

Mark Rosenthal, *The Art of Arnaldo Pomodoro: Essence and Evolution*, in 'Arnaldo Pomodoro: A Quarter Century', catalogo della mostra, Columbus Museum of Art, Columbus, 1983, pp. 5-11

Fu nel 1960 che Arnaldo Pomodoro, in visita al Museo d'Arte Moderna di New York, comprese come in una visione improvvisa la direzione futura della sua arte.¹ Sostando di fronte alle sculture di Brancusi che aveva a lungo ammirato, si rese conto che la perfezione formale dell'artista rumeno era "inadatta" all'epoca contemporanea, e che perciò "doveva essere distrutta".² Nacque in quel momento la metafora che sarebbe stata poi fondamentale nell'opera di Pomodoro: l'immagine spaccata di una forma perfetta e coerente. Questo motivo formale racchiude in sé una considerevole serie di implicazioni quanto mai significative, e riassume quale sia l'esperienza del mondo da parte dell'artista. Praticamente, il motivo occupa qualsiasi oggetto egli abbia creato a partire dal 1960, e rappresenta quindi l'essenza della sua arte.

La più conosciuta fra tutte le espressioni metaforiche di Pomodoro è la sua serie di globi di bronzo, o "sfere rotanti".³ Egli stesso ebbe a scrivere che "le sfere sono prima di tutto forme perfette e magiche, che io spacco allo scopo di rintracciare e infine di scoprire i fermenti interni che contengono, misteriosi e vivi, mostruosi e puri".⁴ Mentre l'artista voleva che le parti interne della sfera fossero intese come componenti e aspetti di un tutto unico, vi sono diverse possibili interpretazioni della identità del tutto. Per esempio, dato il suo interesse per la tecnologia, la sfera potrebbe essere intesa come rappresentazione di un congegno magnificamente progettato, e aperto in modo tale da rivelarne le parti e il modo tale in cui tanto agilmente funzionano. Vi si potrebbe applicare un modello antropomorfo, cioè intendendo l'interno come il regno dell'anima nascosto sotto la pelle di un essere umano. O forse vi si potrebbe scorgere uno scavo del mondo in cui la storia fisica e umana sia messa a nudo; con tutte quelle erosioni che stanno a rappresentare gli effetti delle intemperie, del tempo e della natura.⁵

La dialettica tra le parti e il tutto suggerisce anche un conflitto attivo. Questo oggetto, così intensamente solido, è stato drammaticamente devastato; la crisi è imminente. La sfera possiede una vita simbolica che provoca, secondo le parole di Pomodoro, "un impulso distruttivo"⁶ e "segni che aggrediscono come coltellate".⁷ Al modo stesso delle erosioni, la mano dell'artista è rivolta contro "le forme centralizzate e autoritarie del potere"⁸ simboleggiate dalla sfera. La civiltà corrotta della Terra è così distrutta.

¹ T. L. Freudenheim, cit., p. 4.

² Intervista con Sam Hunter, Catalogo mostra personale, Rotonda della Besana, Milano, giugno-agosto 1974.

³ A. Pomodoro, "Notes on my work since 1966", Catalogo mostra personale, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1969, p. 35.

⁴ F. Leonetti, "A conversation", in *Sculptures by Arnaldo Pomodoro*, Milano, Mazzotta, Milano, 1974, p.57.

⁵ Intervista con Sam Hunter, cit.

⁶ Sam Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, New York, Abbeville Press, 1982, p.58.

⁷ A. Pomodoro, "Notes on my work since 1966", cit., p. 35.

⁸ Sam Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, cit., p. 124.

Un'altra tematica riguarda "il cattivo uso della nostra tecnologia"⁹ da parte di una società degradata. I risultati sono le erosioni e la degenerazione progressiva di ciò che era stato perfetto -la Terra in forma di sfera. E' in questo modo che si vengono a creare quelli che l'artista chiama "mondi in decomposizione".¹⁰ In opposizione all'inezienza precedentemente suggerita si avverte una situazione di tensione incompatibile, poiché le entità prima unite vengono ora contrapposte in lotta.

Al centro della dialettica di Pomodoro si colloca un'opposizione formale: la levigata perfezione della forma geometrica contro l'oscura complessità dell'interno. Ciò che appare all'esterno è un mondo percettibile di eventi temporali, letteralmente riflessi dalla superficie perfettamente levigata. Si tratta di un regno lucido, conoscibile e oggettivo. La sua qualità comprensibile suggerisce la disciplina della scienza e della tecnologia,¹¹ o della natura stessa. A contrasto l'oscuro spazio interno contiene effetti molto più difficili da percepire, e ancora più difficili da afferrare intellettualmente. Si può intuire il carattere dell'interno rendendolo inevitabilmente un terreno di esperienze umane e soggettive in cui il tempo e la memoria continuano a indugiare.¹²

Nella metafora di Pomodoro è presente un'antitesi esistenziale: il soggettivo (il "self") contro l'*altro*.¹³ Pomodoro espone la fragilità del "self" costretto a vivere in un ambiente estraneo. Questo individuo passivo, o addirittura "sofferente",¹⁴ è intensamente mortale; la sua vulnerabilità è giustapposta all'insensibile e durissima forma esterna della sfera.

La contrapposizione stilistica di una forma geometrica con un complesso groviglio in apparenza caotico è praticamente presente in qualsiasi altro oggetto creato da Pomodoro. E' per lui una comparazione archetipica, qualcosa che pretende di essere creato e ricreato continuamente. Come un talismano della condizione umana, rappresenta per l'artista la dichiarazione ultimativa della sua concezione del mondo. La metafora non ha un significato unico, sarebbe altrimenti un simbolo. Piuttosto, sottintende connotazioni diverse e a volte contraddittorie. Fondamentalmente è intesa a evocare "il senso di un presentimento, di una certa ansietà riguardo al corso degli eventi".¹⁵ Con grande sforzo fisico l'operaio-artista Pomodoro forma e riforma la sua metafora installandola nel mondo come un totem artistico rappresentativo di quel mondo.

Lo sforzo di Pomodoro ha una qualità eroica, in quanto, come il Creatore, egli ha laboriosamente modellato un globo. Ma mentre allude alla possibilità di una perfezione geometrica, ripetutamente ne fallisce il raggiungimento. Le erosioni distruggono ogni volta il placido trionfo della sfera. E in questa impresa disperata si avverte forse un'implicita concezione religiosa. Se alla fine la vera condizione dell'individuo è l'imperfezione, allora ciò significa che il suo destino è una perenne sconfitta.

Anche quando questa cruciale contrapposizione mostra una tensione meno drammatica (come in molte opere degli anni Settanta), la metafora resta presente.

⁹ *Ibidem.*, p. 58.

¹⁰ F. Leonetti, "A conversation", cit., p.59.

¹¹ A. Boatto, Intervento in *Sculptures by Arnaldo Pomodoro*, cit., p.21.

¹² I temi del tempo e della memoria sono stati discussi da G. C. Argan, "Arnaldo Pomodoro: il tempo e la memoria", in *Maestri Contemporanei*, Milano, Vanessa, 1978, pp. 3-4.

¹³ A. Boatto, Intervento, cit., pp. 20, 10.

¹⁴ T. L. Freudenheim, Catalogo mostra personale itinerante, Berkley, California, University Art Museum, maggio-luglio 1969, p.34.

¹⁵ Intervista con Sam Hunter, cit.

Pomodoro potrebbe anche essersene stancato, ma il tema lo ossessiona, e continua a essere, in verità l'essenza della sua arte. Nella sua preoccupazione Pomodoro seguiva lo stesso percorso di molti degli espressionisti astratti da lui tanto ammirati. Barnett Newman, Mark Rothko, Clifford Still: ognuno alla ricerca di mezzi formali adatti a comunicare valori spirituali. Composizioni caratteristiche, che una volta raggiunte divennero la base di un'opera per tutta la vita. Ne era conseguito, per quegli artisti, una sorta di dramma epico; e la stessa cosa accadde a Pomodoro, nella cui opera le componenti della metafora formale assumevano continuamente nuove sembianze. Pomodoro ne formulò il processo con queste parole: "Compiere, in arte, progressive operazioni mentali in una specie di critica dei valori".¹⁶ E cioè una volta trovato un modello formale del mondo, e facendolo assurgere a fonte della propria arte, Pomodoro si poté in un'indagine di tipo filosofico.

L'evoluzione di Pomodoro verso la metafora, e attraverso la metafora verso nuove manifestazioni, si dimostrò convincente e analitica. Durante la prima fase della carriera "sentivo la necessità di interiorizzarmi nella mia scultura".¹⁷ Con l'esempio di eroi quali Paul Klee, Franz Kafka, T. S. Eliot e Sören Kierkegaard, Pomodoro si impegnò a produrre un'arte d'espressività personale. Nelle prime sculture a metà degli anni Cinquanta modellò piombo, zinco o stagno in forme di rilievo. Queste opere, che egli considerava "dipinti scolpiti"¹⁸, posseggono una misteriosa tensione, evocata dalle sottili casualità del tocco. Esaminandole, ci si rende conto che quelle superfici rivelano ripetizioni, variazioni, contrappunti, e senso della composizione. Forse era un impulso intuitivo a stimolare quei segni, e tuttavia l'artista concepiva le sue opere come "letteralmente ...'pensieri'".¹⁹ Tenendo presenti queste intenzioni, vi si possono percepire le linee d'orizzonte, e però si può anche supporre che vi siano incluse altre allusioni. Ma erano gli attributi soggettivi e introspettivi che Pomodoro considerava con maggiore interesse.

Fu verso la fine degli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta che Pomodoro cominciò a rendere sistematica la sua qualità segnica nelle famose opere caratterizzate da una sorta di impianto narrativo, di "scrittura". Opere nelle quali riconobbe spontaneamente l'influenza delle porte di bronzo del Ghiberti a Firenze.²⁰ Proprio come l'insieme delle tematiche presente nel rilievo rinascimentale intendeva esporre un panorama storico di eventi che riguardavano l'umanità intera, così Pomodoro si proponeva un analogo processo narrativo capace di tutto. A proposito di *Tavola della Memoria* (1959-1960), disse di averci voluto inserire tutto quello che aveva conosciuto.²¹ Il suo scopo finale erano ancora i "pensieri", ma il tentativo era trasformare ciascuno di essi in un segno astratto che potesse occupare un posto preciso in un eventuale registro di segni. Utilizzava segni arcaici, che poi cancellava o nascondeva;²² oppure inventava liberamente altri segni, che avevano un potenziale latente di significato. Quasi a voler restituire un linguaggio segreto, denso di grandi miti poetici e di simboli privati. Tuttavia il linguaggio non può essere mai decifrato. La *Tavola della*

¹⁶ T. L. Freudenheim, cit., p. 4.

¹⁷ T. L. Freudenheim, cit., p. 4.

¹⁸ F. Leonetti, "A Conversation", cit., p. 48.

¹⁹ T. L. Freudenheim, cit., p. 4.

²⁰ *Intervista*, cit.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Memoria si pone, piuttosto, come un testamento moderno rispetto alla necessità di racchiudere i segreti di un individuo e della società.

In opere come *Tavola della memoria* non c'è alcun dubbio sull'influenza di Klee. Avendo definito Klee uno dei suoi "padri"²³, Pomodoro fu influenzato direttamente dal suo impianto grafico-narrativo e dai suoi piccoli dipinti dove ciò che viene rappresentato è una serie di segni. Per il giovane italiano l'autorità di Klee fu di estrema importanza. Per esempio: l'arte di Klee era personale e poetica e tuttavia legata a un'imponente cosmografia, con tonalità mitiche ed eterne. Allo stesso modo, Pomodoro ricercò una correlazione fra le sue espressioni e quelle delle epoche passate. E attraverso l'arte di Klee e dell'altro "padre" Brancusi²⁴ comprese e fece propria una concezione fondamentale della prima astrazione. Klee aveva scritto di cercar di rappresentare "in una forma pittorica semplice un oggetto che è nello stesso tempo astratto e inevitabilmente reale".²⁵ L'essenza di questo sforzo erano le metafore astratte e Pomodoro si avviò alla loro ricerca. [...]

Traduzione di R. Sanesi

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Paul Klee, *Notebooks: The Thinking Eye*, New York, Wittenborn, 1961, p. 287.