

**Bruno Corà, *Arnaldo Pomodoro: nel teatro delle grandi sculture in 'Arnaldo Pomodoro. Grandi Opere 1972-2008'*, catalogo della mostra, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2008**

[...] Come poter dimenticare che il XX secolo, quello in cui ha avuto origine e si è sviluppato il linguaggio di Arnaldo Pomodoro, è stata l'epoca in cui l'arte ha iniziato a occuparsi, come mai in precedenza, di percezione e di 'dati immediati della coscienza', nonché di 'stati d'animo' e di 'concetti' come la simultaneità, la continuità, l'invisibilità, l'immaterialità, la decostruzione, l'indeterminazione e altre innumerevoli ragioni per esprimersi in modi affatto inediti ed efficaci? Come qualificare la *Colonne sans fin*, 1918, di Constantin Brancusi, iniziatore della scultura d'oggi se non quale monumento alla tensione verso l'infinito, sempre viva nell'umanità? Pertanto, se si comprende che anche la nostra epoca ha già avviato, a suo modo, disseminando di nuove rilevanti incidenze e sensibili concezioni – talvolta di portata neomitica – la realtà storica, di queste “grandi opere” di Pomodoro si potrà avere, immediatamente, la giusta comprensione.

È a questo genere di considerazioni che, prima dell'ingresso nei piranesiani ambienti della Fondazione (una più suggestiva immagine li potrebbe avvicinare al film *Metropolis* di Lang) induce un'opera come *Obelisco*, 1989-2008 collocato in via Solari, quasi a segnare il cammino che reca davanti al *Grande Portale*, 1988-2008, opera di svolta nella creazione plastico-linguistica di Pomodoro, per ragioni che più in avanti saranno rese palesi. Procedendo all'interno della vasta sede oggi dedicata all'opera del suo stesso promotore, le forme del *Grande Portale* si ergono gradualmente davanti a ogni passo, fino a presentarsi – come in una lenta sequenza filmica – in tutta la loro impressionante nuda mole, pregna di ombre e bagliori, articolata di complesse morfologie e di un'astanza irriducibile se non alla sua stessa enigmatica presenza.

È davanti a questa 'soglia' concepita pensando a una delle figure più tragiche della storia umana, Edipo, che Pomodoro, facendo leva sulla sua arte, invita a una riflessione. È alla metà degli anni sessanta che – come ha sottolineato opportunamente Sam Hunter – “Pomodoro cominciò ad affrontare con energia il problema della monumentalità”.<sup>1</sup> A seguito di quelle esperienze e nell'adozione dell'antica tecnica della modellazione ai fini della fusione a cera persa, Pomodoro si trova a dover controllare nella medesima opera, simultaneamente, la grande scala e la miniatura della forma.

Con le mie colonne e gli altri grandi lavori – egli afferma – mi prendo cura del funzionamento dei singoli dettagli. Voglio dire che la vista ravvicinata delle mie opere sia un'esperienza fortemente intrigante. Insisto molto nell'affermare che la superficie della scultura va letta attentamente e lentamente, anche se poco prima hai visto le forme d'insieme come essenzialmente geometriche e monumentali [...] voglio veramente che le persone percepiscano le mie opere in modo intimo oltre che nella loro forma monumentale. Possono poi misurare il grande con il piccolo e le piccole con le grandi forme, altrimenti non c'è base per fare confronti.<sup>2</sup>

[...] Chi aveva già con chiarezza definito, sin dal 1966, “il senso del monumentale” nell'opera di Pomodoro era stato Nello Ponente, in occasione della presentazione di alcune opere a Genova, nella Galleria del Deposito. Per lo storico dell'arte romano, il cammino di Arnaldo Pomodoro nell'affrontare il senso della monumentalità fuori dalla statuaria e da ogni celebrazione retorica, aprendo a

nuove concezioni dei valori di spazio e di massa volumetrica era considerato esemplare.

[...] il linguaggio della scultura è espressivo quando è autonomo – scrive Ponente – di conseguenza, con esso è possibile realizzare anche valori monumentali senza mai cedere, tuttavia, all’enfasi retorica delle vecchie o nuove simbologie creative. Perciò i monumenti di Pomodoro sono colonne metalliche o blocchi di bronzo, ruote, cubi o sfere [...] sicuramente riferimenti alla nostra vicenda quotidiana, agli idoli della nostra società, agli imperativi tecnologici del nostro tempo. Ma non sono naturalmente, né imitativi né nozionistici, come non sono subiti passivamente, ma assunti criticamente.<sup>3</sup>

È in questa ottica che – consumata la iniziale e giustificata stupefazione derivata dal trovarsi davanti a un’opera come il *Grande Portale*, 1988-2008 – anziché restare sopraffatti dalla sua severa magnitudine, si deve iniziare a ‘leggerne’ sia la portata immaginifica e poetica, sia le valenze plastico-spaziali, sia l’entità dello sforzo generativo, il quale, ovviamente, insieme a Pomodoro ha coinvolto i suoi migliori assistenti e collaboratori, nonché maestranze e imprese di fonderia e montaggio, tutti soggetti estremamente qualificati.

L’idea di questo *Grande Portale*, concepito ben vent’anni fa per l’opera *Oedipus Rex* di Igor Stravinskij e Jean Cocteau con la regia di Luciano Alberti, costituiva l’elemento culminante dell’impianto scenico, insieme ai costumi, vero e proprio fondale da anteporre alla facciata non finita in marmo bicromo del Duomo Nuovo di Siena. Realizzato in materiale deperibile per lo spettacolo, quel “fulcro-idea” (Alberti) ha raggiunto oggi, per l’occasione di questa mostra di grandi opere nella Fondazione, lo stato definitivo di scultura in bronzo. Nel corso delle delicate operazioni di montaggio, insieme con Arnaldo e Mirco, suo stretto collaboratore, mi sono recato alla periferia di Milano dai Fratelli Bonisoli per osservarne le varie parti di cui l’opera si compone. La sua mole si estende per oltre nove metri e si staglia per un’altezza di dodici metri. Trasgredisce di pochi centimetri deliberatamente a un rapporto di proporzione aurea; ma la percezione non è in grado di compiere tali verifiche, assai più essa è impegnata a rinvenire entro la ‘memoria’ qualcosa che plachi la potente impressione che lo sguardo trasmette ai sensi dalla visione dell’opera.

Come ricavati entro una geometria riquadrata che evoca i *loci* del “teatro di memoria” di Bruno e Lull, le grandi formelle, ovvero gli scomparti dei quattro livelli orizzontali e verticali di cui il *Portale* è composto, esibiscono episodi plastici tra loro autonomi, eppure magistralmente consonanti. Semisfere, cubi, parallelepipedi, lame, forme tronco-piramidali, cunei deflagrano da sotto le superfici patinate infrangendole come tanti germogli che sorgono dalla terra. Ma è evidente che questa immensa porta di Tebe non suscita nell’immaginario individuale alcuna metafora naturalistica, quanto piuttosto numerosi nuclei visionari di insiemi geometrici astratti e perciò maggiormente efficaci nella provocazione di pulsioni e reazioni emotive, soprattutto inconsce. Questo *Portale*, dai bagliori e dalle ombre sapientemente calibrate in tutta la sua espansione, risuona di una spazio-temporalità che l’interna articolazione iconografica suggerisce come *summa* drammatica. Vengono insieme alla mente le più lontane morfologie che le narrazioni mitologiche e storiche ci hanno trasmesso, ma anche colossali opere tecnologiche del nostro tempo: portali di Ktesifonte, Persepoli o Hatra, ma anche l’acceleratore di Stanford! [...]

Il *Grande Portale* di Pomodoro, scisso nei due altissimi battenti tenuti serrati, è una porta-soglia-muro in cui l’artista ha proiettato, integrandole e

metabolizzandole in un esito di intensità pressoché inedita, molte soluzioni plastiche in cui l'intero repertorio geometrico e suoi derivati attuano una spazialità altorilevata caotica ma al contempo solenne e registrata. Aggetti cubici, cavità triangolari, poligoni, sfere e semisfere, fori tondi, cunei, frecce, superfici curve, crepe si rendono tra loro organici, affiorando o sprofondando in una materia bronzea di aspetto corrusco, un territorio flegreo gremito di emblemi che la deriva della mente e dell'inconscio agitato da pulsioni ha sospinto, come su una spiaggia, fino al presente dei nostri pensieri. Non è necessario aver letto il seminario di Jacques Lacan dedicato anche all'Edipo nel 1957-1958 o aver meditato sui lucidi approfondimenti di Gilles Deleuze per intuire dietro i morfemi di Pomodoro le inquietudini sue nell'interpretazione della tragica figura mitica. [...]

Insieme con il *Grande Portale*, tra i lavori realizzati appositamente per la mostra figurano l'*Obelisco* del 1989-2008 e l'*Ingresso nel labirinto*, 1995-2008. Opere molto diverse tra loro, che condividono però sia una comune radice temporale in creazioni di culture antiche, sia la volontà dell'autore di attualizzarne la portata poetica.

L'*Obelisco*, con la sua mole svettante di quattordici metri, è un volume cavo, a base quadrata, in acciaio corten con inserti in bronzo. È composto dal montaggio di tre parti che rastremano il fusto verso l'apice munito del tradizionale *pyramidion*. I segni che Pomodoro ha realizzato in bronzo, alla stregua di geroglifici occupano in gran parte la robusta verticalità dell'opera. La diversità cromatica tra il fusto in acciaio corten dalla bruna uniformità e i segni in bronzo patinato rende quest'obelisco significativamente solenne.

Collocato davanti all'ingresso della Fondazione, l'*Obelisco* ha la valenza di un segnale ermetico, ma anche la presenza vigile di una verticalità metaforica del luogo. Questo *Obelisco* evoca la forma degli obelischi egiziani che sin dall'epoca romana, espianati dalle città e dalle prossimità dei templi in Egitto, sono stati portati soprattutto a Roma, dove se ne contano tuttora una dozzina (ma erano di più), tanto che la città dai mille epiteti è anche denominata "città degli obelischi". Ogni obelisco esistente a Roma possiede una storia inverosimile, non diversamente da quelli esistenti a Istanbul, Parigi, Karnak, Luxor, New York, Londra e infine a Eliopoli. *Obeliskos* è vocabolo diminutivo greco che sta per 'spiedino', mentre gli egiziani denominavano il loro monolite *tekhenu*, d'ignoto etimo; in arabo, il termine corrispondente al greco è *messalah*, 'grosso ago'. Dopo aver consacrato e dedicato gli obelischi al dio Sole, gli Egizi stabilirono il maggior centro di culto a tale divinità nell'antica città di Eliopoli, individuata attualmente nel sobborgo di Matariya, in prossimità del Cairo.

Una sterminata letteratura scientifica si è intrattenuta nello studio di quei monoliti, soprattutto quando numerosi tra loro recavano incisioni geroglifiche assai importanti per quanto rivelavano sulla loro storia e sulle ragioni per cui erano stati eretti.

Alla forma dell'obelisco Pomodoro è ricorso già in altri momenti della sua creazione, pur introducendo in quella morfologia taluni correttivi. È il caso, ad esempio, della *Lancia di luce per Terni*, 1984-1991, realizzata su committenza della Provincia e dell'Ufficio del Turismo di Terni per i cento anni delle Acciaierie di Terni. A sezione triangolare anziché quadrata, e dalle dimensioni di una autentica antenna che perfora il cielo (sezione 5 x 5 x 5 metri; altezza 30) la *Lancia di luce per Terni* consta in sé di parti estremamente diverse nella

modellazione. Nel rievocarne l'ideazione successiva al sopralluogo effettuato al crocevia della via Flaminia con la città, Pomodoro afferma:

[...] io spero di raccontare tutto ciò che il lavoro all'interno dell'acciaieria comporta [...] Ho fatto il primo pezzo come base della scultura [...] c'è anzitutto questa prima parte di dieci metri dove il segno, il mio segno, è diventato grandissimo, molto presente, molto forte, e è legato anche alle mie esperienze informali [...] la seconda parte più piccola, a forma di caleidoscopio, è invece di acciaio inox trattato a canna di fucile, poi legato alle mie forme solide, dove ci sono delle corrosioni; e l'ultima parte invece è assolutamente geometrica, pulita, è di bronzo e durante il giorno spero provochi degli effetti di luce, come l'ago di una bussola.<sup>4</sup>

Non meno audace per essere montato su una roccia di piazza della Libertà sull'isola di Lampedusa, è l'*Obelisco Cassodoro*, 1988, di oltre cinque metri di altezza, a sezione quadrata, totalmente istoriato sulle quattro facce.

Seppure come annotazione a margine di natura tecnica, nell'*Obelisco* in mostra non è da trascurare il delicato lavoro di inserto di segni in bronzo sul fusto in corten, non privo di complessità operative che denotano una ostinazione nella cura dei dettagli, sempre presente nelle opere di Pomodoro.

Non meno audace per essere montato su una roccia di piazza della Libertà sull'isola di Lampedusa, è l'*Obelisco Cassodoro*, 1988, di oltre cinque metri di altezza, a sezione quadrata, totalmente istoriato sulle quattro facce.

Mentre l'*Ingresso nel labirinto*, 2008, trova negli ambienti retrostanti la cavea del piccolo teatro presente nella Fondazione una sede e una elaborazione definitiva, non va sottaciuto che quest'opera 'ambientale' occupa l'immaginazione attiva di Pomodoro da numerosi anni. In tal senso, se ne può parlare come nuovo compimento di un lungo processo, ancor prima che di concezione plastica, di rovello interiore. Infatti, alla mitica forma di edificio, che come la 'selva' dantesca è luogo metaforico dell'esperienza umana nel corso della vita, Pomodoro aveva già dedicato pensiero, energia e impegno materiale, allorché aveva creato nel 1995, in memoria dell'eroe Gilgamesh, re di Uruk, e della sua epopea, il primo *Ingresso nel labirinto*, muro di bronzo e fiberglass (4 x 7 metri). La pagina, modellata con una compartimentazione di stipiti e fascioni a larghe superfici lisce, serra entro riquadri-icone una esemplarità di rilievi di finitura difforme, attribuibili a momenti di produzione linguistica successivi nell'opera di Pomodoro. Ma le formelle riquadrate, che pur contribuiscono alla struttura di questo 'muro', e le altre soluzioni più gestuali e di segno informale, rassegnano nell'insieme, dietro di loro, un vero ambiente a cui è possibile accedere varcando la soglia centrale, ruotante alla minima spinta della mano. Il luogo in cui si inoltrano i passi del visitatore ha una congenita spazialità criptica contrassegnata da una cupezza al limite dell'antro detentivo e sepolcrale.

Sulle pareti di quel vestibolo in cui si è invitati a sostare, al raggio di luce che penetra da una piccola apertura ricavata in alto nel muro di sinistra, si distinguono tracciati orizzontali di preziosi rilievi che in forma di nastro si dipanano, con un andamento cruciale, a partire da un nucleo annunciante il mitico percorso dedalico. Al momento, da quell'ambiente non è possibile dirigersi altrove se non tornando indietro sui propri passi. Ma l'opera prevede altre 'stanze', altri 'percorsi', secondo un principio elaborativo che si realizza come *work in progress*, idealmente senza soluzione di continuità. L'identificazione tra la mitica architettura del labirinto e la tebaide-studio dell'artista che dissolve poeticamente

(come Gilgamesh) i suoi pensieri in quel percorso melanconico-conoscitivo della vita, suggerisce come l'impegno di Pomodoro sia acutamente rivolto alle domande essenziali sull'esperienza artistica e sulla condizione umana.

Impressiona così sapere che nel corso della mostra, simultaneamente a chi la visita, lo scultore è intento a sviluppare un proprio ulteriore cammino interpretativo dell'insieme dei segni e delle forme da lui stesso disseminati negli anni, attorno a sé, nel labirinto della propria vita.

Obiettivamente, il luogo ipogeico evoca siti catacombali e percorsi di smarrimento, suscitando interiezioni, quesiti e sentimenti inconfessati. È certamente tra gli *environment* più intensi di Pomodoro e, in quanto ingresso della mitica costruzione, rinnova di essa tutti i temibili rischi del disorientamento. Tuttavia, come ha dichiarato Mircea Eliade:

Il labirinto è la difesa a volte magica di un centro, di una ricchezza, di un significato. Penetrare in esso può essere un rituale iniziatico [...] Questo simbolismo costituisce il modello di qualsiasi esistenza, la quale, attraverso una quantità di prove, avanza verso il proprio centro, verso se stessa ...<sup>5</sup>

È anche opportuno però menzionare quanto pensava Károly Kerényi su tale mondo archetipico e primordiale: “Il problema del labirinto [...] è comune alla maggior parte dei problemi che sorgono dalla ricerca mitologica [...] si tratta di problemi privi di soluzione. Sono ‘misteri’[...]”<sup>6</sup>, in ciò rinviando la distinzione tra problema e mistero alle riflessioni di Romano Guardini che scrive:

Un problema si deve risolvere e, una volta risolto, scompare. Il mistero invece deve essere sperimentato, venerato, deve entrare a far parte della nostra vita [...] Il mistero autentico resiste alla “spiegazione” [...] perché non può, per sua natura, venir spiegato, sciolto razionalmente [...]. Il mistero esige una spiegazione: ma questa avrà solo il compito di indicare, appunto, ove risieda il vero enigma.<sup>7</sup>

Se tali concezioni sembrano esulare dalla cultura razionale e laica di Pomodoro, la sua scultura compie però – come tutta la migliore arte – il ‘miracolo’ di visualizzare ciò che nessun ragionamento può conseguire. Nell’opera si manifesta, prodigiosamente e in espressione muta, il reale altrimenti indicibile.

Sia l’*Ingresso nel labirinto* che il *Grande Portale* pongono al centro della riflessione epistemologica la ‘soglia iniziatica’. Pur nella diversità dei dati storici di ciascuna delle due creazioni cui Pomodoro ha fatto riferimento nel concepirle, entrambe le ‘soglie’ alludono a un possibile ‘passaggio’, a un’ipotesi di attraversamento, a un’esperienza iniziatica. Il passaggio attraverso il *Grande Portale* dedicato a Edipo equivarrebbe ad aver saputo dare risposta al quesito della sfinge: chi sei tu? Non diversamente, superata la soglia dell’*Ingresso nel labirinto per* continuare il rischioso percorso dedalico che conduce, virtualmente, al cospetto del Minotauro e al suo sacrificio liberatorio, si dovrebbe essere muniti, come Teseo, di quel ‘filo di Arianna’ che simbolicamente – come guida o strumento sapienziale – assicura la via del ritorno e di uscita dall’ardua prova.

Entrambe le soglie di quelle due ‘porte’ divengono il “luogo in cui si manifestano la coscienza estrema e la conoscenza essenziale” (Random).

Nella riflessione sull’esistenza umana, Mircea Eliade si è soffermato spesso sulla nozione di ‘passaggio’ e di ‘soglia’ come concetti che sottolineano la trasformazione da un modo di essere a un altro, evocando l’immagine della *porta stretta* come, peraltro, l’evangelista Matteo: “Stretta è la porta e angusto il cammino che conduce alla vita, e pochi lo trovano” (Matteo, 7.14).

L'*Ingresso nel labirinto* accoglie iniziaticamente chiunque abbia interesse ad avviarsi su un cammino di riflessione autoconoscitiva del senso della vita; sia il *Grande Portale*, sia l'*Ingresso nel labirinto*, inoltre, recano sulle loro vaste superfici numerosi segni-cifra a rilievo, monito che l'attraversamento di quelle soglie comporta l'impegno di una decrittazione, cioè di un atto conoscitivo. [...]

---

<sup>1</sup> Sam Hunter, *Monumenti e antimonumenti in Arnaldo Pomodoro*, in *Catalogo Ragionato della Scultura*, Skira, Milano, 2007, tomo I, pp. 56-76.

<sup>2</sup> A. Pomodoro, in S. Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, Abbeville Press, New York, 1982.

<sup>3</sup> Nello Ponente, *Il senso del monumentale*, in *Arnaldo Pomodoro*, catalogo della mostra, Galleria del Deposito, Genova 1966, ripubblicato in *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista 1955-2000*, Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2000, pp. 74-75.

<sup>4</sup> A. Pomodoro, in A. Pomodoro, F. Leonetti, *op. cit.*, p. 145.

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Il senso del labirinto*, in *La prova del Labirinto*, intervista con C.H. Rocquet, Jaca Book, Milano, 1979, p. 189.

<sup>6</sup> Károly Kerény, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 31.

<sup>7</sup> Romano Guardini, in Károly Kerény, *op. cit.*, p. 31.