un ampio nuovo realismo tra reportage e oggetto, la spazialità aperta della pagina della poesia visiva, e tutte queste esperienze coesistono con altre, 'indipendenti', mosse, come la ricerca di Luigi Di Sarro, sul crinale delle etichette.

In questo mio contributo desidero soffermarmi su alcune sculture realizzate da Luigi Di Sarro, e in seguito sulla lettura fotografica che l'artista ne fa alla fine degli anni Sessanta. A Di Sarro non interessavano le distinzioni tra figurativo e astratto o la scelta di un linguaggio elettivo, mentre lo appassionava l'idea che segni e forme diventassero cosa viva, matrici da seguire in un cammino sempre nuovo attraverso i fenomeni del movimento, del riflesso, del colore e della luce. Osservando prima il suo approccio alla scultura, con il tondino di ferro e poi con la rete, e successivamente alcune sue immagini fotografiche dedicate a queste sue sculture, questa prospettiva si conferma con decisione. Ciò che vorrei indagare nelle pagine seguenti è il peso che il suo peculiare atteggiamento sperimentale e il suo essere una personalità 'naturalmente' dentro i decenni Sessanta e Settanta, ha avuto nell'elaborazione di questi lavori, nella convinzione che siano state tra le prove più brillanti di questo artista poliedrico e un'occasione per la costruzione, attraverso un nuovo senso della scultura, di nuove immagini capaci di recuperare alcuni assunti delle avanguardie e portarle a compimento in piena temperie post-informale<sup>1</sup>. Inoltre, affascinata dai rapporti tra fotografia e scultura, ho trovato particolarmente stimolante poter osservare come Di Sarro abbia

<sup>1</sup> Ricorda Carlo Bertelli: «Come per ogni artista vero, il bagaglio di letture cui mi riferivo era per Luigi soltanto un tema di confronto e non una guida da seguire come una precettistica. Poiché Luigi Di Sarro era un terribile sperimentatore e si provava in campi diversissimi, percorsi tutti sottomettendoli a domande a dir poco provocatorie». BERTELLI 2000.

fatto incontrare i due linguaggi e come, da questo incrocio, abbia ricavato qualcosa di nuovo: un terzo linguaggio.

Dopo la frequentazione, fin da adolescente, con Carlo Alberto Petrucci<sup>2</sup>, Di Sarro non si lega ad altri maestri e non aderisce a nessuna poetica: le suggestioni cambiano con le necessità e gli esempi gli vengono dagli artisti più diversi (Pablo Picasso, Giacomo Balla, Antonietta Raphaël, Bruno Munari, Lucio Fontana, Mino Maccari, Magdalo Mussio), ma anche dall'interesse per il teatro, la danza, la musica, la scienza, la matematica e, soprattutto, dalla pratica dell'arte, sempre affrontata a partire dalle tecniche e dalle materie scelte, ogni volta ritestate nella capacità generativa di forme, immagini e spazi, secondo il suo sguardo strabico di scienziato e di artista<sup>3</sup>.

Certamente per Di Sarro, come per tutta la sua generazione, è importantissima l'eredità dedotta dalle avanguardie, complice della fuoriuscita dal quadro e dal visivo, della libertà di scelta tra figurazione e non figurazione, dell'assunto per cui i mezzi non si designano a priori e quindi dell'accento posto sulla metodologia operativa, anche associata alla scienza e alla tecnica. Sempre le avanguardie sono conniventi dell'aspetto più rilevante dell'arte novecentesca: l'annullamento della distinzione dualistica arte-

<sup>2</sup> L'incontro di Luigi Di Sarro con il suo primo maestro, il solo con cui effettivamente abbia avuto un rapporto continuativo di frequentazione in tal senso, avviene quando, giovanissimo, ancora liceale, manifesta una spiccata inclinazione artistica e inizia a frequentare lo studio di incisione di Carlo Alberto Petrucci, amico di famiglia che lo introdurrà al disegno e alla grafica. Petrucci, accademico di San Luca, di cui sarà presidente, membro dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e di quella di Urbino e direttore della Calcografia nazionale, è negli anni Cinquanta, un riferimento imprescindibile per entrambe le discipline e il suo studio, all'ultimo piano di via del Babuino 99, è un luogo di ritrovo e confronto frequentato da artisti giovani e meno giovani (tra cui Giacomo Manzù e Domenico Gnoli).

<sup>3</sup> Di Sarro, infatti, medico per volere paterno, dopo essersi laureato in Medicina e Chirurgia nel 1967 si dedica all'arte, coltivata da sempre, iscrivendosi tra l'altro all'accademia d'arte di Roma, dove si diploma nel 1972. Ricorda Bertelli: «Sulla mia stessa persona potei constatare l'esattezza fulminea d'una diagnosi, mentre, parlando con lui anche di medicina, non mi sorprese sentire come la sua fosse una medicina di stampo umanistico, volta all'interpretazione dell'individuo nella sua complessità e non affidata, senza una preventiva lettura del corpo e dell'animo, alle nude statistiche delle analisi. Proprio per quel modo umanistico d'intendere la cultura e la propria responsabilità nella cultura, in modo ammirevole Luigi Di Sarro dava un armonioso senso rinascimentale alla duplicità del suo impegno, generoso e totale in entrambi i campi». BERTELLI 2000.

vita, recuperata dalle neoavanguardie degli anni Sessanta. È questo il momento in cui le riflessioni contenute nel già ampissimo corpus di disegni, pitture, sculture e grafiche, di Luigi Di Sarro raggiunge la pienezza. La figurazione si fonde con l'astrazione nel nome della naturale capacità generativa delle forme, avvalorata da alcune delle sue letture<sup>4</sup> e poi approfondita da Di Sarro quando lavora alla sua tesi di diploma, una proposta all'insegnamento dell'Anatomia Artistica<sup>5</sup>. Ancora, la capacità generativa delle forme è al centro della scelta di immagini con cui l'artista illustra l'appendice *L'Atlante di Morfologia comparata: arte e natura nell'immagine fotografica*<sup>6</sup>, in un botta e risposta di tecniche e temi. A questo proposito Federica Di Castro avanza un'ipotesi interessante: l'identificazione tra l'artista e l'oggetto osservato, già evidente nel disegno e nella pittura dagli anni Cinquanta e Sessanta, potrebbe essere la base del caratteristico approccio di Di Sarro alle forme, sviluppato in alcuni appunti dei primi anni Settanta:

È possibile studiare dal punto di vista formale la natura? Cioè porre i termini di un'analisi morfologica e strutturale della realtà di un mondo vivente? [...] Dove mettiamo l'osservatore e cosa è lecito guardare? [...] Possiamo determinare i limiti del campo di osservazione e valutare i mutamenti che ivi avvengono, se noi stessi siamo già indeterminati e in movimento?<sup>7</sup>

La domanda è dunque il primo passo per la conoscenza coerentemente al procedimento scientifico che caratterizza immediatamente la ricerca di Di Sarro: per raggiungere una consapevolezza della realtà affidabile, verificabile e condivisibile, l'artista nella

<sup>4</sup> Quando legge Bruno Munari, *Arte come mestiere*, si sofferma ad esempio su questo passaggio: «una foglia è bella ma non per ragioni di stile, perché è naturale, nata dalla funzione con la sua forma esatta. Il designer cerca di costruire l'oggetto con la stessa naturalezza con la quale in natura si formano le cose [...] cerca di essere oggettivo, aiuta l'oggetto a formarsi con i suoi propri mezzi [...]». MUNARI 1966.

<sup>5</sup> Questo il titolo completo della tesi: *Proposta per un corso di insegnamento nuovo presso la cosiddetta "Anatomia Artistica"*, discussa nell'anno accademico 1971/1972. ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA.

<sup>6</sup> L'Atlante era parte della sua tesi di diploma. Appunti dattiloscritti. ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA.

<sup>7</sup> DI CASTRO 1998, p. 12.

teoria e nella prassi del disegno parte dalla raccolta di dati empirici, sotto la guida delle ipotesi da vagliare e, parallelamente, procede a un'analisi rigorosa dei dati, associando cioè, come enunciato da Galileo Galilei, le «sensate esperienze» e le «dimostrazioni necessarie». Disegnare diventa così, ad esempio, rappresentare non solo le cose ma anche il punto di vista di chi le osserva e vive e quello dello spettatore, alla ricerca di un equilibrio conoscitivo dell'universo che, sempre Di Castro, associava al misticismo dei filosofi laici del Novecento, da Benjamin ad Adorno<sup>8</sup>. Sembra effettivamente che la sensibilità analitica della forma e del segno, si sviluppi nel lavoro di Di Sarro, dalla seconda metà degli anni Sessanta, partendo dalle considerazioni di Petrucci e poi sviluppandole. Scriveva nel 1961 Petrucci: «l'uomo sente la linea quale un istinto connesso al senso del tatto piuttosto che a quello della vista. [...] L'occhio è condotto a seguirne il percorso»<sup>9</sup>. E Di Sarro, dieci anni dopo, nella sua *Proposta per un corso di insegnamento nuovo presso la cosiddetta "Anatomia artistica"*:

ogni riproduzione deve considerarsi una interpretazione visuale. [...] la conoscenza della natura, che ormai consideriamo comprensiva del fenomeno Uomo, consiste non nel porsi dei problemi epistemologici ma nel percorrere gli itinerari che ogni modello naturale ci propone, imparando con l'esercizio del segno attivo e passivo ad interferire con esso.<sup>10</sup>

E in effetti, specie all'indomani del 1968, ogni tecnica impiegata da Di Sarro sembra avere a che fare con degli itinerari dello sguardo in cui la linea, il segno, i volumi sono il tramite di un'indagine, insieme rigorosa e istintuale, sulla forma delle cose, ma anche sulla loro 'anima', sullo spazio e sul tempo. Il disegno è stato sostituito dal segno, attivo e passivo, molteplice a seconda di dove si colloca, come viene guardato, cosa vi riconosciamo, e il disegno e la grafica, la pittura, la scultura e la fotografia, arrivano a un vertice di essenzialità e radicalità nuovi. Mentre il suo

<sup>8</sup> DI CASTRO 1998, p.13.

<sup>9</sup> PETRUCCI, s.i.p. Si legge sul frontespizio dell'estratto conservato nella biblioteca dell'artista, una dedica dell'autore: «A Gigi Di Sarro, per norma e per augurio affettuoso. Carlo A. Petrucci».

<sup>10</sup> Appunti dattiloscritti. ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA.

approccio all'arte matura nell'uso irriverente di materiali e tecniche (la rete, il bitume, il filo e il tondino di ferro, il pennello, la matita, la fotografia), capaci di far emergere con semplicità "naturale" suggestioni nelle forme create, il lavoro di Di Sarro si atomizza, concentrandosi sul particolare e sul compresente insieme, cosicché il corpo, il frammento, il segno, il disegnare, il costruire, si trasformano in rapporto allo spazio e al tempo.<sup>11</sup>

*Logica struttura, logica materia, logica forma delle 'sculture' di Luigi Di Sarro*

Dalla seconda metà degli anni Sessanta il segno è, come si è detto, una cifra ricorrente dei lavori di Luigi Di Sarro, declinato attraverso alcune delle sue tecniche elettive e sviluppato in senso figurativo o astratto, ma sempre processuale. L'artista si concentra infatti sul processo di formazione dell'opera e sui materiali piuttosto che sul prodotto finito, antepoendo il percorso al risultato. Guardando ad esempio all'ampissimo corpus dei disegni dell'artista, emerge con chiarezza un approccio capace di far accadere le forme davanti ai nostri occhi, creando dinamiche di linee che si fanno immagini, composizioni, spazi, incontri di forme. In molti di questi casi il segno lineare continuo diventa matrice di volti, paesaggi, figure, fino a tradursi in composizioni astratte dalla dinamica spaziale affascinante, anticipatrice di un'idea di *environment*, ossia ambiente, unione di luogo, cose e persone, di ciò

<sup>11</sup> Così si presenta Luigi Di Sarro in occasione del Grand Concours International de Peinture, Lussemburgo 1971, in cui ottiene il 1° premio-acquisto: «Ho ventinove anni e vivo a Roma dove ho preso la laurea in Medicina e Chirurgia, successivamente mi sono iscritto all'Accademia di Belle Arti, al corso di pittura col Prof. Gentilini. Frequento l'ultimo anno e la mia tesi è una proposta all'insegnamento dell'Anatomia Artistica come analisi diretta e comparata della morfologia dell'Uomo e della Natura. Penso che l'arte moderna con il pensiero abbiano spinto alle ultime conseguenze il rapporto spazio-tempo in ogni campo di indagine, definendo studi e tempi di "sviluppo" diversamente propri ad ognuno. Sono certo che oggi è la "coesistenza" il problema di fondo che va studiato in unità di tempo: dimensione ovviamente fideistica e quindi da cercare, al fine di identificare e di realizzare i nuovi modelli di struttura, simbolo e comunicazione della società contemporanea.» ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA.

che è presente ma anche assente o invisibile, attuale ancora oggi, a quasi cinquant'anni di distanza.

Nella grafica, specie nelle incisioni di Di Sarro, spesso il segno accentua la sua capacità di giocare con la luce, l'ombra, il volume, lo spazio. In alcune fotografie si trasforma invece in una sorta di scrittura di luce. Ancora il segno è al centro di un vasto corpus di sculture in tondino di ferro in cui la linea è ora essenziale e dritta, ora dinamica e morbida, sempre, come nei disegni continui a matita, generatrice di nodi di linee che sono, anche, spazi dinamici atti a originare nuove ombre e proiezioni nell'incontro con la luce.

Questi lavori, alcuni dei quali esposti alla Libreria Al Ferro di Cavallo nel 1971<sup>12</sup>, confermano dunque l'interesse di Di Sarro per il segno declinato anche attraverso la scultura e ulteriormente maturato in alcuni interessanti scatti fotografici dell'artista di cui, proprio queste sculture, sono oggetto. Appare peculiare di questi lavori, collocabili a cavallo tra la seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio del decennio seguente, la capacità trasformativa: linea, immagine, spazio si modificano, sono percettivamente variabili. Il tondino di ferro in questi casi serve a Di Sarro per tracciare nello spazio, una linea continua, ora dritta, ora contorta, e creare una tridimensionalità astratta e grafica di pieni-vuoti. Talvolta montate su piccoli piedistalli, queste forme lineari, a seconda di come la luce le colpisce, proiettano sulla base o sulla parete, ombre che sono altri segni, altre linee continue, moltiplicazioni più o meno tenui della linea solida e nera del ferro [fig. 1]. Più che sculture, anche quando sono montate su una base, questi lavori sono identificabili come strutture aperte in cui linea, forma e volume si sviluppano secondo le condizioni percettive (collocazione, luce, prospettiva del nostro sguardo).

D'altronde per Di Sarro la percezione, la risposta alla domanda «Dove mettiamo l'osservatore e cosa è lecito guardare?» è, come anticipato nel precedente paragrafo, una questione primaria. La

<sup>12</sup> Di Sarro espone alla Libreria Al Ferro di Cavallo in via Ripetta 67, a Roma, dal 3 Maggio al 14 Maggio 1967. Non esiste un catalogo o un pieghevole della mostra ma una locandina.

sua duplice natura di scienziato e artista indubbiamente lo avvicina alle questioni poste dalla psicologia della Gestalt, sviluppata nel periodo tra gli anni Dieci e gli anni Trenta in Germania, e nuovamente attualissima per le neoavanguardie europee degli anni Sessanta. La percezione secondo questi studi, non corrisponde alla realtà fisica, ovvero alla somma dei singoli elementi sensoriali, ma è qualcosa di diverso<sup>13</sup>: il campo percettivo è inteso come un complesso sistema che soltanto una teoria dinamica, capace di considerare tutti gli elementi in campo, può restituire, rendendo davvero conto della realtà delle situazioni psicologiche e percettive. Le teorie della Gestalt sembrano essere state applicate da Di Sarro nell'elaborazione dei suoi lavori in tondino di ferro dove risultano fondamentali la struttura e i suoi elementi costitutivi: forma segno, colore; sono questi a generare il ritmo, il movimento, mentre la luce influenza la percezione. Modificando la direzione della fonte luminosa sulle sculture, spostandola ad esempio dall'alto a una posizione laterale, cambia la percezione delle linee, dei volumi, della stessa dimensione dell'oggetto<sup>14</sup>.

Attento alle teorie della percezione e costante sperimentatore, sembra che Di Sarro in questi lavori abbia anche guardato e sviluppato alcuni motivi delle avanguardie storiche novecentesche, in particolare le sperimentazioni di László Moholy Nagy<sup>15</sup> nel campo della scultura, spesso ispirate – come rileva Antonio Somaini - «allo slogan “dallo statico al dinamico”, [...] capaci di modulare la luce circostante e di produrre esse stesse dei giochi

<sup>13</sup> Si fa riferimento in questo caso all'articolo di Max Wertheimer sugli Studi sperimentali sulla visione del Movimento del 1912. Cfr. WERTHEIMER 1997.

<sup>14</sup> Di Sarro ha condotto questo genere di esperimenti a più riprese nei suoi lavori in campo fotografico, ad esempio utilizzando il paradigma del *point light display* in una serie di fotografie sul movimento. Cfr. SYLOS CALÒ 2010.

<sup>15</sup> Che Di Sarro abbia conosciuto e apprezzato le opere del Bauhaus è provato dalla presenza nella sua biblioteca personale di *Bauhaus 1919-1969*, il catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dal 2 aprile al 22 giugno 1969. Inoltre, il libro di László Moholy Nagy *Pittura Fotografia Film* viene pubblicato in tedesco nel 1967 da l'editore Wingler con un postscritto a firma di Otto Stelzer e non è inverosimile pensare che Di Sarro lo abbia letto, vista la sua ottima conoscenza della lingua tedesca, ma ad oggi nell'archivio a lui dedicato non si è avuto riscontro di questa lettura.

di luce»<sup>16</sup>. L'artista ungherese, insegnante al Bauhaus dal 1923, nel corso preliminare di materiali e design, aveva approfondito, anche in pittura, architettura, teatro, disegno industriale, fotografia, cinema, pubblicità e arti grafiche, la ricerca di una compenetrazione tra spazio, tempo, movimento e luce, secondo un'ottica aperta che certamente interessava Di Sarro. Di questa consonanza è prova anche la similarità tra alcuni lavori dell'artista italiano, realizzati in plexiglass negli anni Sessanta, e altri di Moholy Nagy compiuti nel 1939 con lo stesso materiale (*Modulators* o *Modulazioni spaziali*). Le sculture di entrambi sono costituite da una serie di piani geometrici, piegati in curve biomorfiche che si avvolgono e raddoppiano incastrandosi e sfruttano l'effetto trasformante della luce e della prospettiva della visione. Moholy Nagy negli anni Trenta e Di Sarro nei Sessanta sono impegnati in un arricchimento dell'esperienza visiva che si modifica sfruttando la luce e i materiali: per entrambi linee o superfici, metallo o materiali plastici creano pattern di ombre variabili, pallide o definite. Entrambi hanno un approccio aperto ai materiali, ne indagano limiti e potenzialità con il fine di ampliare la visione estendendo le possibilità del medium, in relazione ad un ampliamento del campo percettivo.

Ancora, per Luigi Di Sarro, il potere trasformativo di un materiale semplice applicato alla scultura è alla base di altri lavori: delle strutture di rete metallica montate su una tela preparata in bianco. Le forme, morbide, richiamano chiaramente, in alcuni casi, frammenti di un corpo – una spalla, un pube [fig.2, fig.3] – in altri sembrano rimandare a organi interni lievemente stilizzati – un fegato, un cuore – Si tratta di forme semplici, di grandi dimensioni, realizzate con rete metallica a trama fine cui vengono dati punti di sutura invisibili che plasmano i volumi. Né quadri, né sculture, né strutture, assumono le caratteristiche di tutti queste 'categorie' e giocano con la nostra immaginazione, trasformandosi davanti a noi da strutture astratte-organiche a particolari di corpi.

A differenza dei lavori in tondino di ferro, in cui era predominante il segno, in questa serie Di Sarro si sofferma sul volume

<sup>16</sup> SOMAINI 2010, p. XXX.

che diventa corpo, meglio frammento di corpo. La visione ravvicinata e ingigantita di queste forme ricorda quella surreale dei grandi frammenti di Domenico Gnoli o il Busto di Donna di Pino Pascali, dove pure si riscontra un interessante dialogo pittura-scultura e la presenza magica delle forme isolate. Nel caso di questi lavori di Di Sarro, però, la superficie, che assumeva un ruolo rilevante in Gnoli e Pascali, si nega, è evanescente perché costituita da una rete e quindi grafica, tale da far avvertire il vuoto più del pieno.

In questi casi Di Sarro sembra guardare soprattutto a un'idea nuova di scultura rinnovata nel rapporto tra la forma e la funzione, secondo una prospettiva da artista-designer: l'una diventa l'altra, non può essere separata dallo scopo a cui è adibita. Paiono confermare questa postura alcuni volumi di Bruno Munari rintracciati nella sua biblioteca personale, ad oggi conservata presso il Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro<sup>17</sup>, e uno in particolare, *Arte come mestiere*, ricco di sottolineature e annotazioni. Tra i passi segnati da Di Sarro ve ne sono alcuni particolarmente intriganti per provare a fare un'ipotesi circa la prospettiva con cui l'artista ha elaborato questi lavori: «il designer cerca di costruire l'oggetto con la stessa naturalezza con la quale in natura si formano le cose, [...] cerca di essere oggettivo, aiuta l'oggetto a formarsi con i suoi propri mezzi»<sup>18</sup>. E più avanti: «Progettazione fatta senza preconcetti di stile, senza la preoccupazione di fare dell'arte, cercando solo di dare ad ogni cosa la sua logica struttura, la sua logica materia e di conseguenza la sua logica forma»<sup>19</sup>.

La proposta di Munari, nel campo dell'arte e del design, vuole dunque una corrispondenza tra forma, materia e funzione. Recuperando uno dei principi dalla scuola del Bauhaus, egli dimostra che il metodo di lavoro del progettista deve procedere in modo logico, aderire alla funzione che l'oggetto deve svolgere, conce-

<sup>17</sup> Questo e altri volumi della biblioteca personale di Luigi Di Sarro, sono stati donati, insieme a documenti cartacei, corrispondenza e appunti, alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma e sono attualmente in corso di inventariazione.

<sup>18</sup> MUNARI 1966, p. 27.

<sup>19</sup> Ivi, p.31.

pendo una forma che sia anche coerente alla materia di cui è composto. La natura è l'ispirazione primaria di un atteggiamento siffatto e Munari lo conferma nella sua attenzione alla trasformazione. Una delle caratteristiche peculiari della ricerca poliedrica di Bruno Munari è infatti certamente la mobilità, la trasformazione: la percezione dei suoi lavori è mobile<sup>20</sup>. Annota recentemente a questo proposito Luca Zaffarano: «a lui interessa non tanto l'analisi o la scomposizione di un moto quanto il dinamismo di una forma e la sua rappresentazione, quasi immateriale, in divenire»<sup>21</sup>. E difatti non è inverosimile che Di Sarro per questa serie di lavori, circa una decina, fatti di rete montata su tela, si sia in parte ispirato al paradigma del periodo concreto di Bruno Munari, quello della semplicità, del binomio tra programmazione e imprevedibilità delle forme, riconoscibile ad esempio nell'opera *Concavo-convesso* (1946), un "oggetto"<sup>22</sup> concepito per essere sospeso, che ha in comune con i lavori di Di Sarro i materiali, la semplicità e la vocazione alla leggerezza [fig.4]. Così descrive Dino Buzzati queste opere di Munari:

Sono dei rettangoli o quadrati di reticella metallica, piegati a forma di conchiglia. Anch'esse vanno appese al soffitto e basta un piccolo soffio a farle ruotare lentamente; allora le curve superficiali di rete, nel gioco della prospettiva, hanno curiosi effetti cangianti e le loro ombre sulle pareti si contorcono in continue metamorfosi, imitando il solenne moto di nuvoloni d'estate ed esprimendo l'irreparabile fuga del tempo.<sup>23</sup>

Nel caso di Munari la struttura di rete si modifica, trasformando anche l'ambiente in cui si colloca attraverso la luce che proietta sulle pareti circostanti disegni astratti variabili e mobili. Scrive a proposito di questo lavoro ancora Zaffarano: «Il volume che si

<sup>20</sup> ANTONELLO 2017.

<sup>21</sup> ZAFFARANO 2018, s.p.

<sup>22</sup> Sul numero unico di *Domus* di ottobre – dicembre 1947 l'opera viene presentata in una tavola allegata e così definita: «è un oggetto [...] costruito in rete d'acciaio brunito. Non ultima qualità di quest'arte è di prestarsi all'interpretazione fotografica, dove rivive di nuovi aspetti». MUNARI 1947, s.p.

<sup>23</sup> BUZZATI 1948, p. 15.

ottiene ci ricorda alcuni oggetti appartenenti a quella branca della matematica che si chiama topologia, caratterizzati da superfici non orientabili, come la famosa striscia di Möebius, ma allo stesso tempo si avvicina a geometrie più simili a forme naturali, come ad esempio pesci, nuvole, conchiglie, foglie»<sup>24</sup>.

Dunque, centrali per questi lavori di Munari sono la trasformazione della forma, il movimento, il volume, la proiezione, messi in atto attraverso la sperimentazione sulla materia. Sono tutti aspetti che si ritrovano anche nei corpi frammentati che costituiscono questi particolari quadri-strutture di Di Sarro, dove pure la sperimentazione sui materiali – deformabilità, iridescenza, grafica – sono decisivi per la forma di questi oggetti che costituiscono una meditazione pratica sul corpo e la scultura.

In un interessante contributo sulle assonanze tra il lavoro di Lucio Fontana e quello di Bruno Munari, Anthony White<sup>25</sup> nomina Arturo Martini e il suo *La scultura lingua morta* del 1945. White ipotizza che Munari con i suoi lavori risponda all'analisi della scultura che fa Martini, avanzando con le sue opere, una possibilità di nuova vita del mezzo. Se questo è vero per Munari e Fontana, straordinari anticipatori della generazione che ha operato negli anni Sessanta, è vero anche per un artista fuori gruppo come Di Sarro, specie in questi lavori. Martini nel 1945 scriveva che il verbo della scultura dovrebbe essere: «il senso plastico crea un volume; il volume esprimendosi diventa forma: la forma prende forma da un'altra forma»<sup>26</sup>. Questo è ciò che accade nei lavori di Di Sarro: ogni aspetto della realtà è materia di ispirazione, l'artista libera la servitù della scultura da quella che Martini definiva «impossibilità di metafora», inoltre, anche nel caso di questi lavori, come accadeva con quelli in tondino di ferro, è centrale il dato della trasformazione, in questo caso non determinato dal rapporto con la luce ma dagli stessi volumi. Guardando questi lavori, infatti, lo spettatore può distinguere forme riconoscibili, ma è uno svelamento che vuole tempo e prende vita nella relazione. A

<sup>24</sup> ZAFFARANO 2018, sp.

<sup>25</sup> WHITE 2017, pp. 65-87.

<sup>26</sup> MARTINI 1945, p. 21.

questo proposito ancora Di Sarro sottolinea un altro passaggio stimolante di Munari:

La forma di una nuvola è già una immagine [...]; ma accade talvolta che le nuvole assomiglino anche a un animale o a qualcos'altro e ciò avviene quando il contorno si trasforma avvicinandosi a quello della forma intravista. [...] Dipende dalla natura delle persone, [...] perché ognuno vede solo quello che già conosce; se uno non sa cosa sia uno Gnomo, non lo potrà mai vedere in nessun posto<sup>27</sup>.

E in quest'ottica il tema del corpo e degli organi che 'appaiono' in seguito al primo sguardo, è particolarmente interessante. Il corpo è infatti un dato costante della ricerca di Luigi Di Sarro, un corpo inteso quale catalizzatore di energia e entità fortemente dinamica, fluida, instabile, mobile, permeabile, un corpo al centro della sua *Proposta per un corso di insegnamento nuovo presso la cosiddetta Anatomia Artistica* in cui, unendo le competenze di medico a quelle di artista, riflette su una revisione dell'insegnamento tradizionale della materia, a favore di uno più sperimentale legato all'osservazione del corpo e della natura: entità entrambe mutevoli e dinamiche. Così l'Anatomia artistica non viene intesa come tecnica della rappresentazione, ma come studio sul funzionamento del corpo anche e soprattutto nella dinamica. L'anatomia è per Di Sarro «sintomia del corpo umano come problema della conoscenza struttura, peso, funzione e forma» e l'anatomia artistica è intesa come arte della conoscenza<sup>28</sup>. Un atteggiamento siffatto aiuta a comprendere fino a che punto volume, corpo, trasformazione siano idee chiave per questi lavori di Di Sarro, come pure la sintonia con i materiali: è questa unione a rendere le forme 'naturali', connesse con la loro sostanza. Attento alla naturalità di materiali e forme, alla loro anatomia, Di Sarro realizza una delle aspirazioni di Martini per la contemporaneità per cui «l'arte non

<sup>27</sup> MUNARI 1966 p. 70.

<sup>28</sup> In alcuni appunti di Di Sarro redatti per la preparazione delle lezioni di Anatomia Artistica a Macerata, datati 16/12/1977 si legge: "Anatomia artistica come arte della conoscenza" dove la parola 'arte' sostituisce la parola 'problema' (Appunti autografi, ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA).

è un fenomeno inventivo dell'artista, ma del naturale disporsi della sua sostanza»<sup>29</sup>.

Questa naturalità nella scultura in Di Sarro si realizza nell'applicazione del paradigma munariano "logica struttura, logica materia, logica forma" e nella concezione della scultura, al pari dell'anatomia artistica per il corpo, non come tecnica della rappresentazione, ma come esercizio sul suo funzionamento anche e soprattutto nella dinamica percettiva. Sembra proprio che Di Sarro con queste due serie di sculture abbia recuperato l'ambizione a una scultura come «mezzo di investigazione a servizio della conoscenza»<sup>30</sup> di una parte delle avanguardie e delle neoavanguardie.

### *Fotografare la scultura*

Informato del contesto italiano, europeo e statunitense, Di Sarro inizia a impiegare la fotografia a fini della ricerca artistica negli anni Sessanta, dandole un ruolo analogo al disegno nell'analisi e interrogazione delle forme, della percezione, della realtà. Ripresa e stampa (e tutto ciò che può stare tra l'una e l'altra come composizione, uso di filtri, sovrapposizioni, tagli) sono anzitutto materiali attraverso cui analizzare aspetti legati al segno, alla luce, al colore, allo spazio, al corpo, confermando che le riflessioni attorno alla forma riguardano anche i mezzi. Le sue serie fotografiche, mai esposte in vita, costituiscono dunque un esercizio della visione e della percezione, uno strumento di messa a fuoco e riprova delle idee e delle emozioni germogliate nell'incontro con il mondo, secondo l'attitudine sperimentale che contraddistingue la sua intera ricerca, per cui l'arte – come sottolinea Angelo Capasso – coerentemente alla sua ricerca «cosmologica», diventa «un'altra natura»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> MARTINI, p. 31.

<sup>30</sup> KRAUSS (1981) 2000, p. 76.

<sup>31</sup> CAPASSO 2005, p.26.

Alcune delle immagini fotografiche di Di Sarro sono dedicate, come si è accennato, alle sculture in tondino di ferro e rete. L'analisi di queste immagini rivela prospettive interessanti sui dati principali di funzionamento di queste opere: linee, volumi, ombre e luci.

Nel corso degli anni Venti Moholy-Nagy si era dedicato alla teorizzazione e alla pratica della fotografia approfondendo, anche in questo campo, una riflessione sulla dinamica delle forme e l'uso della luce come mezzi espressivi tesi alla trasformazione dell'oggetto in visioni ora astratte, ora esatte, distorte, rapide, lente, penetranti, simultanee. In particolare, il fotogramma aveva rappresentato uno strumento per utilizzare la luce come materiale compositivo senza la mediazione di un apparecchio fotografico, con l'idea di liberare la visione tradizionale 'integrando' l'occhio<sup>32</sup>. Anche la fotografia di alcune sculture, quelle in plexiglass che abbiamo paragonato a quelle di Di Sarro fatte con lo stesso materiale, aveva svelato tutta la capacità di lettura e interpretazione del mezzo fotografico.

È verosimile l'ipotesi per cui Di Sarro, dotato conoscitore delle avanguardie e della fotografia più sperimentale, dalla cronofotografia di Edward Muybridge, agli effetti ottici ricorrenti nella fotografia fatta al Bauhaus, si sia cimentato in sperimentazioni affini, anche nelle fotografie che avevano per soggetto le sue stesse sculture. La fotografia della scultura è del resto un tema di studi assai stimolante con una ormai ricca bibliografia<sup>33</sup> dal momento che nel legame tra i due media, nel passaggio bidimensionalità-tridimensionalità e spazio-tempo vi sono aspetti di riflessione interessanti, sia che l'autore della scultura e della fotografia coincidano, sia che lo scatto sia frutto di una collaborazione.

Nel caso delle fotografie delle sculture in tondino di ferro sono ancora i materiali a essere protagonisti, generando segni che si sviluppano attraverso la visione che le fotografie ci offrono giocando con la prospettiva, la luce, il contesto. Il passaggio tra scultura e fotografia diventa una prospettiva di visione sulle sculture

<sup>32</sup> Cfr. MOHOLY NAGY (1925) 2010.

<sup>33</sup> La bibliografia sul tema è molto estesa, io ho considerato in particolare: WÖLFFLIN 2008, JOHNSON, 1998; LENS BASED SCULPTURE 2014.

e un processo per investigare anche un aspetto performativo. L'artista colloca le sue sculture in tondino sulla terrazza condominiale della sua abitazione, le espone alla luce naturale e le fotografa ora dall'alto, con lo sfondo delle marmette del pavimento, esaltando le ombre che vengono proiettate, ora, e più frequentemente, davanti alla scenografia del panorama romano della cupola di San Pietro [fig.5,6]. Con questa serie di fotografie Di Sarro sfrutta insomma l'abilità della fotografia nel ricollocare le cose e, idealmente, si inserisce in quel panorama internazionale degli anni Sessanta dagli anni Sessanta in cui la scultura non è più soltanto qualcosa che ha a che fare con il modellare oggetti trasportabili ed esporli nello studio, nelle gallerie, nei musei ma è una sorta di azione spaziale aperta che può coinvolgere più materiali, processi, e spazi, anche sociali e umani<sup>34</sup>. La fotografia delle sue sculture in tondino è impostata da Di Sarro in maniera tale che queste si trasformino da fatti plastici dall'estetica modernista, in corpi che si realizzano nell'incontro con la situazione e il panorama quotidiano di una terrazza romana. La ricollocazione e lo sguardo dell'obbiettivo che la documenta, riattivano queste opere nel presente indicativo fotografico.

Nel caso delle fotografie delle sculture in rete accade qualcosa di diverso: qui i volumi vengono resi piatti giocando sui contrasti della stampa fotografica e si trasformano in intersezioni di linee e piani, chiari e scuri, divenendo delle grafiche. Non c'è relazione tra la scultura di rete e lo sfondo della tela come nei lavori tridimensionali: il taglio frontale quasi la esclude e la stampa esaspera questa esclusione, aumentando invece l'iridescenza dei materiali come la rete e il metallo. Proprio le sculture in cui erano riconoscibili dei frammenti di realtà si trasformano in qualcosa di maggiormente astratto: forme, luce, ombra, segno, invece della struttura riconoscibile della spalla, del pube, del fegato o del cuore. Giocando con l'inquadratura e poi con la stampa Di Sarro guarda le sue sculture da un'altra angolazione e le trasforma in altro attraverso la fotografia, una fotografia astratta dove l'accento

<sup>34</sup> LENS BASED SCULPTURE 2014, p. 14.

dell'immagine non è sul dato reale ma su aspetti legati alle superfici e ai materiali, in una sorta di evoluzione dei fotogrammi astratti degli artisti-fotografi degli anni Trenta come Moholy-Nagy<sup>35</sup>. Dunque, sembra che Di Sarro abbia fotografato le sue tele-strutture con i frammenti di corpi non cercando affatto una rappresentazione di quegli oggetti. Mentre le sculture astratte in tondino di ferro, inserite nel paesaggio della terrazza di casa, diventavano (anche) narrative, qui la narrazione è esclusa a favore della geometria e dell'astrazione. I segni sono marcati, il nero è molto nero, le superfici della rete iridescenti. Compare nella fotografia della forma-cuore un segno nero, una linea verticale piena, graficamente potente. Guardando queste immagini è appunto la grafica a venire in mente, non tanto la grafica come strumento, con i suoi metodi e i suoi tempi lunghi, che Di Sarro conosceva benissimo e amava contraddire<sup>36</sup>, quanto l'idea delle capacità rigenerative delle tracce e dei segni dell'incisione.

Nel caso delle fotografie Luigi Di Sarro non si limita a documentare i suoi lavori ma li mette in atto, leggendoli e trasformandoli attraverso il mezzo fotografico. L'artista sembra soffermarsi sulla traduzione tra tridimensionalità e bidimensionalità, ricavandone un nuovo e diverso spazio di generazione di forme e idee. L'uso del termine 'traduzione' non è casuale: implica un movimento reciproco tra una lingua e l'altra, movimento che, nel caso di Di Sarro, mette in campo aspetti nuovi. I due media sono messi in dialogo e questo incontro produce nuove forme e quindi nuove riflessioni sulla luce, lo spazio, la forma, la grafica. Inoltre l'artista prova che una delle peculiarità del medium scultura, sottolineate da Rosalind Krauss in *Passaggi*, e ricondotta dalla studiosa al suo

<sup>35</sup> in un articolo pubblicato in ungherese nel 1933, e tradotto in inglese nel 1936, utilizzando il termine astratto in relazione alla fotografia scrive: «Visione astratta, come nei fotogrammi che riduce gli oggetti a gradazioni di luce; esatta, per la sua capacità di cogliere con esattezza l'aspetto visibile delle cose; rapida, come in quelle fotografie che fissano l'istante di un movimento; lenta, ossia realizzata attraverso dei lunghi tempi di esposizione; intensificata, attraverso la micro fotografia, o la fotografia a raggi infrarossi; penetrativa, come nelle radio grafie; simultanea, attraverso le doppie esposizioni, o gli sviluppi futuri del fotomontaggio automatico; distorta, mediante l'uso di lenti, specchi, o attraverso la manipolazione chimica e meccanica del negativo» SOMAINI 2010, p. XXXIX.

<sup>36</sup> SYLOS CALÒ 2010.

particolare potere espressivo, è propria anche della fotografia, entrambe sono poste: «al punto di congiunzione tra immobilità e movimento, tra tempo bloccato e tempo che scorre»<sup>37</sup>.

La fotografia è stata spesso considerata un medium che agisce in maniera equivalente alla visione poiché coincidente con direzione funzionale dell'occhio, e quindi capace di restituire immagini e visioni. Heinrich Wölfflin nel suo saggio capitale sulla fotografia della scultura<sup>38</sup>, riferendosi all'arte rinascimentale, evidenziava come fosse sbagliato lasciare alla discrezione del fotografo il punto di vista su statue che avevano una veduta principale pensata dall'artista. Ugualmente la forzatura può verificarsi anche quando la scultura ha una mobilità e deve essere guardata da diversi punti di vista come una sequenza in movimento, perché nessun punto di vista unico è davvero soddisfacente. Ancora, nel caso della scultura contemporanea di matrice astratta la fotografia è necessariamente arbitraria e, se possibile, ancora più lontana dall'essere uno strumento neutro e acritico. Particolarmente interessante è stato allora guardare fotografie di sculture in cui il nome dello scultore e quello del fotografo coincidono: in questo caso la fotografia si guida l'occhio nella percezione della forma essenziale che l'artista sceglie, con un risultato piuttosto interessante e molto coerente alla ricerca di Luigi Di Sarro, ma c'è anche dell'altro, qualcosa che ha nuovamente a che fare con il processo e i materiali.

Nel caso di Di Sarro la fotografia gioca con la tridimensionalità della scultura, ripresa nell'insieme e nel particolare, dall'alto o di fronte, facendola interagire con la luce, e la rende scultura in atto (le sculture in tondino) oppure la trasforma in bidimensionalità grafica (le sculture in rete). Entrambe le traduzioni aprono a nuove possibilità di rapporti tra segni, volumi, spazio e tempo richiamando al centro del processo di creazione dell'opera ancora i materiali. Sono loro a generare 'naturalmente' una struttura su cui sperimentare una percezione che esalta, di volta in volta, forma, segno, colore, ritmo, movimento, luce. Il dialogo con lo spettatore è aperto: l'occhio cerca di dare senso a ciò che vede, e

<sup>37</sup> KRAUSS (1981) 2000, p. 13.

<sup>38</sup> WÖLFFLIN (1897) 2008, pp. 11-21.

interpreta secondo quei principi di ordine, equilibrio o tensione, chiusura, continuità e somiglianza che la Gestalt ha teorizzato. D'altronde Di Sarro nei suoi appunti aveva sottolineato l'importanza dell'«interpretazione visuale» e dell'attenzione «a ogni modello naturale»<sup>39</sup>, ebbene il prodotto di questo incontro scultura-fotografia – che è un incontro di materiali, di processi e di forme – lo porta a generare altre forme, a osservarle come soggetto di analisi scientifica prima che estetica, per poi offrirci ancora un'altra anatomia, diversa da quella della scultura e da quella della fotografia, e figlia di entrambe.

#### *Fonti archivistiche*

I materiali citati come ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA sono stati da me consultati presso il Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro, sono stati successivamente acquisiti dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (ottobre 2022) e risultano ad oggi in corso di inventariazione e digitalizzazione.

#### *Bibliografia*

- ANTONELLO 2017 = Pierpaolo Antonello, “Bruno Munari’s Natural Forms”, in P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti (a cura di), *Bruno Munari: The Lightness of Art*, Peter Lang, Oxford 2017.
- BERTELLI 2000 = Carlo Bertelli, *Luigi Di Sarro. Pittura e fotografia*, catalogo della mostra, Galleria Antonio Battaglia, Milano, 2000.
- BUZZATI 1948 = Dino Buzzati, *Le macchine inutili*, Pesci Rossi, mensile di attualità letteraria, n. 10-11, ottobre-novembre 1948, anno XVII, pp. 14, 15.
- CAPASSO 2005 = Angelo Capasso, *L'anatomia dell'arte: il sistema delle arti nell'opera di Luigi Di Sarro*, in *Luigi Di Sarro. L'anatomia dell'arte*, catalogo della mostra, Palazzo Vitari, Rende, Cosenza, 1 ottobre- 25 novembre 2005, Edizioni Ar&S, Catanzaro 2005, pp. 25-36.
- DI CASTRO 1998 = Federica Di Castro, *Fisionomie dell'universo. Luigi Di Sarro. Disegno e teoria*, Novorganismo, Catania 1998.

<sup>39</sup> Appunti dattiloscritti. ARCHIVIO LUIGI DI SARRO, ROMA.

- JOHNSON 1998 = *Sculpture and photography. Envisioning the third dimension*, atti del convegno a cura di G.A. Johnson, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- KRAUSS (1981) 2000 = Rosalind Krauss, *Passaggi* (1981), ed. italiana a cura di Elio Grazioli, Mondadori, Milano 2000.
- LENS BASED SCULPTURE 2014 = *Lens-Based Sculpture. The Transformation of Sculpture Through Photography*, catalogo della mostra, Akademie der Künste, Berlin, 23 January – 21 April 2014, and at Kunstmuseum Lichtenstein, 9 May – 31 August 2014, Walther König 2014.
- MARTINI 1945 = Arturo Martini, *La scultura lingua morta*, 1945.
- MOHOLY NAGY (1925) 2010 = László Moholy Nagy, *Pittura, fotografia, film*, Einaudi, Torino 2010.
- MUNARI 1947 = Bruno Munari, *Concavo Convesso*, Domus 223-225, ottobre-dicembre 1947.
- PETRUCCI 1961 = Carlo Alberto Petrucci, *Attualità del disegno, Estratto da Atti del convegno dell'Accademia nazionale di San Luca*, ND 1961.
- SOMAINI 2010 = Antonio Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La nuova visione di László Moholy Nagy*, in László Moholy Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010.
- SYLOS CALÒ 2010 = Carlotta Sylos Calò, *Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta: il laboratorio fotografico di Luigi Di Sarro*, Gangemi, Roma 2010.
- WERTHEIMER 1997 = Max Wertheimer, *Productive thinking*, ed. italiana a cura di P. Bozzi, *Il pensiero produttivo*, Firenze, Giunti 1997.
- WHITE 2017 = Anthony White, *Bruno Munari and Lucio Fontana: Parallel lives*, in *The Lightness of art*, a cura di Pier Paolo Antonello, Matilde Nardelli and Margherita Zanoletti, Peter Lang 2017, pp. 65-87.
- WÖLFFLIN (1897) 2008 = H. Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, traduzione italiana: B. Cestelli Guidi (a cura di), *Fotografare la scultura*, con una nota di E. Delogu, Tre Lune, Mantova 2008.
- ZAFFARANO 2018 = Luca Zaffarano, *Bruno Munari. Creatore di forme in continua trasformazione*, catalogo della mostra *Bruno Munari. Creatore di forme*, Milano, Galleria 10 A.M. Art, dal 25 Maggio al 23 Giugno 2018.

### *Didascalie*

Fig. 1. Luigi Di Sarro, senza titolo, 1968, scultura in tondino di ferro, base in legno, cm 55 x 40 x 28.

Fig. 2. Luigi Di Sarro, senza titolo (spalla), 1969, rete metallica montata su tela (80 x 60) su legno, cm 110 x 90.

Fig. 3. Luigi Di Sarro, senza titolo (pube), 1969, rete metallica montata su tela (80 x 60) su legno, cm 110 x 90.

Fig. 4. Pagina di Domus dedicata a Bruno Munari, Sequenze di Concavo e convesso, in «domus», N. 223, 224, 225, October-December, 1947.

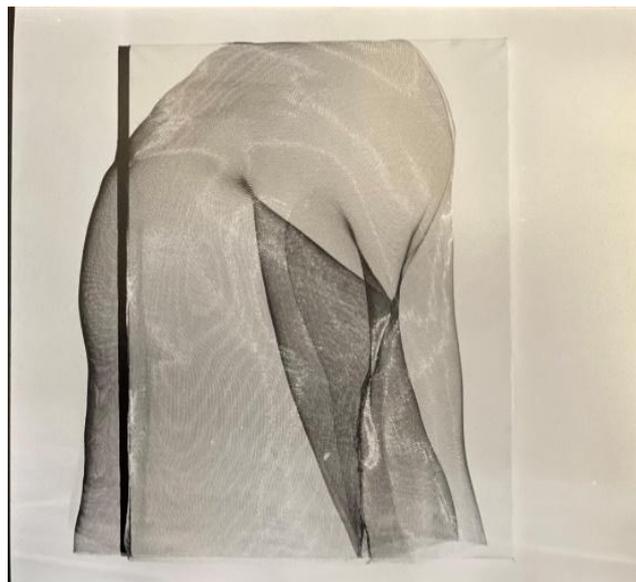
Fig. 5. Luigi Di Sarro, fotografia di senza titolo 1971 (ferro, compensato e gommapiuma, cm 65x122.) con lo sfondo di San Pietro.

Fig. 6. Luigi Di Sarro, fotografia di senza titolo, 1971 (ferro, compensato e gommapiuma, 105x 110 cm), con lo sfondo di San Pietro.

CARLOTTA SYLOS CALÒ



1



2

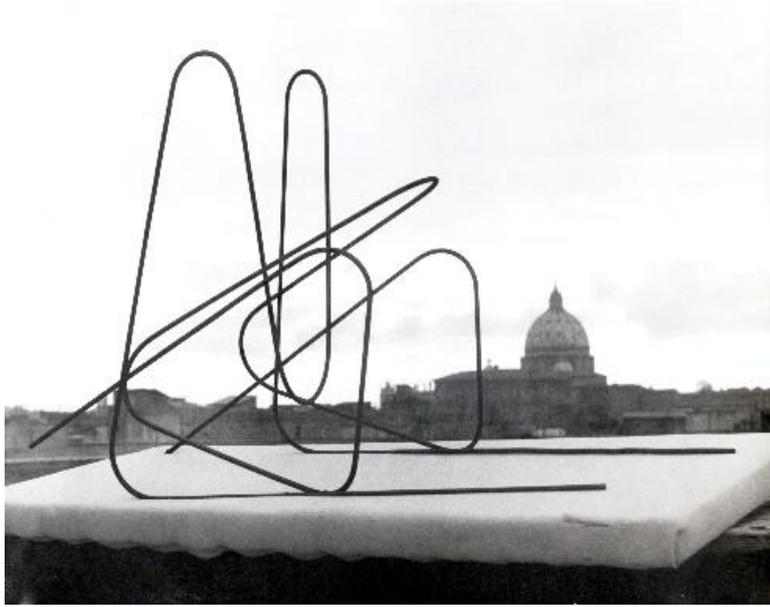


3

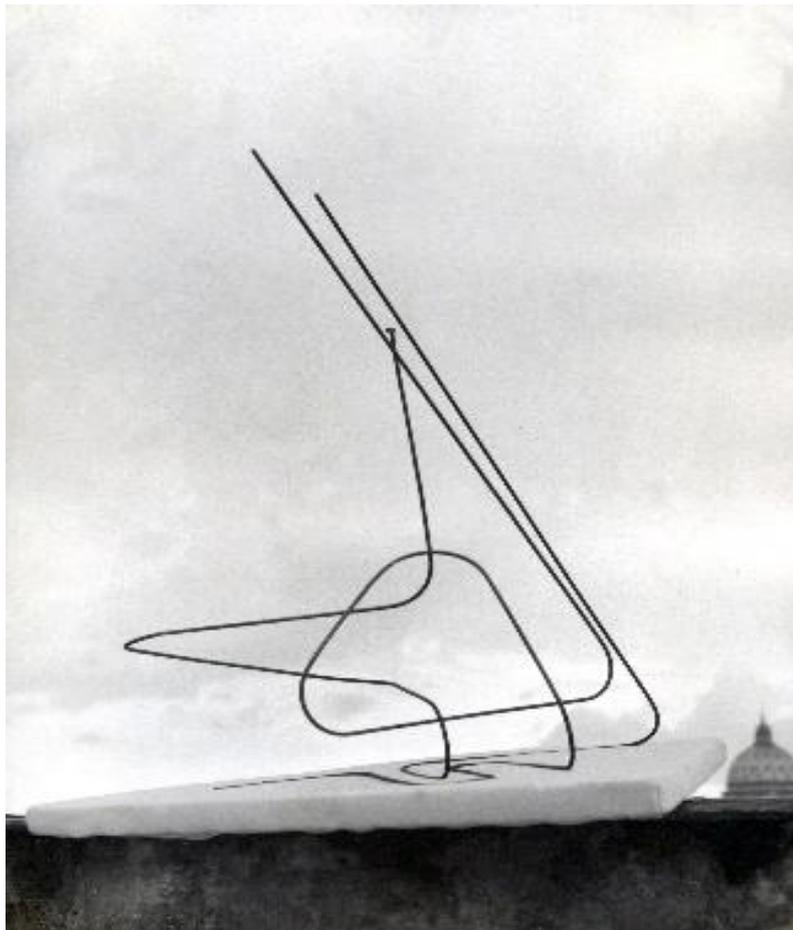


4

CARLOTTA SYLOS CALÒ



5



6

TRA ORTI, VILLE E RUDERI:  
LA FACCIATA DI SANTA BIBIANA  
«FUORI DEL COMMERZIO,  
E SENZA ALCUNA HABITAZIONE INTORNO»

*ALESSANDRO VALERIANI*

Lungo via Giolitti, quasi a metà strada tra porta Maggiore e piazza dei Cinquecento, troviamo la chiesa di Santa Bibiana (fig. 1). Nel contesto attuale l'edificio appare completamente soffocato dalle strutture monumentali della stazione Termini, deturpato dal transito dei treni delle ferrovie laziali e ulteriormente avvilito dal vicino tunnel che, passando sotto i binari della stazione, collega l'Esquilino al quartiere di San Lorenzo. L'imponente mole della struttura architettonica ferroviaria costruita da Angiolo Mazzoni (1894-1979), caratterizzata da monumentali blocchi geometrici tra i quali spicca la torre cilindrica, sovrasta la chiesa barocca, rendendola appena individuabile al visitatore distratto. La situazione attuale, oltre a mortificare l'edificio, lo ha completamente decontestualizzato. Abbiamo perso l'immagine della piccola chiesa immersa nel contesto suburbano di orti, vigne, ville e ruderi antichi. Per recuperare tale immagine, distrutta dai cambiamenti urbanistici che a partire dalla metà dell'Ottocento coinvolgeranno l'intera zona

dell'Esquilino, possiamo fare affidamento su alcune piante di Roma di poco antecedenti e posteriori alla trasformazione in chiave barocca della chiesa, voluta da Urbano VIII Barberini (1623-44) e realizzata tra il 1624 e il 1626<sup>1</sup>.

Trasformazione che, grazie all'intervento di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), con la realizzazione della facciata e della scultura di santa Bibiana collocata sull'altare maggiore, e a quello di Pietro da Cortona (1596-1669), con gli affreschi della storia della santa sulla parete sinistra della navata centrale, fa di questa chiesa un riconosciuto incunabolo dell'arte barocca<sup>2</sup>.

Già Vasco Rocca nel 1983, in margine al suo lavoro su Santa Bibiana, aveva utilizzato una serie di piante della città di Roma per illustrare il contesto urbano in cui sorgeva la chiesa a partire dalla metà del Cinquecento<sup>3</sup>. Come testimonianza della situazione dell'antica chiesa medievale poco prima dell'inizio dei lavori di restauro, intrapresi a partire dal 1624 e terminati nel 1626, la studiosa pubblicava la pianta di Roma di Francesco de Paoli, edita nel 1623<sup>4</sup>. Ma di gran lunga più definita e accurata, anche se di qualche anno precedente ai lavori di ristrutturazione, come anche alla pianta stessa del de Paoli, è la pianta di Roma di Matthäus Greuter (1566-1638) pubblicata nel 1618<sup>5</sup> (Fig. 2). Qui l'antica chiesa di Santa Bibiana è delineata in maniera chiara e si pone distintamente tra le principali costruzioni collocate sull'Esquilino. Posta tra Santa Maria Maggiore, porta San Lorenzo, porta Maggiore, Santa Croce in Gerusalemme e il vicino complesso di Sant'Eusebio, Santa Bibiana ci appare immersa nel verde e poco distante dall'imponente villa Montalto<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Numerosi sono gli studi sulla chiesa di Santa Bibiana, tenendo conto anche dei contributi relativi alle singole personalità coinvolte nella trasformazione operata durante il Seicento. Per una visione d'insieme della storia dell'edificio si veda: VASCO ROCCA 1983; TIBERIA 2010.

<sup>2</sup> Possiamo ritenere ancora fondamentale la lettura di Wittkower, secondo cui «la piccola chiesa di Santa Bibiana apre un nuovo capitolo del barocco in tutte e tre le arti» (WITTKOWER 1992, p. 147).

<sup>3</sup> VASCO ROCCA 1983, pp. 21-34.

<sup>4</sup> VASCO ROCCA 1983, pp. 28-29.

<sup>5</sup> Sulla pianta del Greuter si veda il volume curato da Roca De Amicis: *ROMA NEL PRIMO SEICENTO* 2018.

<sup>6</sup> Per quanto riguarda l'analisi della pianta del Greuter relativa al settore dell'Esquilino dove si trova la chiesa di Santa Bibiana si veda: ROCA DE AMICIS 2018, pp. 247-252.