

Sam Hunter, *Introduzione*, in 'Arnaldo Pomodoro', catalogo della mostra, Rotonda della Besana, Milano, 1974, pp. 5-7

Cosa può aggiungere un critico americano alle meditate delucidazioni, ai dettagliati commenti critici che i considerevoli esiti raggiunti dalla scultura di Arnaldo Pomodoro hanno già provocato presso i suoi connazionali? La sua *œuvre* è ormai considerata da parte dei migliori e più sensibili poeti e critici d'arte italiani con sempre maggiore serietà critica, non solo perché Pomodoro è una preminente figura di artista, e a livello internazionale come pochi altri del dopoguerra, ma anche perché non è possibile ignorare, oggi, il suo punto di vista sociale sul ruolo dell'artista.

E tuttavia, dopo essere divenuto verso la metà degli anni Sessanta il più qualificato rappresentante dell'avanguardia ed avere ottenuto drammaticamente, nello stesso anno, i maggiori riconoscimenti della Biennale di Venezia e della Biennale di San Paolo, l'attenzione che la sua opera ha suscitato in Italia non sempre è stata motivata in modo accettabile. La sempre più estesa reputazione internazionale di Pomodoro ha generato anche una certa malevolenza provinciale, sia da parte della sinistra politica sia da parte di quei colleghi apolitici e "filosofici" che non perdono mai l'occasione per deplorare pomposamente e ipocritamente la commercializzazione dell'arte, e, in un certo senso, per diminuire in tal modo il suo successo. Certo: pur non cessando di essere seri oggetti estetici, le sculture di Pomodoro sono anche commerciabili. Esattamente così come sono richiesti i quadri di De Kooning o gli oggetti "junk" di Robert Rauschenberg, e l'ironia del loro carattere sovversivo viene a perdersi nel processo di assimilazione a un gusto di moda e ad alto prezzo. Le alleanze sociali di Pomodoro sono state identificate in modo aperto ed eloquente, attraverso discorsi ed atti generosi, con la lotta di classe e in particolare con le aspirazioni del comune lavoratore italiano. I suoi critici di sinistra trovano difficile conciliare il suo idealismo politico con il fascino della sua scultura, con il suo carattere apparentemente non polemico, e ancora di più con la sua popolarità presso i ricchi collezionisti privati di tutto il mondo.

Un altro ostacolo che i suoi connazionali incontrano nell'osservare la sua opera in modo unitario e senza pregiudizi è il fatto, indubbio, che agli occhi del mondo Pomodoro è diventato la maggiore personalità artistica italiana. Gli è dovuto un trattamento di rispetto, essendo ormai considerato una specie di risorsa nazionale, ed è una condizione che dal suo punto di vista ha dei vantaggi, ma anche dei notevoli *handicaps*. Onori pubblici e riconoscimenti ufficiali tendono a soffocare o a disarmare la critica che dovrebbe invece funzionare da utile correttivo e aprire un dialogo fra artista e critico. Dall'altro lato, il riconoscimento dell'*Establishment* rende Pomodoro un invitante bersaglio per la giovane contro-cultura, oggi disincantata di fronte all'oggetto d'arte inteso nel senso della tradizione moderna. Comunque sia, per un americano la maggior parte di questi problemi di giudizio sembra del tutto irrilevante. [...]

Vi sono alcuni aspetti significativi dell'arte di Pomodoro che mi sembrano, come critico americano, di particolare evidenza e che non sono stati considerati adeguatamente dai critici italiani a lui più vicini. Prima di tutto, a mio parere, l'elemento poetico della vulnerabilità delle sue forme, una qualità che rasenta il pathos e resta profondamente radicata come personale. Perfino i più monumentali ed eroici fra i suoi dischi, sfere e colonne, sono lacerati, o frantumati come una lastra di vetro sotto una pressione irresistibile, e rivelano una familiare struttura

interna da nido d'api in cui associazioni organiche e meccaniche vengono a fondersi. Queste forme "interiorizzate" vanno oltre i misteriosi geroglifici di Klee, la scrittura gestuale del *tachisme* o le slabbrature e i buchi di Fontana, tutti elementi da ritenere possibili fonti e precedenti dei gesti di Pomodoro. [...]

La sua più persistente metafora è stata quella di rompere l'involucro o la buccia delle cose allo scopo di raggiungere il fragile e vulnerabile midollo interno. Questo espediente di esposizione è certo assai frequente nell'arte del dopoguerra. Nelle mani di Dubuffet e di Germaine Richier divenne perfino una specie di cliché visivo che fornì i prototipi dei distorti, agonistici anti-eroi dei tardi anni Quaranta. Comunque, Pomodoro ha elevato questa convenzione ben oltre il livello dell'espressione personale fino a una dimensione mitica creando forme più monumentali e sostanziali la cui strutturazione e la cui tecnica sono in grado sia di mascherare sia di rinnovare il suo simbolismo. Ancora, egli ha sempre fatto in modo di mantenere quel senso di buccia esterna, o involucro, che una mano gigantesca sembra aver spaccato e strappato a brandelli. Resta nella sua arte come potente metafora di violenza e di rivelazione, e sostiene la dialettica fra l'uomo rivolto all'interno e all'esterno in modo continuo e progressivo, e sempre sorprendente nella sua inventività formale. [...]

L'altro aspetto dell'opera di Pomodoro che attrae in modo particolare un critico americano, a cui è di scarso aiuto il comportamento del turista intellettuale, è la straordinaria presenza delle sue sculture *in situ*. Quando accade che siano raggruppate in una venerabile e storica piazza italiana, come per esempio a Pesaro in occasione di una recente esposizione all'aperto, si impongono in modo drammatico. Il contrasto fra la loro snella lucentezza e l'evidenza visibile della sacralità del passato stimola complesse associazioni. La giustapposizione suggerisce quale forza di continuità abbia ancora il passato sull'immaginazione italiana contemporanea. Contro lo sfondo di una piazza italiana rinascimentale o medioevale, con i suoi colori pastosi, le pietre consunte dal tempo e gli archi ripetuti, le risplendenti sculture di Pomodoro posseggono un'anonima e lineare modernità che evoca il pathos della pittura metafisica di De Chirico. [...]

Traduzione di Roberto Sanesi