

Gillo Dorfles, Arnaldo Pomodoro e lo spazio architettonico in 'Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura', a cura di Flaminio Gualdoni, con testi di Giovanni Carandente, Gillo Dorfles, Sam Hunter, Arturo Carlo Quintavalle, Skira editore, Milano, 2007, pp. 16-24

[...] La prima osservazione che mi sembra ovvia è che la scultura, destinata a inserirsi in un contesto urbano o in un paesaggio campestre, non dovrebbe mai essere scelta a posteriori, ma dovrebbe essere progettata già in partenza dall'artista per quella determinata ubicazione. Solo in questo modo l'artista potrà adattare al luogo deputato le caratteristiche del suo stile che riusciranno così a "dominare" l'ambiente, o, altre volte, verranno in certo senso motivate dallo stesso. Non sono molti al giorno d'oggi gli artisti che hanno saputo davvero valersi delle loro creazioni come "modulatrici" dello spazio, e insieme come elementi di "semantizzazione" d'un dato territorio. E credo che Arnaldo Pomodoro sia davvero uno dei pochi che, sin dai primi lavori, abbia avvertito questa urgenza: di imporre il suo suggello all'ambiente e insieme di modificarne l'aspetto a seconda della "funzione" - appunto architettonica - che lo stesso doveva ricoprire. La sua realizzazione di sculture per l'esterno: per piazze, giardini, grandi spazi pubblici o privati, è stata ricchissima - dalla *Colonna a grandi fogli* per Mondadori a Segrate del 1972 all'*Obelisco "Cassodoro"* per Lampedusa del 1988, dal *Colpo d'ala: Omaggio a Boccioni* per Los Angeles del 1984 al *Grande disco* in Piazza Meda a Milano del 1972 ecc. - e di alcune di queste installazioni credo si possa già da ora affermare che "segnano un'epoca", che hanno dato un nuovo volto agli ambienti che le accolgono.

Eppure, sappiamo che la sua attività ha avuto un ben diverso esordio. Non dobbiamo dimenticare i suoi primi lavori di oreficeria: la straordinaria caratteristica di "negativizzazione" dello spazio che nel gioiello permetteva all'artista di "penetrare" fino addentro nella personalità di chi lo indossava.

E' proprio da quel minuto e sapiente lavoro di orafo che ha preso l'avvio la successiva stagione della sua scultura fino a tradursi in quella che si può considerare una "forma privilegiata" adottata ormai nelle grandi e anche colossali sagome che tutto il mondo conosce e ammira. E', dunque, proprio dalla spezzettatura in minimi dettagli, nei grovigli e nelle fenditure intime, nelle protuberanze dei singoli segni, che ha preso lo slancio quella formula segreta capace di adattarsi anche alle massime superfici come quelle del *Papyrus per Darmstadt*, o come quello della *Sfera con sfera* del Vaticano, facendo sì che la statua monumentale avesse quelle stesse "cellule" - oserei dire "staminali" - che le permettono di conservare la vitalità e il "soffio creatore" del loro inventore.

Solo una particolare sensibilità per l'ambiente urbano o rurale (*The Pietrarubbia group*, ad esempio) del resto, permette a Arnaldo di ideare (e purtroppo, come vedremo, non sempre realizzare) alcune sue strutture che sono in realtà, piuttosto che normali sculture, "architettonizzazioni" d'un ambiente naturale o d'un tessuto urbano. Si tratta di un fatto d'estrema importanza e sottigliezza di cui solitamente, purtroppo, buona parte degli architetti e degli stessi scultori odierni si disinteressa. Trovare il giusto modo di integrare un ambiente cittadino, già denso di edifici, o un ambiente extraurbano dove ancora la natura è in parte dominante, non è cosa di poco conto. Ne abbiamo due esempi sintomatici: quello del progetto (purtroppo non realizzato) per il nuovo cimitero di Urbino, che non sarebbe stato soltanto un evento plastico a se stante ma una vera e propria metamorfosi del terreno; e quello di Marsala dove, per fortuna, la realizzazione ha creato una

struttura che è insieme opera d'arte in sé conchiusa, ma anche elemento architettonico dominante il paesaggio rurale.

Mi vien fatto di pensare a questo punto a talune antiche installazioni architettoniche/paesaggistiche dove la natura aveva guidato la mano dell'uomo; come ad esempio ai trulli di Alberobello, alle curiose conformazioni in tufo di Urgud in Cappadocia, a certi leggiadri *horreos* (fienili a forma di tempietti) a Gombarros nella Galizia o come persino ai "Sassi" di Matera... Ebbene, in tutte queste occasioni l'uomo è riuscito a vivificare l'ambiente senza distruggerlo, ha creato "architetture" al posto di grotte o pietrame, ha dimostrato la possibilità di trasformare delle preesistenze orografiche, geografiche, in elementi a metà strada tra la scultura, l'architettura e la natura; appunto come avviene, purtroppo raramente, quando una nuova creazione plastica viene inserita in maniera "organica" là dove già esiste una premessa naturale che deve essere rispettata e semmai potenziata. Pomodoro, infatti, è riuscito il più delle volte a conciliare la premessa ambientale con la forma dei suoi lavori, anche di quelli più complessi e di difficile sistemazione. Così, per non citare che alcuni casi:

in quello dell'*Arco-in-cielo* nel parco dell'isola d'Ischia, così nella imponente Rocca di San Leo, ai cui piedi sono posti i dischi bronzei, così nel *Grande disco* di piazza Meda, dove il disco rappresenta un perfetto contrappunto con l'edificio dei BBPR sulla piazza.

Cercando, ora, di analizzare più da presso le occasioni e anche gli ostacoli che hanno accompagnato i più significativi lavori di Arnaldo nella loro sistemazione definitiva, mi sembra opportuno rifarmi ad alcuni quesiti che affiorano da sempre da parte di chi ne consideri l'opera. Ecco, allora, come tra i primi elementi che vorrei evidenziare potrei citare quello che ha dato sempre molto da riflettere ad alcuni commentatori e anche al pubblico laico: quale fosse (e sia) la motivazione per l'uso costante di quei moduli – cui già ho alluso - che rendono irsute e scavate le superfici dei suoi lavori: "Quei segni" come afferma Armando Ginesi, "che costituiscono un alfabeto originalissimo ancorché mutuato da suggerimenti derivanti da scritture arcaiche con particolare riferimento a quelle cuneiformi mesopotamiche intrecciate con la minuzia di quelle amerindie (incaiche, maya, azteche)".

Mentre, come lo stesso Arnaldo sostiene: "le impronte che io scavo, irregolari o fitte... i cunei, i fili, gli strappi,... richiamano le civiltà arcaiche". Ebbene: ma è proprio la presenza di questi elementi modulari (derivati come dissi dai suoi primissimi lavori di oreficeria a cera persa) che conferisce all'intera sua opera quel carattere omogeneo e immediatamente riconoscibile.

Lo si può facilmente apprezzare tanto nei suoi "tappeti bronzei": la immensa scultura *Papyrus per Darmstadt* in cemento, bronzo e corten, composta di tre grandi elementi per l'Ufficio delle Poste di Darmstadt che percorrono quasi come un immenso tapis-roulant la piazza di Darmstadt e dove: "rythmisch variierte Innenstrukturen drängen hervor und erzeugen den Eindruck einer dramatischen Aktion" ["emergono impronte e strutture ritmicamente variate che suscitano la sensazione di un'azione drammatica" – K. Wolbert, *Arnaldo Pomodoro. Papyrus*, in *Bilder und Skulpturen. Kunst für ein neues Haus*, Deutsche Bundespost, Darmstadt 1993]; quanto nella immane *Novecento* (2000-2002)

romana la cui magniloquenza viene così ad essere resa più "domestica" e umana proprio per la loro presenza; e lo si può constatare nella *Sfera con sfera* davanti alla sede delle Nazioni Unite quanto nel *Grande disco* di Piazza Meda o ne *Il cercatore oscillante* del 1987-1990.

Perché è proprio qui, credo, una delle ragioni che hanno permesso a Arnaldo di passare dal raffinato ma "personalizzato" gioiello alla costruzione quasi architettonica di alcune sue opere maggiori. Si prenda, tra le tante, *Moto terreno solare* detto anche "il Simposio di Minoa" (1989-1994): ci troviamo di fronte a una parete-scultura, ad un altorilievo di cemento, dalla forma plastica in divenire che, in questo caso, si differenzia nettamente da quelle in precedenza citate per i materiali usati: lo scheletro di cemento con diverse reti metalliche sulle quali è stata "gettata" sempre in cemento la forma definitiva e dove, come acutamente commenta Aldo Colonetti, "Il movimento dell'opera che sembra emergere dall'acqua che ne avvolge i lati estremi, è il risultato di questa straordinaria complementarità tra invenzione formale e soluzione strutturali".

Anche in questo caso, l'opera è essenzialmente architettonica; basata, cioè, e originata da precise "funzionalità" spaziali, tali da imporre la loro necessità all'elemento plastico. Arnaldo è, prima di tutto un "operatore spaziale" come dovrebbe e sempre essere uno scultore (che invece spesso si limita a "colmare" lo spazio di sterili astrazioni o di figurazioni desuete), e come, a maggior ragione, dovrebbe essere l'architetto quando non sottostia solo a motivazioni e ingiunzioni edili; quando possa permettersi di realizzare una struttura che dall'incontro tra spazialità interna ed esterna sappia ricavare una autentica volumetria abitabile e plastica.

In realtà Pomodoro ha avvertito da sempre questa urgenza architettonica; già dai suoi lavori giovanili, come ad esempio la *Colonna a grandi fogli* per Mondadori a Segrate che, specchiandosi nel laghetto artificiale che circonda il palazzo della Mondadori di Oscar Niemeyer viene a integrare molto efficacemente la costruzione (non del tutto convincente anche se storicamente importante) del grande architetto brasiliano. [...]

Un'altra delle sue più significative progettazioni (purtroppo non realizzata) è il progetto per il cimitero di Urbino.

Si tratta, in definitiva, della resa positiva d'una "negativizzazione spaziale", quale Arnaldo da sempre ha utilizzato attraverso l'antica tecnica della cera persa usata per i suoi gioielli, dove ogni incavatura diviene matrice della forma positiva.

Il *Progetto per il nuovo cimitero di Urbino* (ripreso anche nel progetto *The Site of Silence* per il grande Memorial Garden di Grand Rapids, 1999) rimane un esempio unico nel suo genere, affascinante proprio per l'atmosfera mistica e insieme "metafisicamente funzionale" delle sue strutture. I cunicoli, i camminamenti, le trincee che lo percorrono - quasi dimore extraterrestri per i defunti - costituiscono uno dei lavori nei quali Pomodoro ha saputo meglio realizzare l'incontro della sua scultura col paesaggio e il territorio circostanti. Non solo, ma sono un esempio della sua capacità di interpretare anche dei motivi "sacri", come del resto ha dimostrato nel caso della *Croce e altare per padre Pio* per il grande santuario di Padre Pio, costruito da Renzo Piano, e in un'altra occasione ancora *sub judice*: quella della *Porta dei Re* (1997-1998) per il Duomo di Cefalù, dove una immensa sfera dorata viene arginata dai due battenti d'una massiccia porta bronzea che si apre versol'interno della cattedrale, creando, pure qui, un'inversione della spazialità piena di fascino.

Se il *Progetto per il nuovo cimitero di Urbino*, il *Memorial Garden* e *The Pietrarubbia group* costituiscono i lavori dove Arnaldo ha più direttamente coinvolto un territorio non urbanizzato, quello per contro che costituisce l'esempio fino ad oggi più solenne è la grande spirale *Novecento* per Roma.

Destinata a una località da cui possa essere contemplata in tutta la sua integrità, quest'opera gigantesca (21 metri d'altezza per 7 di base) si presenta davvero come un elemento prima di tutto architettonico data la sua dimensione e data anche la presenza d'una spazialità "interna" alla spirale (percorribile sia pure solo per motivi tecnici, ma di cui si avverte la presenza anche all'esterno).

Sono ben scarsi i casi d'una "scultura" dei nostri giorni che sia impostata come fattore decisivo per la strutturazione d'una spazialità autonoma. Potrei forse riandare ad alcune opere di Chillida sulle scogliere di San Sebastián; o alla *Grande Galassia* di Kiesler per l'abitazione di Philip Johnson a New Canaan...

Ma anche in quei casi le sculture si "appoggiavano", vuoi alle formazioni rocciose, vuoi al preesistente edificio finitimo.

Nel caso di *Novecento* (come in quello della *Sfera con sfera* del Vaticano e in quella per le Nazini Unite di New York) abbiamo l'esempio di un'opera a sé stante quale poteva essere una piramide egizia o un Ziggurat messicano o persiano; dunque opere insieme scultoree e architettoniche e come tali in grado di reggere da sole il compito di diventare elementi "semantizzatori" d'un intorno:

anche quest'ultima, una funzione fondamentale, troppo spesso disattesa dai nostri urbanisti o devoluta soltanto alla presenza spesso non necessaria di un grattacielo.

Ebbene, nel caso della grande spirale ci troviamo - fatto oggi assai raro - di fronte a una costruzione che potrebbe essere posta sullo stesso piano con altri monumenti come, ad esempio, quello della piramide romana di Caio Cestio.

Naturalmente, nessuna analogia tra le due opere, se non da un punto di vista dimensionale. Ma mi sembra davvero un buon auspicio pensare che la spirale di Pomodoro possa già in partenza avere quella "durata nel tempo" che ha avuto la piramide romana; e riflettere sul fatto che, forse, la sua sagoma così caratteristica possa destare meraviglia (entusiasmo o forse - tra un millennio - sacro terrore?) nei nostri lontani discendenti. I quali inutilmente cercheranno di venire a capo con quale mai "alfabeto" siano composte le formelle, le frecce, gli aculei, rientranti e aggettanti, che ne arricchiscono l'aurea superficie.