## Arnaldo Pomodoro

## JEAN LOUIS SCHEFER

Arnaldo Pomodoro espone al Musée d'arte moderne de la Ville de Paris (sett./ott.) molte sue sculture dal 1960 al 1974. La grande esposizione antologica, intitolata « Écritures, perforations d'objets », è introdotta da un testo in catalogo di Jean Louis Schefer, che qui traduciamo. L'artista è nato a Morciano di Romagna nel 1926. La stagione scorsa ha esposto il suo recentissimo gruppo del « Pietrarubbia's work » allo Studio Marconi di Milano. Lo stesso agglomerato, con l'aggiunta di due nuovi elementi, e altre sculture realizzate dal '68 costituiranno l'esposizione che Pomodoro terrà in ott/nov. alla Marlborough Gallery di New York.

## SCRITTURE, PERFORAZIONI DI OGGETTI

C'è forse in ogni opera di valore una ripresa o una sorta di lacerazione nella storia del corpo così anticamente prigioniero della mitologia. Fin al punto che questo gesto e questa lacerazione comportano anche l'immaginazione di una materia preistorica. O la sua « lezione ».

Che porta con sé il corpo della mitologia? che porta semplicemente con sé? oltre alla memoria tenebrosa dei vecchi scolari?

Un corpo che non è fatto di pelle, d'ossa e di sangue. Ma che non progredisce se non strappando con lui tutto l'indistinto della materia che l'aureola, dove si rifugia, dov'è (nei testi greci e romani dove abbiamo imparato ciò che era anzitutto la declinazione del corpo nel poema), sperduto nei boschi, inchiodato in pieno cielo, pieghettato nel vento, corrugato dalle onde, sotto i sassi dei ruscelli. Questo autentico corpo panico giunge a noi, attraverso i testi dove l'età classica ha imparato a immaginare la pittura, solo portandosi una foresta, ai piedi di capanni, incollato di paglia, inturbantato di rami e ancora: grida stridenti come blocchi di pietra catapultati contro la tempesta. Simile corpo non comincia a viaggiare nella storia, ai margini stessi dei testi che segnano una così straordinaria membratura, se non su un corteo di terrore. Con questo passo avanza e martella un suolo antico come una sorta di polena della mitologia.

Corpo meno sminuito di questo apprendistato della paura poiché tutto significa, piuttosto che sperduto, disperso, aggrappato a tutto lo spazio. Circa il primo sapere che lo prolunga. Se avanza solo strappando nella sua marcia l'oceano, le foreste, è perché è esattamente attraversato dall'incommensurabilità di un godimento che non distingue la sua materia.

Che resta di tutto ciò nell'opera di Arnaldo Pomodoro? Nel percorso di prua di tutti i suoi oggetti (delle « serie » di colonne, sfere, piani monumentali) l'esperienza e il lavoro di una refente profonda; discesa, colata: indubbiamente una ben diversa violenza. Diversa in apparenza, ma che fissa questo: un corpo è sempre ciò che un sapere attraversa. Ritorna qui, da questo antico passo, e da questa finzione stessa di un corpo panico, una forza di squartamento della materia; una forza con la quale non si viene a patti.

La domanda che A. Pomodoro ci pone è dunque insieme ingenua e precisa: In questa opera monumentale e in una proporzione appunto gigantesca, qual è il granello dello spazio, cos'è una polvere, un particolare prelevato come un mostro e come un enigma sull'equipolazione dello spazio?

Lo scultore non inventa oggetti nuovi (non lavora più all'elaborazione di questo oggetto enigmatico che fu il corpo per l'Occidente; lavora invece giustamente sulla sua disorganizzazione, allo scardinamento del substrato d'un immaginario ultimo: qual è l'assise di una divisione del corpo di sofferenza, e qual è, così come si parla del « granello » fonico, il granello d'un corpo. Finché l'incrinatura che lo attraversa, la fessura che lo divide l'interroga sempre sull'enigma della sua posizione nella materia).

Come il granito di Orfeo si fende, fessura, s'invola sotto la medesima vibrazione e il tremore che la voce scuote; la materia risponde solo alla giustezza di questa mozione impalpabile, gola d'Eco rinchiusa nella pietra. Alla fine importa meno l'oggetto dell'arresto da cui nasce (da cui prende rilievo), su una materia che trae costituzione da un impatto — una materia che direi anzitutto nuova, a nulla somigliante; nuovamente tratteggiata, setacciata, sottoposta a una pioggia cocente, acida.

Come tutti i volumi ai quali lavora da una ventina d'anni, La Ruota, per esempio, condensa momenti di scultura e « coagula » in qualche modo su un fascio di gesti contradittori; un cilindro tranciato, una colonna decapitata alla base e scavata da un formicolio di segni, che ricevono, come su un palmo di mano, un rilievo desertico, un'alzata di rovine sconosciute. Qualcosa aderisce già, immediatamente, a quel che per A. Po-modoro è il corpo dei segni: le innumerevoli dentellature che la sua grafia fa risaltare, la crivellatura di questi angoli di scrittura (di questi « cuneiformi ») che s'aggrappano e aderiscono come rampini nel metallo, danno a questi rilievi il tocco di una cataratta viva, di uno sgorgo. Non solo perché la scrittura si posa e affonda su tutta la curvatura dello spazio per disegnarvi un corpo estraneo. Ma anche perché essa ha qui la funzione di squilibrare un corpo gigantesco nella sua scala: non solo il segno muta lo spazio che segna, ma questi segni senza lingua, senz'altro sistema della loro pioggia e

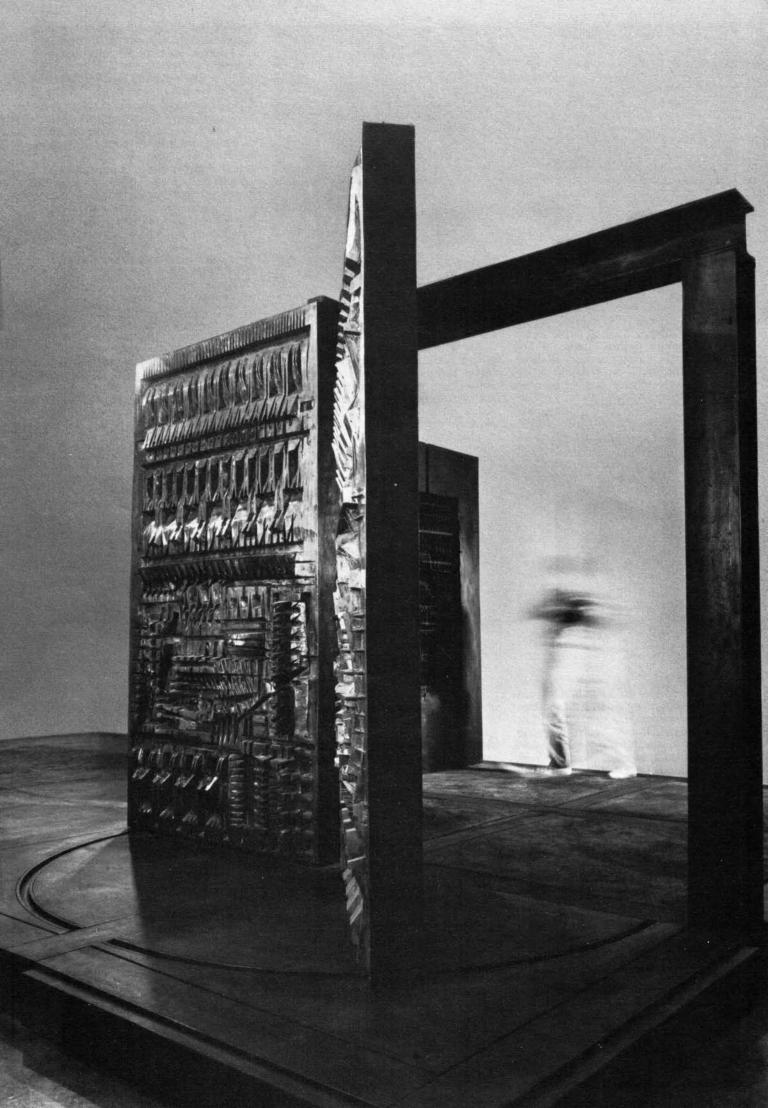
del loro passaggio, sono una microscopia smisuratamente ingrossata, uno scoppio frantumato, sminuzzato che batterebbe su una crepa, lungo una linea fessa immensamente smagliata, una specie di pelle, il derma immaginario del metallo. Come se appena si *marca* o segna, il volume, il rilievo perdesse la sua proporzionalità (cioè la possibilità di « assomigliare »); come se il segno illeggibile, e che dapprima alza sul corpo metallico un enigma, cominciasse appunto col defigurare.

La grande lezione di Arnaldo Pomodoro è dunque almeno questa uscita in forza fuori della chiusura di un oggetto dallo spazio.

Non solo perché tutte le sculture sono a loro modo aperte e penetrate dalla loro permeabilità area; ma anche perché nessuna di queste sculture è là soltanto come un blocco ove lo spazio insieme si gela e irradia: più precisamente esse rinchiudono attimi di lavoro e gesti che non sono della stessa scala e non elaborano la stessa materia. E' dunque almeno questa contraddizione che salda e apre le sculture di Pomodoro; è ciò stesso che non mettono in scena: blocchi che mettono a nudo il loro lavoro e sui quali serpeggia il labirinto di una esposizione.

Come se un'opera si misurasse anche col corpo che vi si trova attraversato: non appena smette di rilevare la certezza di un senso che organizza la sua quasi sparizione, la sua consunzione intera, la scrittura acceca. La Ruota? tavola d'orientamento, cilindro maya (ruota scoppiata al sole). L'interno è scavato come una specie di impluvium, di calendario arcaico; la scultura ha ricevuto una pioggia, una zebratura e un movimento di battitura, di rigetto delle scintille del bronzo. L'orientamento disegnato su questo cardine, che espone il suo asse, è un fascio di punti, di angoli; erpice girevole segnato dall'impronta sbilanciata del corpo che riceve in Kafka la scrittura della sentenza; e da una zebratura di segni che esso riceve sulla pelle a occhi chiusi.

O ancora: la Tavola della memoria; vi si trova, come nel monumento di Pietrarubbia, una giacenza, una materia prima su cui lo spazio plastico assume la sua granulazione, i suoi rilievi. Un muro che ridisegna le rovine d'una antica borgata delle Marche e, dietro, oppure aprendosi sulla superficie delle pietre, le cronache guerriere e civili di Pietrarubbia: assassini, saccheggi, mucchi di corpi deiettati e cementati, un lavoro della storia come crivellatura dei corpi guerrieri, eroici. Pressapoco in questi interstizi s'inventa dunque una scrittura della memoria; tavole di cicatrici ove restano code rigettate, come una grafia minuscola e rovesciata; a vivo, la « nervatura » di un pianoforte sventrato. Gli scavi delle lettere sconosciute che qui s'aggrap-



pano rimandano dunque all'invenzione della scrittura su degli enigmi; e questi enigmi « in rilievo » sono dunque anche il lavoro di strazio della storia; un lunghissimo corso di sangue dove potremmo leggere i ripetuti colpi d'ascia. Ancora, l'enigma, in un immenso sistema - un sistema che non classifica ma che raccoglie, che riunisce gli elementi tra loro più lontani — non ha la funzione d'essere tolto, dissolto, reso a un'altra chiarezza; a un ruscello di latte di passaggio, al contrario dei segni, come una cascata che rimandi al suo specchio. Ma ha piuttosto la forza d'essere anzitutto là. per prima cosa, il segno sottratto propriamente alla decifrazione, giacché la decifrazione, certo, la vincerebbe. L'alfabeto della memoria è anche la utilizzazione di un residuo di scrittura indecifrato e illeggibile. Questa quantità residua si salda all'isolamento di un carattere enigmatico; isolotti vibranti che si disegnano sugli angoli di corpi sotterrati. Piramidi, colonne, cerchi, sfere egual-mente lacerate: il loro interno, il loro ventre, è una bocca provvista di lame, di lingue forcute, di denti. Altrettanti apparecchi inghiottiti che in qualche modo scivolano in una voracità interna dell'oggetto. Così l'oggetto non ha due facce, due apparenze, né due aspetti diversi, una faccia liscia e una faccia smangiata e corrosa: trattiene il suo equilibrio di sfera, di piano, tra due dissomiglianze, due dissimilitudini.

L'oggetto, fin dalla prima spinta che fa rotolare la sfera sul suo squarcio, all'inizio non rassomiglia. Comincia dunque coll'appartarsi, per mangiare in certo modo la sua propria distanza (è divorato dalla sua metafora, il suo dente meccanico).

Mescola di segni, sul filo dei denti: enigma alzato, in frontone, in colonne, in una materia che sul suo lavoro posa la sua propria memoria. Ma che giustamente la strappa sempre da un ventre.

Oggetti perforati o meglio spaccati, messi in scena sulla loro lacerazione e custodi dello strappo che li attenaglia. Produzione di un rigetto degli oggetti, ovvero di forme assimilabili, comparabili e che solo ritengono in A. Pomodoro, una specie d'equilibrio su ciò che il loro ventre mostra, il loro ventre d'acciaio, corrosivo. Lo scultore dunque produce da un'arte, un'industria (con fatica straordinaria), martella, salda, tampona, fracassa, storna una colata di lava. Ruote, sfere, tavole gigantesche, vibranti... Cosa produce? coi gesti del forgiatore, del saldatore, del fresatore; qualcosa che vi aderisce, come l'altro lato, l'altro foglio del metallo che scotta: degli oggetti che non rassomigliano più. E che sollevano allora una questione strappata alla rassomiglianza. Per esempio nessun corpo qui che sia cardine quale un prisma che accompagni la corsa del sole nella luce. Sorta di mica gigantesca. I corpi d'ombra diffondono sulla loro propria luce, sui cristalli più oscuri.

Tavole della memoria, colpite con la mola, col bulino su una materia assolutamente vuota, scolpite sull'ombra. Lavoro che si sprigiona sull'annullamento dell'oggetto (di un « prodotto »). Fabbricazione del significante (di questo oggetto instornabile), produzione di una specie di troppo, di sconosciuto, di mostro.

Come se la determinazione di esistenza del simbolico si misurasse precisamente, dapprima mediante questa frontalità, meno a uno svenimento del reale che a una istanza negativa e alla sua ripetizione. Alla costituzione di oggetti, di serie la cui garanzia significante prima era l'invenzione di una specie, e d'una specie interamente attaccata nel lavoro all'insistenza di una « defigurazione », di una presa in negazione del reale.

Come se tutta la produzione artistica fosse inoltre costituita da una devianza di ogni oggetto fuori dal circuito ove si consuma. E' un mondo di oggetti che ha la sua storia e la sua memoria: un immenso cerchio dello scambio che non conosce mai la scadenza del suo uso. Come se, infine, il lavoro qui affrontato e mostrato, offrisse sotto questa faccia illuminata della sua ombra, quel che contiene un volume frenato, arrestato; un oggetto in qualche modo per intero latente. Se qualche cosa in lui quale un sapere, un'esperienza e uno sguardo fosse ritirato, gettato insieme nel crogiuolo, soffiato col medesimo soffio nella fornace.

Anche nella sua lucentezza, nel suo potere di conservare sempre almeno una faccia carezzata, l'oggetto sta anzitutto nella forza che lo conduce all'esistenza, che come un planisfero lo fa rotolare ai nostri piedi, il luogo ove s'incrociano parecchi gesti; frammischiati, intrecciati, nodo gordiano del suo lavoro. Angoli, curve, un tratteggio della materia stessa, un dentro che non appartiene al medesimo spazio della superficie di cui è fasciato... o come un puntaspilli, si conficcano, scoppiano, fondono e mitragliano corpi spaiati, gesti, ribassano una monu-mentalità del loro lavoro. Scultura con evidenza impastata d'una stranissima soggettività, schiva, come tranciata, superata da questa specie di voracità che s'inabita in una forma. Così che il passaggio di parecchi saperi su un corpo fisico le impedisce alla lettera di stare in piedi.

Ritorno della memoria sulla sua scrittura (ciò che i greci designavano come pittura dicendo « scrittura dell'ombra »,

skiagraphie).

I cataloghi noti come sistemi di scritture sarebbero i depositi di una specie di memoria ritmata: del martellamento di un antico suolo scandito da un passaggio brevissimo dell'umanità; da uno spostamento, un'emigrazione di animali dai corpi parlanti; portati lontanissimo dai loro piedi con cadenza. (Specie con gambe a pistone, come i bimbi che giocano a fare il treno: scansione pesante, trascinata, a un impossibile racconto, il corpolocomotiva avanza la testa vuota in una camera popolata di cubi e palloni). Dico soltanto: questa scrittura, cunei conficcati, ascia ripetuta al sonno, impronte di animali parlanti, d'animali che contano nella loro marcia cadenzata su un passo contadino verso il fuoco del deserto.

Ecco insomma quel che è molto al di là d'una metafora della scrittura in A. Pomodoro. Di queste « tavole della memoria ». L'occhio cadenzato, come un passo, zebrato dal suo solo passaggio sulle linee a spina, segue a mano della memoria (questa stessa mano dello spirito che nei primi testi dell'Occidente scartava la piaga del ricordo), i rilievi, gli spigoli, le depressioni. Orbene questo posto (con ritorno della « Lettera sui ciechi ») non è lo zampillo d'una grafia. Quello è anzitutto lo sconosciuto di quel che questa rileva, queste placche modellate e sca-

vate da una pioggia, di lava raffreddata, pioggia di bronzo spento. Ciò non forma un sistema di gestione della memoria. Memoria trattenuta, stretta e quasi incatenata a una vivissima cadenza dalla sua propria modulazione e - per ciò che fa dipingere, per ciò che dà un primo luogo alla scrittura — dalla paura di dimenticare chi è, su un altro versante, paura di trascrivere il luogo preciso dove s'accresce il fuoco della memoria. Tavole? registri funebri su guglie impastate...

Nella scultura di A. Pomodoro ciò che divide gli oggetti, li classifica, ne costruisce la tipologia, è senza dubbio meno una riflessione sulla forma (in effetti è sempre un'etica della forma che comporta questo tipo di riflessione) che un arresto della loro costruzione. Come se le facce d'uno stesso volume fosse solo anzitutto il coordinamento delle fasi della sua costruzione. Questa immobilizzazione mira esplicitamente meno all'insorgenza e alla produzione d'una autonomia di « corpo » nello spazio: costituisce piuttosto un taglio sulla materia nella definizione che ce ne mostra Pomodoro: essa è il luogo di un lavoro. Uno stato di materia lavorata a crudo.

Come già visto, nelle sfere, colonne, pannelli, le fissure e le corrosioni costituiscono l'invenzione di un particolare ingrandito, lenticolato; preso sotto un microscopio che non è a grandezza dell'oggetto. Nell'oggetto c'è, sotto la sua rotondità, nella sua curva e nel suo rotolamento, l'apertura di un granello, grano dell'acciaio, del bronzo. Questa specie d'eteromorfismo è ciò che scoppia: non esistono affatto due momenti separati dello sguardo e dell'immaginazione d'un corpo fisico: ci sono due oggetti inabitabili per uno stesso corpo, due materie aperte in uno stesso corpo di sostanza.

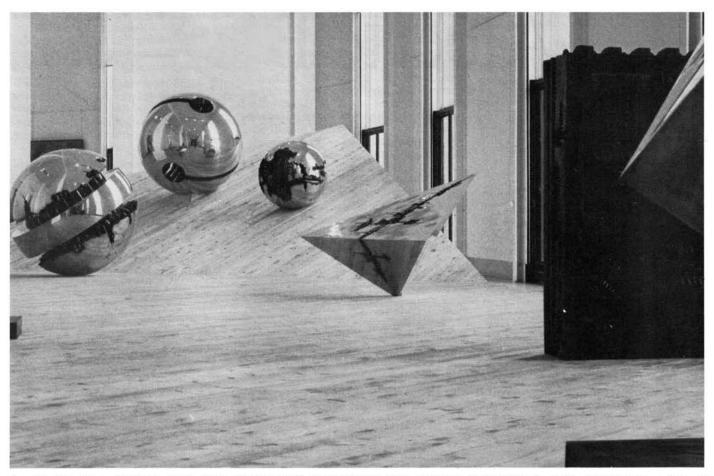
« Le mie prime colonne realizzate negli anni Sessanta erano alte cinque metri, e in qualche modo i loro tagli assomigliano alla Colonna senza fine di Brancusi. Ma la mia erosione, i miei scavi, erano incertezze concrete... L'erosione, le superfici smangiate erano dovute soprattutto al fatto che volevo analizzare l'energia che si trova all'interno di una forma ».

« ... ma quel che volevo era scoprire cosa c'è dentro una forma che in superficie sembra tanto perfetta e assoluta... ».

« ... era la prima volta che i cosmonauti andavano sulla luna... Pensai di lavorare sulla colonna, tentando di arrivarci dentro, sotto la pelle » (intervista di A. Pomodoro con Sam Hunter).

Propositi del tutto credibili, essi testimoniano anche del muro che il lavoro costruisce sulla forma: coabitazione assai profonda in A. Pomodoro dei due gesti antitetici; un'altra mano, sempre, strappa la pelle da questo universo liscio, brillante come una calotta d'acciaio. Propositi del tutto illuminanti, giacchè sono quelli del lavoro; poiché quest'opera è anzitutto una ergoplastia monumentale: il lavoro di concrezione di forme antagoniste.

Doppio gesto letteralmente materialista. L'oggetto finito, concluso, chiuso e racchiuso sul suo sonno favoloso non è dato allo spettacolo che ne rigetta il lavoro; spettacolo, se si vuole, di un processo come oggetto, di un processo antinomico che nulla (alcun « momento ») neutralizza. L'immaginario della materia è qui con gran forza e in un punto di



Arnaldo Pomodoro, Ecritures, perforations d'objets, 1976, Parigi Museo Arte Moderna de la Ville de Paris. Allestimento e foto di Pierluigi Cerri. Nella pagina precedente, Pietrarubbia's work, esposto allo Studio Marconi, '76, Milano. Foto Nino Lo Duca.

crisi immaginario del lavoro. Un'opera poggerebbe dunque e insieme « terrebbe » per la sua evidenza e la sua morale su una sorta di semplificazione. Sulla presenza e il peso di un'evidenza.

« Il pittore, scriveva Valéry, apporta il suo corpo ».

Apporta in effetti anche qui ciò che s'inventa di un corpo come rigetto contro l'espressione (cos'è in effetti la pelle, una fessura, un dente che arrota mordendo sulla linea di cresta; cos'è la pelle sotto la pelle?). Qualcosa si è dunque spostato col mantenimento di opposte tensioni. Questi contrari non rientrano in un repertorio delle incompatibilità geometriche; aprono invece l'invenzione di una granulazione e di un movimento della materia. Secondo la profonda lezione ove la materia è meno un principio d'ordine che l'immaginazione della sua deriva, la più contradittoria reazione del suo campo d'espansione metaforica: che essa non abbia limiti ma frange d'espansione - laddove appunto e precisamente una sorta di pre-elaborazione ne caccia tutta l'ordinanza. E ciò accade come un suolo alzato, come un piano archeologico bilanciato e sollevato sotto i nostri occhi, e reso proprio alla tabulazione della sua memoria. Come dire che là è tutto quel che oggi s'innalza come un colosso?

Denti d'ingranaggi, impronte, assai pressati, di macchine e utensili: ingranaggi di quale movimento? di quale passo di gigante? Per esempio, la sfera rotola e mangia il suo proprio percorso, lanciata sul filo radente di un getto di scintille.

In tutto ciò, in questa sollecitazione, qualcosa non va mai dimenticato: un contrappeso del lavoro (una specie di follia, certo, massa perforata d'un lavoro raggiunto nella sua massa al punto in cui fonderebbe; massa contenente il suo crogiuolo su un getto corrosivo; laminata, sprizzata ed abitata come dalla vibrazione di una pioggia di scintille). Sfere che sembrano sospese al loro rotolamento, a questo scatenamento imminente e tuttavia fissate e centrate su mascelle. Sfere che non hanno centro se non la penetrazione di un nucleo scoppiato.

Nessuna indecisione quanto alla posizione e alla destinazione dell'oggetto. Sorta di atomi giganteschi abitati da una contro-pressione alla loro fissione. Boccia presa in un vortice e che « beve » quasi il movimento che l'afferra, la gira, la chiude.

Innumerevole dentellatura, erosione di acidi: vi muovono continenti che s'isolano, s'assottigliano, fanno placca e si bloccano entro questi ristretti gangheri. Cosmogonia a misura di una specie di perdita di rappresentazione, di perdita scenica della storia: vi torna dunque su questa consunzione della scena: la storia non è spettacolo, essa è anzitutto (proprio come il corpo) il luogo di un lavoro.

Ritieni dunque qui una lezione di scrittura: di qualcosa che la mano non può. Scrittura resa al turbinìo dei segni, al passaggio di uno sciame d'insetti, a queste « mosche del Nilo dalle ali d'acciaio ». Un movimento browniano che insieme marca e sfalda ciò che tocca. La scrittura si piega alla superficie che corrode,

sfere, colonne, tavole apparecchiate e fogli giganti innalzati con l'argano.

(Erbe da lungi venute, flora nella tempesta, sorta di spade delle erbe trattenute dal soffio della tempesta che lo immobilizza nel metallo).

Viaggiando, spostandosi, aderendo a questi oggetti troppo grandi per lei, la scrittura di A. Pomodoro ci riporta su una lettura paradossale. Ma anzitutto come i segni di essenza vegetale, spinosa, di cui Dante rappresentava la durezza del linguaggio nuovo: essi si allineano, s'aggrovigliano, s'accoppiano, si rizzano per non essere riconosciuti, per essere dapprima il passaggio e la superficie di una affermazione. Di una prima asserzione della loro presenza.

Corpi di segni giganteschi, passaggio d'un nugolo di elitre, che dietro si lasciano un cielo zebrato. Un cielo e una notte aperta, pelle d'una memoria lacerata e graffiata. Corpi di stelle capovolte, aeroliti striati sulla loro discesa. Suolo pesantemente calpestato da questo passo. Ma inoltre, su questa specie di pioggia d'aeroliti qui rinchiusa, io ritengo questo scavo filato, una marezzatura acida dei corpi.

Cosa resta? all'inizio come un occhio che ruota, incapsula un fascio di angoli, planisfero ove i continenti sono mangiati dai vuoti. Lacuna e vuoto paradossali che giustamente lavorano, scollano, scolpiscono. Ma come dare un corpo a questo paradosso? Qui, immensi blocchi, corpi molecolari smisuratamente rotolati.

Jean Louis Schefer