

**Arturo Carlo Quintavalle, *Arnaldo Pomodoro*, in 'Arnaldo Pomodoro, opere dal 1956 al 1960', catalogo della mostra, CSAC di Parma, 1990, pp. 7-64**

[...] E' lo stesso Arnaldo a raccontare che proprio presso un orefice ha riscoperto una tecnica antica, quella della fusione dentro i silicei, oblungi ossi di seppia, che sono dall'artista scavati e sagomati "in negativo" e dentro cui si può colare il piombo e l'argento, l'oro e ogni altro metallo; queste ragnatele di segni, questi geroglifici di colata scrittura vengono poi saldati insieme a formare aerei tralicci oppure fatti aderire a una lamina metallica e diventano dunque rilievi, frammenti di un discorso segnico di eccezionale interesse. Purtroppo la tecnica prescelta ha portato tutti a fraintendere la realtà della ricerca di Arnaldo: è vero, il modo di fusione caratterizza il lavoro dell'orefice, ma la tecnica della fusione piccola resta, da millenni, anche quella di capolavori della scultura, dalla antica Cina alle civiltà prosperate sulle rive del Mediterraneo. La piccola fusione non è appannaggio solo dell'orefice ma spesso è il segno di un'invenzione diversa, concentrata, intensa, una narrazione che non ha bisogno della dimensione sesquipedale per essere monumentale. Ecco un punto determinante per comprendere la ricerca di Arnaldo Pomodoro.

Se dagli anni Cinquanta di Arnaldo, come in genere finora si è fatto, si escludono le opere piccole come prodotti di oreficeria e le altre vengono considerate come prodromi, pezzi che preparerebbero le "vere" sculture, quelle dal 1960 circa in avanti, si elimina dalla esperienza dell'artista un capitolo di storia tanto determinante quanto eccezionale per qualità, invenzione e novità e dalla cultura artistica degli anni Cinquanta, un lavoro importante e profondamente innovativo. Ma tutto questo come è potuto accadere?

Credo per una serie di circostanze diverse, in parte anche fortuite, che converrà spiegare.

L'atteggiamento incerto di questi critici sugli anni Cinquanta è già stato ricordato, ma vi è dell'altro. Nelle grandi antologiche, nelle grandi rassegne l'esclusione del primo periodo dell'opera di Arnaldo Pomodoro è un fatto di routine: praticamente nessun'opera iniziale, salvo eccezioni rarissime, nelle rassegne recenti è più apparsa, e così nell'atelier dell'artista gli antichi, bellissimi pezzi sono rimasti sigillati. Quanto alle oreficerie esse sono gelosamente conservate dagli originari possessori: forse anche per questo l'artista è apparso per tutti cominciare "davvero" a scolpire negli anni dal 1960 circa in poi. Del resto persino nella monografia di Sam Hunter, dove pur troviamo un importante capitolo sulle origini, lo schema a progresso della produzione di Pomodoro appare largamente confermato e le poche opere giovanili riprodotte sono lette semplicemente come introito alle invenzioni del periodo storico considerato come quello caratterizzante la figura dello scultore, quello ritenuto dei massimi raggiungimenti.

Ebbene, credo proprio che si debba sostenere che la ricerca di Pomodoro non può essere chiusa all'interno di uno schema così sommario e astratto e che invece proprio nel decennio Cinquanta sono da ritrovare le matrici delle sue ulteriori scoperte, non solo, ma credo anche che la sua produzione di questi anni sia senza alcun dubbio, e a livello europeo, del massimo interesse, anche se proprio per queste opere altissime, quelle che in gran parte vediamo qui riprodotte in quanto donate al CSAC, sono rimaste pressoché a tutti sconosciute. Ma dobbiamo dimostrare quanto stiamo affermando e, per farlo, converrà partire, da

una parte, dalle opere, dall'altra, da quanto dice lo stesso Pomodoro sulle sue esperienze e, quindi, sulla sua "cultura" in quegli anni.

Che cosa afferma dunque, sulla propria giovinezza e sul periodo di formazione, Arnaldo? Prima di tutto che la sua conoscenza dell'arte non è soltanto indiretta, mediata dalle illustrazioni ma è soprattutto diretta, e legata a una serie di viaggi o di percorsi usuali, a cominciare da quelli per le amate Marche e per l'Umbria vicina e finendo con gli altri, a Milano e a Roma, a Parigi e infine a New York. Leggere allora Brecht, e dunque conoscere il piccolo di Milano, Strehler, e utilizzare le edizioni Einaudi, e ancora leggere Jonesco significa prendere coscienza di due poli della moderna messa in scena: la esperienza dell'impegno e della recitazione estraniata da una parte, dall'altra quella della crisi esistenziale che attraversa gli interi anni Cinquanta, da Sartre in avanti. Pomodoro ricorda in questi stessi anni l'esperienza di Stravinskij e dunque della dodecaфония e offre un'indicazione preziosa perché conferma una dominante attenzione per l'arte astratta. Un'altra notizia di rilievo è l'attenzione per Anton Giulio Bragaglia (del resto ricambiata) e dunque per la prima ricerca futurista, quella di maggiore impatto europeo.

Il resto della storia sembra più semplice da illustrare: trasferimento a Milano, partecipazione alla Triennale nel settore delle arti applicate e incontro con Lucio Fontana, ecco le tappe di un percorso chiaro nelle matrici e nei suoi possibili sviluppi. Ma come mai Lucio Fontana apprezza la ricerca dei due fratelli Pomodoro, come mai, quindi, la sceglie per la mostra alla Triennale e, ancora, perché li aiuta in seguito, in diverse occasioni?

Le ragioni dell'incontro con Lucio Fontana appaiono un punto determinante da chiarire: che cosa, in Arnaldo, potrà interessare a un artista che, protagonista fin dagli anni Trenta, adesso, dopo il *Manifesto Blanco*, ha alle spalle una serie di rassegne e di esperienze internazionali di grande respiro, un artista che, assieme ai Nucleari, domina la scena milanese e mostra larghi contatti con la scena europea?

Nei titoli delle opere di Arnaldo Pomodoro in questi anni appare una serie di riprese, di citazioni inconfondibili da quelli di un pittore morto nel 1940, che trova in Italia una seconda notorietà nel dopoguerra dopo averne avuta una prima, ma per pochi estimatori raccolti attorno alla galleria de "Il Milione", già negli anni Trenta: parlo di Paul Klee, e parlo di un rapporto di intrinseca rispondenza e umana tensione fra l'opera dell'artista svizzero e Arnaldo Pomodoro.

Non ho ricordato finora che Arnaldo, a Pesaro e negli anni della sua prima ricerca, accanto a Jonesco e a Brecht, e forse prima di Jonesco e Brecht, legge Kafka, legge i romanzi, i racconti e forse anche i *Diari*, e le *Lettere a Milena*, legge insomma della vita come labirinto, delle immagini come del mondo possibile, del filo dell'esistenza come stratificazione di angoscia, del sogno che diventa incubo e realtà e della realtà che si dipana come un sogno. Ecco, Kafka spiega, meglio di altri autori, questa idea del ritorno sul tema, della citazione, della aggregazione di un elemento che apparentemente scompare e poi sempre riaffiora in Pomodoro, e spiega anche questa sua convinzione che tutto sia durata nel tempo e insieme sia presente.

Ma converrà precisare le ragioni della attenzione a Paul Klee che certo deve avere spinto Fontana a percepire un'affinità e quindi a tenere in considerazione le opere di Arnaldo, oltre che quelle di Giò, per la Triennale. Ed infatti è di Paul Klee l'idea che l'immagine sia soprattutto segno e che i segni, cioè le immagini ridotte a segno, durino nel tempo al di là delle generazioni e delle

culture, che le immagini siano insomma lo strumento attraverso il quale lo spazio del presente assume la storia, si presenta carico di durata, di stratificate memorie. Ecco quindi la matrice delle sculture come un traliccio di segni e insieme una graticola di immagini, ecco quelle macchine davvero sublimi i cui meccanismi sono della memoria e della suggestione che appaiono struttura dell'inventare di Arnaldo. [...]