

MARIA MARTINA SORICARO

Dimensione dello spazio interno: l'opera "luogo" in Arnaldo Pomodoro

All'interno della vastissima produzione scultorea di Arnaldo Pomodoro, realizzata nell'arco di oltre sei decenni, dai primissimi anni cinquanta ai giorni nostri, è possibile individuare varie e differenti linee di ricerca: dalla produzione orafa (alla quale l'artista si è dedicato principalmente agli esordi della sua carriera) a quella scenografica – grazie alla quale ha ricevuto i primi riconoscimenti e che ha segnato il suo intero percorso – a quella scultorea-monumentale, a volte con caratteri ambientali, che identifica più di tutte lo stile del maestro: è una scultura che fa dialogare la materia e la forma con lo spazio scenico. L'origine o, per meglio dire, l'impronta immaginativa dalla quale Pomodoro trae i suoi corpi plastici e li traduce nelle diverse sperimentazioni espressive è comune a gran parte dei suoi lavori; lo è, in particolare, dalle opere avviate a metà degli anni sessanta. Da quella data si registra nella scultura di Pomodoro un'oscillazione, un movimento duplice che va dall'interno verso l'esterno e viceversa. È un metodo di indagine che coniuga il particolare e l'universale, dove il primo si identifica con l'io più intimo e profondo dell'artista, mentre il secondo è rappresentato dalla realtà contemporanea, dal mondo moderno con tutte le sue contraddizioni, le necessità e, soprattutto dall'attingere alla sfera del Sé collettivo, "segni" della storia che gli appartengono: segni tradotti plasticamente nella dialettica della forma, vale a dire nel confronto tra spazialità interna, corrosa e lacerata, ed esterna, lucente e polita.

In questa intensa ricerca, le prime sollecitazioni gli provengono, e non poteva essere altrimenti, dalla sua terra di origine, il Montefeltro, un territorio che parla di natura e di umanesimo: da un lato le rocce e le fenditure, il paesaggio geologico impervio che ha contribuito a determinare quella vitalità tellurica, quasi fosse una forza distruttiva; dall'altra il bagaglio culturale del luogo, con le opere di Piero della Francesca, dell'Alberti, di Leonardo, le cui poetiche vivificano l'immaginario del giovane artista, segnandone indelebilmente le scelte future¹. A questo va ad aggiungersi il vitalismo della tradizione artigiana, cifra primaria di queste terre cui è profondamente legato; ciò significa

¹ HUNTER (1995, 12-26).

la capacità di dominare la materia e i materiali più diversi, dal legno allo stagno, dall'argento al bronzo. Inoltre, sulla sua formazione saranno determinanti gli incontri e lo studio delle poetiche e delle esperienze di quattro tra i più importanti artisti che hanno segnato il XX secolo. Il primo è Paul Klee, dal quale modula una visione interiore del segno, dove questo, reiterato a determinare infinite combinazioni, appare come «una sorta di linguaggio illeggibile, tra quello protostorico e quello della profondità inconscia. Quei tracciati possono anche ricordare gli ingranaggi del motore o i circuiti elettronici: si tratta, insomma, di un alfabeto misterioso di cui si è perso il codice interpretativo»². Altra figura è quella di Lucio Fontana, vero e proprio nume tutelare, con il quale collabora nei primi anni del suo arrivo a Milano tra il 1953 il 1954: sarà Fontana ad orientarlo verso una nuova concezione del segno-gesto e dello spazio. Ne deriva, dunque, un segno che implica l'assunzione diretta dello spazio, espresso, poi, in un gesto quale origine primaria della conoscenza come, direbbe Jung, «concetto razionale del grande e del piccolo»³.

Fontana – rileva Guido Ballo – estroflesso per indole, non può fare a meno di una carica gestuale: il suo segno quindi – perforazione, taglio, strappo – richiede una forte energia del gesto. [...] Lucio non rinuncia alla massima tensione dell'attimo, al vitalismo che si attua nell'istante. Arnaldo, più introflesso, è meditativo: la tensione, in lui, c'è, ma controllata da lucidità mentale. Tende quindi al segno, non al predominio del gesto: un segno che anche quando si disfa, per rendere la corrosione esistenziale dell'oggetto, e quindi della vita, non perde una certa freddezza del distacco espressivo. Ma proprio questa freddezza diventa l'accento originale del suo linguaggio: perché è una freddezza poetica, nasconde un fuoco inconscio, richiama suoni striduli, in sordina, evoca i segreti della materia, i fermenti nascosti.⁴

Di pochi anni successivo l'incontro con la scultura di Costantin Brancusi, la cui opera, caratterizzata da una sintesi plastica della forma e incentrata su temi provenienti dal folclore e dal mondo degli archetipi, segna un momento cruciale nell'evoluzione linguistica dell'artista. All'inizio degli anni sessanta, in visita al MoMA di New York, Pomodoro rimane colpito dalla politezza, rigorosa ed assoluta, delle forme dello scultore rumeno e, sulla scia di questa suggestione, come per reazione, è indotto a contrapporvi la lacerazione, il frammento⁵. Nascono da qui le sue forme geometriche primarie, esibite come sculture monumentali e per le quali l'artista scava nella materia "organica", tale

² POMODORO – MASOERO (2016, 20).

³ JUNG (1997, 216).

⁴ BALLO (1974, 177).

⁵ POMODORO – LEONETTI (1992, 58).

da farne intravedere gli ingranaggi della terra, proposti come strati di materie ctonie, di abissi terrestri, di tagli e di ferite. È un corpo-spazio della creazione e della perdita. Infine la conoscenza e lo studio dell'opera di Umberto Boccioni che, con il *Manifesto della scultura* del 1912, aveva avviato un radicale cambiamento del concetto di scultura. La sua visione parte dal nucleo dell'oggetto, al quale imprime una forza centripeta che spinge le forme a dispiegarsi nello spazio. Lo fa attraverso la compenetrazione e simultaneità dei piani, creando una linea di continuità tra esterno ed interno. Da quest'ultimo Pomodoro trae e sviluppa il suo interesse per il 'ritmo' da imprimere alla forma, come energia che essa sprigiona.

Tutte queste sollecitazioni contribuiscono a determinare la personale visione del mondo e, in particolare, della scultura di Pomodoro. La sua è una visione spaziale e, contestualmente, temporale: nella sua molteplice esperienza di scultore, in senso anche di scenografo di spazi effimeri, mira a costruire dei luoghi dell'immaginazione, accogliendo l'essenza della concezione heideggeriana dello spazio. Per il filosofo tedesco, la scultura è, innanzi tutto, «il farsi corpo della verità dell'Essere nella sua opera instaurante luoghi»⁶. Il nostro mira a restituire allo spettatore una materia forma che è espressione del tempo presente e, contestualmente, della memoria. L'artista viene, così, ad assumere un duplice atteggiamento: da una parte si pone come agente attivo, ovvero, attraverso il proprio linguaggio fatto di segni, incavi e lacerazioni, interviene negli spazi indagandone la valenza di luogo; dall'altra riceve lo stimolo, la spinta immaginativa dettata dal luogo stesso, vale a dire dalle sue condizioni storiche, sociali, antropologiche. Riscopre, dunque, il valore animistico del luogo, ne interpreta lo spazio, per consegnarci il «senso dell'essere nella vita, parte del suo movimento e della sua speranza di mutamento»⁷.

Accogliendo il senso di questa tipologia operativa, è possibile individuare una categoria di opere che forniscono un ulteriore valore al concetto di scultura *in* luogo espletato da Pomodoro. Mi riferisco ad una serie di interventi che lo vedono confrontarsi con l'interno, come spazio-luogo che esplicita l'umano "senso della misura". Sono opere che non appartengono, dunque, alla sfera monumentale-pubblica, come emblemi di uno spazio dell'urbano collettivo, bensì inquadrabili in un tipo di operatività, per lo più di committenza privata, attraverso la quale Pomodoro instaura un rapporto dialettico con un luogo denso di tracce che non sono quelle della natura e del paesaggio, ma sono proprie

⁶ HEIDDEGER (2000, 39).

⁷ HUNTER (1988, 30).

dell'architettura e della ritualità quotidiana di una ristretta comunità. La sua è una riflessione sul valore di 'interno', sulla dimensione che esso assume in quanto archetipo, in cui l'abitare dell'uomo è misura del luogo stesso⁸. A tal proposito, è possibile fare una distinzione e suddividere questo insieme di opere in categorie, secondo la tipologia di intervento e, contestualmente, a seconda delle tematiche affrontate. Lo è a partire dalle opere sacre, luoghi della fede e quindi del rito collettivo, ove appunto è maggiormente evidente l'appartenenza e l'adesione al Sé collettivo; per passare, poi, a quelle in cui l'artista ha tradotto con il proprio linguaggio le peculiarità e i segni distintivi del luogo; alle opere incentrate sul tema della battaglia, nelle quali giunge a compimento il processo di identificazione tra interno e segno artistico, esplicitato pienamente con l'opera *Ingresso nel labirinto*, summa dell'intero processo creativo dell'artista.

All'interno di questo insieme si iscrivono le opere che affrontano il tema della fede o realizzate in luoghi di culto: gli esempi sono diversi, tra questi *Sole e Altare per Pietrarubbia*, complesso scultoreo realizzato tra il 1990 e il 1991, nell'ambito dell'intervento di riqualificazione e recupero dell'antico borgo marchigiano di Pietrarubbia. All'inizio degli anni settanta, durante un'escursione, Pomodoro fu attratto dal borgo, dal suo castello e dalla piccola chiesa, al tempo un rudere abbandonato⁹: questo luogo, per

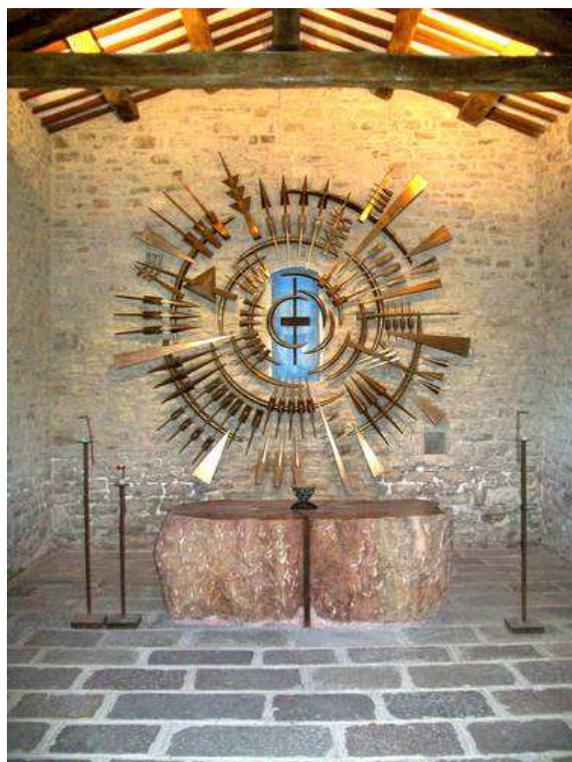


Fig. 1 Arnaldo Pomodoro, *Sole e Altare per Pietrarubbia*, Chiesa di San Silvestro, Pietrarubbia, 1990-91

l'artista, si caricava di una valenza narrativa, di un valore magico. Un corpo della storia corroso e decadente, con la sua conformazione geologica, tanto da divenire una fonte

⁸ A tal proposito, si veda quanto afferma Jung: «L'umano senso della misura, [in primis lo spazio che abita] cioè il nostro concetto razionale del grande e del piccolo, è un manifesto antropomorfismo, che perde la sua validità non solo nel regno dei fenomeni fisici, ma anche in quelle regioni dell'inconscio collettivo che oltrepassano l'ambito specificatamente umano», JUNG (1997, 216).

⁹ Pietra Rubea è, infatti, un castello risalente al Medioevo, attorno a cui si sviluppò il piccolo borgo, costruito intorno al 980, presso il quale si narra che avvenne una sanguinosa battaglia tra il Ducato dei Malatesta e il Ducato di Montefeltro. Il luogo appartiene alla "geografia sentimentale" dell'artista: durante la sua infanzia nel Montefeltro Pomodoro era solito girovagare per la zona, osservando ed interagendo con l'ambiente. Per approfondimenti si veda POMODORO – LEONETTI (1992, 100); BARILLI (2000, 111).

imprescindibile di ispirazione per le sue future opere. A cominciare dal gruppo scultoreo *The Pietrarubbia Group* (1975-6), nel quale Pomodoro avvia il recupero e la rinascita del borgo, donando ad esso nuova vita.

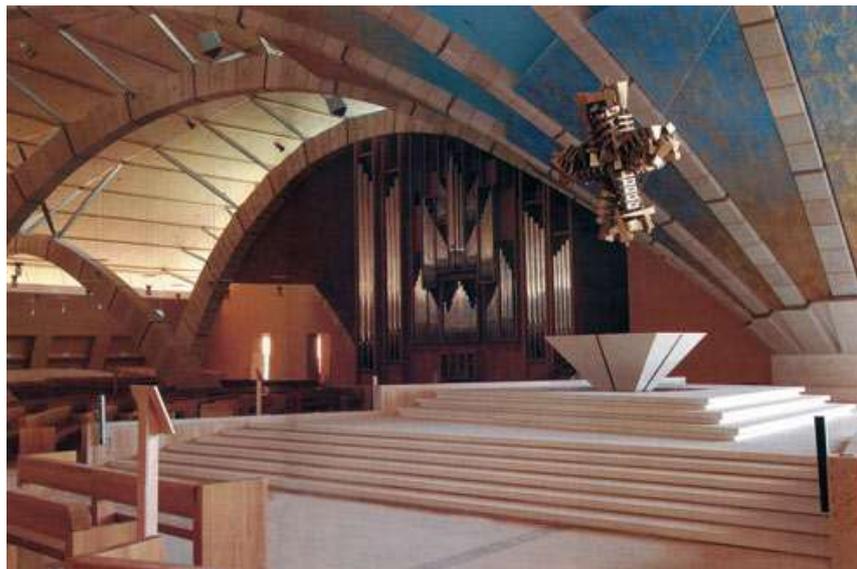


Fig. 2 Arnaldo Pomodoro, *Croce e Altare per la Nuova Aula Liturgica di Padre Pio*, San Giovanni Rotondo, 1997-2000

Rinascita che l'arti-

sta realizza dapprima con l'acquisto del borgo: poi nel corso degli anni settanta con l'opera di messa in sicurezza delle strutture. Nel 1990, grazie alla collaborazione del Comune viene fondato il Centro T.A.M. (Trattamento Artistico dei Metalli), un istituto che

offre ai giovani artisti corsi di formazione sulla lavorazione dei metalli. Sempre nello stesso anno avvia i lavori di ristrutturazione della piccola chiesa di San Silvestro, eseguiti dalla famiglia Mancini di Pesaro per ricordare la figlia Antonia¹⁰. Il principale obiettivo era il rispetto assoluto dell'ambiente essenziale della chiesa, a partire



Fig. 3 Arnaldo Pomodoro, *Croce per la Nuova Aula liturgica di Padre Pio*, San Giovanni Rotondo, 1997-2000

dall'altare che Pomodoro realizza con blocchi di marmo di Carrara, arricchito da leggere aste di bronzo; al di sopra di esso colloca la forma solare del ciborio, fusa in bronzo dorato. Il risultato è di forte effetto: le due opere, in particolare quest'ultima, danno nuova veste al luogo, agendo principalmente sul riverbero della luce che proviene dalle piccole aperture e movimentata l'ambiente, definito dall'ordito dei mattoni.

¹⁰ POMODORO (2004).

Sempre nell'ambito di spazi della fede l'artista realizza, tra il 1997 e il 2000, la *Croce e Altare per la nuova Aula Liturgica di Padre Pio* a San Giovanni Rotondo. Il progetto si discosta dai canoni tradizionali, Pomodoro attinge al proprio vocabolario espressivo¹¹: in effetti l'idea di tale progetto origina da quel sentimento vivo nella comunità, rinnovando lo spirito di gioia che essa ha vissuto nel giorno della beatificazione del santo nato a Pietralcina, avvenuta il 2 maggio 1999 in piazza San Pietro. All'interno dell'aula liturgica, progettata da Renzo Piano, le due opere di Pomodoro si integrano perfettamente, rinnovando tale sentimento di partecipazione e di legame profondo con la figura dell'esemplare frate. L'intero ambiente, suddiviso in tre navate, ha come punto focale l'altare: la pavimentazione, lievemente ascende in direzione della sacra mensa, sopraelevata per mezzo di alcuni gradini e, tutt'intorno, sono disposti a semicerchio i banchi. L'altare è stato disegnato dall'artista come una piramide rovesciata ed incuneata nel pavimento. Al di sopra è posizionata la grande croce realizzata in bronzo, la cui forma è interamente costruita da «elementi cuneiformi, come immagini di chiodi che feriscono il corpo, lasciando vuoti e trasparenze»¹². Anche in questo caso la luce ha un ruolo fondamentale: essa è fatta filtrare dalle aperture laterali alla cavea semicircolare, tale da diluirsi in riverberi ed effetti di raggi luminosi che inondano l'ambiente, plasmandolo in un'armonia di materia architettonica e plastica.



Fig. 4 Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Maraniello, *Corona radiante*, Cathedral of St. John the Evangelist, Milwaukee, 2001

Alla fine di questa traccia che guarda agli interventi nei luoghi della fede si pone *Corona radiante*, realizzata per la Cathedral of St. John the Evangelist di Milwaukee, su

¹¹ Alla stessa prospettiva operativa risponde il progetto della *Porta dei Re* per il Duomo di Cafalù (1997-8), dove l'artista affronta il tema della *Trasfigurazione*, cui è dedicata la cattedrale normanna. Il portale si compone di due parallelepipedi a base triangolare; sulle porte esterne rappresenta la Trasfigurazione, in forma di una sfera d'oro, attorniata da una nube; nella parte interna sono presenti iscrizioni e tracciati di segni del suo repertorio. Per approfondimenti si veda *Ibidem*.

¹² POMODORO (2005).

commissione dell'arcivescovo Rembert Weakland e completata nel 2001. L'opera, posta sopra l'altare maggiore, è costituita da due elementi principali: la grande corona di spine (circa sei metri di diametro), simbolo della Passione, è stata realizzata da Pomodoro in legno, vetroresina e rame, ed il crocifisso, opera di Giuseppe Maraniello, dove Cristo è, al contempo, architettura della croce e simbolo della Crocifissione. Pomodoro, che ha ideato l'intera composizione plastica, decide di coinvolgere Maraniello¹³, artista la cui esperienza è significativamente segnata da una capacità di gestire una forma che dà maggior riscontro alla rappresentazione della figura umana. Il tema centrale dell'intera opera è la croce come elemento fondante della simbologia cristiana: «l'accento è posto – scrive Meneguzzo – sulla trascendenza che viene dalla Resurrezione, sulla luce di un mondo ulteriore, di un “Regno che non è di questa terra”, figurato dall'oro, simbolo dell'infinito, e dalla Croce, intesi come forme assolute, e quindi cosmiche, e quindi universali»¹⁴. La corona, realizzata con cunei-chiodi, si eleva al di sopra della figura del Cristo, quasi fosse un'aureola; grazie agli incavi e alle sporgenze, accoglie e riflette, spandendola, la luce in un'infinita gamma di toni¹⁵. Il Cristo di Maraniello, che sintetizza l'iconografia del *Christus patiens*, porta i segni della Passione; sulla mano destra poggia una colomba nell'atto di prendere il volo, simbolo cristiano dello Spirito. L'intera composizione plastica è attraversata, dall'alto verso il basso, da un grande cuneo-saetta, simbolo della divinità e del legame tra l'uomo e Dio.

Queste opere si iscrivono in un momento particolare per la scultura italiana, attenta a rispondere ad una nuova committenza 'religiosa': una scena che coinvolge diversi artisti contemporanei, tra questi Ceroli, Cascella e il più giovane Angelo Casciello. Quest'ultimo, con gli interventi in 'spazi del sacro' traccia un percorso in cui risulta ben evidente il suo «“sentire” l'ambiente come “luogo” ove si realizza il gesto dell'arte, ma al tempo stesso anche “materia” che concreta il corpo della vita»¹⁶. Si veda, in tal senso, la cappella di Santa Maria di Realvalle¹⁷ (1989-91), l'abside della chiesa di San Vincenzo Ferreri (1993), entrambe a Scafati (città di origine dell'artista), oppure il Bozzetto

¹³ Per approfondimenti sull'opera di Giuseppe Maraniello si veda VERGINE (1990), CALVESI (2006), ECCHER (2009).

¹⁴ MENEGUZZO (2004, 10).

¹⁵ POMODORO (2005).

¹⁶ BIGNARDI (2015, 20).

¹⁷ Il ciclo di pitture murali delle Stanze Sognate, realizzato nell'antica Abbazia cistercense di Santa Maria di Realvalle, combina il segno-simbolo dell'artista alla spiritualità ricca di storia dell'istituzione religiosa. Lo spazio si carica di un'ulteriore valore; il segno nero, nitido, sfonda le pareti e suggerisce associazioni ideografiche nuove.

dell’Abside della basilica di San Gabriele dell’Addolorata (1997) e il Bozzetto per la cappella degli artisti (1998-2001), entrambi a Isola del Gran Sasso (Teramo). L’artista insiste, in queste esperienze, sul segno-simbolo della croce.

La croce – sottolinea Chenis – è simbolo ambivalente, ridondante, ancestrale, sacrale. È ambivalente, poiché indica unità e scomposizione, immanenza e trascendenza, natura e sovrannatura. È ridondante, poiché supera l’indagine discorsiva, ed esorbita ogni interpretazione per avviare l’intelligenza verso intuizioni inesprimibili. È ancestrale, poiché in essa si rappresentano tutte le forze della vita nel loro eterno rifluire. È sacrale, poiché coordina la terra con il cielo tanto da diventare figura emblematica del sacro e chiave dell’universo¹⁸.

Tornando alle esperienze che Pomodoro realizza in “luoghi” interni, un ulteriore gruppo di opere testimonia una riflessione sul senso di luogo. Sono sculture, complessi plastico-architettonici, in cui il “luogo” si identifica con l’intervento artistico e questo, a sua volta, è la fedele traduzione dei tratti specifici del luogo stesso. È il caso del *Cercatore Oscillante*, realizzato tra il 1987 ed il 1990 per la sede principale della Frito-Lay Inc., azienda di forniture alimentari, a Dallas, in Texas, su commissione di Mimi Lay Hodges e della sua famiglia in ricordo del marito scomparso¹⁹. Il grande bronzo “occupa” l’in-



Fig. 5 Arnaldo Pomodoro, *Rive dei Mari*, Capri Palace Hotel, Anacapri, 2008-11

gresso dell’edificio, sviluppandosi in altezza e, in forma di spirale, si incunea nel pavimento. Suggerisce il duplice movimento della rotazione e dello scavo, «vuole rappresentare – sottolinea Pomodoro – sia l’atto di ingresso nel terreno o nel campo di lavoro, sia il getto di energia o di invenzione che ne proviene, come quasi uno zampillo, reale o

¹⁸ CHENIS (2015, 71).

¹⁹ GRAZE (2000, 170).

ideale»²⁰. Richiama, dunque, l'azione di scavo, di discesa nel terreno, alla ricerca di petrolio (attività tipica del Texas) e, contestualmente, rappresenta lo slancio verso l'alto con l'energia che sprigiona il movimento. L'illusione del moto è, inoltre, data dalla lucentezza delle superfici curve, i cui riflessi si inseguono lungo i tre giri decrescenti della spirale. Pomodoro lavora, quindi, attingendo al senso più profondo del luogo, alla sua origine di *gea*, terra primordiale, costruendo abilmente una scultura-luogo in cui tecnologia, storia e memoria si fondono.

La stessa metodologia operativa si rileva in *Rive dei Mari*, il murale situato lungo il camminamento che conduce al Capri Palace Hotel di Anacapri (2008-11). L'opera si inserisce nel più ampio progetto di Tonino Cacace, direttore della struttura alberghiera, di dar vita ad un ambiente di forte suggestione, carico di simboli mediterranei. Nasce il progetto di *The White Museum*, ovvero l'idea di uno spazio in grado di trasformare il soggiorno in una vera e propria esperienza estetica²¹. L'arte, infatti, è la parola chiave: Cacace acquista opere da collocare negli appartamenti e nelle sale comuni, tale da realizzare un vero e proprio museo. Decide, inoltre, di destinare uno spazio *ad hoc*, un vero e proprio laboratorio, affinché gli artisti potessero lavorare e creare opere in loco. Rapidi i tempi di formazione della collezione che oggi conta le opere, tra gli altri, di Mimmo Paladino, Giorgio De Chirico, Mario Schifano, Keith Haring. Poi l'incontro con Pomodoro, fondamentale per Cacace: acquista due opere, una delle quali, un *Disco*, viene collocato all'interno dell'albergo²².

Con *Rive dei mari*, l'opera ambientale inaugurata nel 2009, ma conclusa definitivamente nel 2011²³ l'artista fa un omaggio al mare. L'opera introduce all'albergo, proponendosi come punto di congiunzione tra la natura, all'esterno, e la collezione posta all'interno. L'altorilievo, in vetroresina mista a polvere di marmo bianco, si snoda lungo la leggera salita per una lunghezza complessiva di trentasei metri, e riporta sulla superficie forme primigenie provenienti dagli abissi: fossili, conchiglie, ma anche elementi presi dalla spiaggia, strumenti per la pesca, insieme a vari oggetti che il flusso delle maree riporta a riva.

²⁰ POMODORO (1990, 5).

²¹ <http://www.capripalace.com/it/white-museum/>

²² <http://www.capripalace.com/it/white-museum/arnaldo-pomodoro.html>

²³ Il lavoro di realizzazione è cominciato nel novembre 2008; Pomodoro è stato affiancato da Dialmo Ferrari, (dal disegno progettuale al montaggio dei vari elementi), da Ugo Vismara (per la fase di costruzione della scultura in fiberglass), e da Massimo Sassi (per il montaggio completo del rilievo sul muro). Si veda POMODORO (2009).



Fig. 6 Arnaldo Pomodoro, *Rive dei Mari*, Capri Palace Hotel, Anacapri, 2008-11, particolare

Per questo Pomodoro utilizza l'osso di seppia, la cui trama riporta alla memoria forme primordiali. Il percorso si conclude con un elemento scultoreo che, dal soffitto, si incurva nel pavimento «come una fiocina di un pescatore immaginario».²⁴ L'opera racconta la storia del mare e, per estensione, del tempo e della storia dell'uomo: il mare, in particolare il Mediterraneo, porta con sé una carica immaginativa fortissima, perché è la culla della civiltà, ma anche per la sua imprevedibilità.

La tipologia di intervento affrontata nelle opere *Le Battaglie* e la *Sala d'Armi*, poi, evidenzia come Pomodoro sia capace di declinare lo stesso tema, quello della battaglia



Fig. 7 Arnaldo Pomodoro, *Le Battaglie*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 1995

²⁴ POMODORO (2011).

della storia umana, in due interni, con due modalità e finalità diverse. Nel 1995 una sua mostra personale era stata ospitata alla Marlborough Gallery di New York, con la quale collaborava dagli esordi della sua carriera. In occasione di questa mostra, Pomodoro realizza un'opera *site-specific*: idea, appunto, *Le Battaglie*, un grande rilievo, lungo dodici metri, diviso in due parti, ed esposto nella sala principale della galleria. Successivamente sarà collocato presso la prima sede della Fondazione Pomodoro a Quinto Stampi (Rozzano).

L'opera è di fortissimo impatto visivo: il murale nero (in vetroresina e polvere di grafite) è percorso da fitti solchi, con elementi geometrici, lance, forme che connotano il suo linguaggio scultoreo. «Il rilievo, afferma l'artista, dà un forte senso di dinamicità e confusione, create dall'incontro e dallo scontro di tutti questi elementi in movimento»²⁵. La tensione tra segno e superficie, tra materia e forma è il punto di forza dell'opera; un ribollire di materia che tenta di venire a galla, di conquistare lo spazio. La colorazione nera e il groviglio magmatico della superficie vogliono trasmettere il senso di dolore e di caos generato dai conflitti.

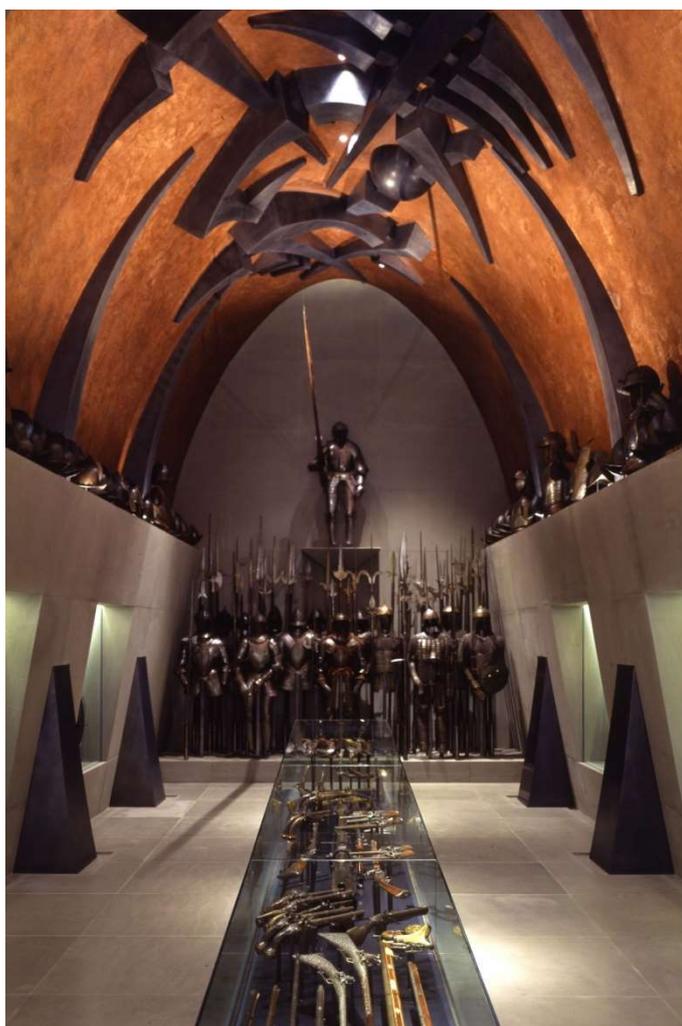


Fig. 8 Arnaldo Pomodoro, *Sala d'Armi*, Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1998-2000

Pepe Karmel vi ha visto un riferimento a *La Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, una sorta di versione moderna e astratta dell'opera quattrocentesca:

proprio una battaglia rinascimentale – ha dichiarato Pomodoro – possono evocare le lame acuminata e i frammenti materici che si accalcano nello spazio, ma con la volontà nello stesso tempo di pensare questo passato, pur in sé epico ed eroico,

²⁵ POMODORO (2007).

come terminato: per la pace dei popoli e per i nuovi miti di sviluppo dell'umanità, come è nelle nostre speranze e nelle nostre scelte²⁶.

Segue, qualche anno dopo (1998), il riallestimento della *Sala d'Armi* del Museo Poldi Pezzoli di Milano: qui l'artista crea un nuovo spazio, una vera e propria «sintesi di contenitore e contenuto»²⁷. Il museo milanese ospita una collezione ricca di opere d'arte di ogni genere (dipinti, statue, tappeti, gioielli, orologi, arazzi, miniature). La collezione si deve a Gian Giacomo Poldi Pezzoli, intellettuale milanese e grande viaggiatore che, nel 1849 diede avvio alla raccolta e alla realizzazione della sua casa-museo. Gian Giacomo fu un grande appassionato di armi antiche: dal 1846 al 1851 acquisì una gran quantità di esemplari (alcuni pregevoli, altri di qualità inferiore) e, parallelamente, diede inizio alla costruzione della Sala d'Armi, di cui fu incaricato Filippo Peroni. La sala era in stile neogotico e, come una *wunderkammer* armigera, era colma di stendardi, elmi e armature, mescolando pezzi autentici e riproduzioni ottocentesche²⁸. Nel 1900 il direttore del Museo Camillo Boito predispose la risistemazione della sala ad opera di Carlo Bazzero, collezionista di armi antiche, il quale si adoperò per effettuare interventi di conservazione e di catalogazione della collezione (allora contava 1020 pezzi); il restauro durò nove anni, terminati i quali ci si limitò alla pulizia della sala e alla sistemazione delle armi in apposite vetrine, lasciando l'allestimento praticamente intatto²⁹. Durante la seconda guerra mondiale la sala fu colpita dai bombardamenti e si presentò, così, l'occasione di un riallestimento. Nel periodo post-bellico Thomas e Gamber adottarono, per la risistemazione, i criteri ottocenteschi che avevano condotto alla prima disposizione della sala: utilizzando parti di foggia ed epoca diverse, spesso anche imitazioni, ricomposero armature e gruppi di armi; sulla cornice in alto disposero gli elmi, ricalcando lo stile dell'allestimento dell'Armeria Reale di Torino e della *Sala della Cavalcata* del Museo Stibbert di Firenze³⁰. Tenendo fede alla volontà di Gian Giacomo, fu messo in scena «un Medioevo eroico, con le Crociate, le dame e i Cavalieri, tutti protagonisti anche delle decorazioni murarie e delle vetrate. Un Medioevo in realtà soprattutto simbolo del concetto di patria e di nazione»³¹. A metà degli anni novanta si inizia a pensare ad un nuovo allestimento e nel 1998 l'incarico viene affidato a Pomodoro. Inizialmente l'artista idea delle nicchie all'interno delle pareti in cui inserire le vetrine con l'allestimento dei

²⁶ POMODORO (2016, 101).

²⁷ POMODORO – MASOERO (2016, 36).

²⁸ MOTTOLA MOLFINO (2004, 46-7).

²⁹ ZANNI (2004, 60).

³⁰ MOTTOLA MOLFINO (2004, 47).

³¹ ZANNI (2004, 61-2).

manufatti, «in una collocazione “sospesa” (cioè senza evidenziare mai i supporti), per rendere visionaria e vissuta la presenza delle armi»³². Successivamente decide di destinare la volta a luogo del suo intervento scultoreo; per il resto dell’ambiente stabilisce la collocazione delle armi, organizzate per tipologie, sugli assi longitudinali della sala e al centro l’allestimento della sezione dedicata ai fucili e pistole d’epoca³³. Grazie alla sua concezione spaziale, mediata, soprattutto, dall’esperienza di scenografo, che lo ha reso particolarmente sensibile ai problemi di prospettiva e di interazione tra gli elementi, e grazie anche alla sua conoscenza dei metalli, l’artista

è riuscito – suggerisce Fagone – a superare una delle insidie più consistenti che le raccolte di armi e di arti decorative presentano: l’insidia della ripetizione minimamente variata, la vertigine dell’infinito ornamentale che dapprima può sedurre e, alla fine, accecare rendendo indistinta ogni lettura. La relazione spaziale che il visitatore è obbligato a esperire è variata e nello stesso tempo continua. È la percezione attiva di chi guarda che isola singoli elementi³⁴.

L’intero spazio della sala (quattordici metri di lunghezza per sette di larghezza) si trova, così, ad essere una «vera e propria messa in scena storica»³⁵; i punti di forza sono rappresentati dalla “parata” di armature sul fondo, sopra cui si staglia l’armatura da torneo alla quale, di proposito, è stata allungata la lancia, e la fila di elmi sulla cornice in alto che riprende l’allestimento ottocentesco. Per quanto riguarda la volta della sala, Pomodoro ha studiato e calibrato attentamente i materiali: per la copertura ha usato stucco misto a polvere di rame, che assume una colorazione rossastra, in cui ha inserito elementi in vetroresina rivestiti da una lamina di piombo. Il tema prescelto è la “battaglia nella storia umana” che l’artista così sintetizza:

Ho voluto qui presentare in questa volta – spiega l’artista – il mito o sogno della prima grande parte del Millennio, che riguarda gli eroi, i guerrieri, la battaglia, il coraggio, la tradizione regale, le corti, le guerre storiche con fine di libertà, e così via. Perché si tratta di una volta che sovrasta armature storiche e nello stesso tempo vuole pensare questo passato, pur in sé glorioso, come terminato, per la pace dei popoli e per nuovi miti di sviluppo dell’umanità³⁶.

Ha attinto, dunque, al bagaglio della memoria storica e del mito, potremmo dire al racconto collettivo che, dall’antica Grecia ad oggi, vede nella volta, nel cielo, il luogo

³² POMODORO – MASOERO (2016, 36).

³³ FAGONE (2004, 34-5).

³⁴ *Ibid.*, 35.

³⁵ DORFLES (2007, 20).

³⁶ POMODORO (2014b, 76).

degli dei e degli eroi che, traslati nella tradizione popolare, diventano guerrieri e cavalieri artefici di gesta eroiche.

Infine, è nell'opera/ambiente *Ingresso nel labirinto*, situata nella ex sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro, che l'artista porta a pieno compimento l'identificazione tra arte (nella sua dimensione oggettuale) e "luogo".



Fig. 9 Arnaldo Pomodoro, *Porta dei sigilli, Ingresso nel labirinto*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2005-11

Esiste un luogo – racconta l'artista – onirico, ineffabile, che tutti noi conosciamo, tutti sperimentiamo: è l'archetipo del labirinto, che ci rimanda all'eterna sfida del segreto della vita e che nei millenni si è manifestato nel mito e nelle arti. Il mio *Ingresso nel labirinto* è un invito nei meandri di un percorso, dove il tempo è trasformato in spazio e lo spazio a sua volta diventa tempo³⁷.

La scelta di creare un labirinto deriva dalle immagini che esso evoca: l'assenza di linearità, intrichi di spazi, varchi ciechi sono indissolubilmente legati ad una struttura geometrica assoluta, un luogo nel quale è possibile perdersi e, contestualmente, ritrovarsi³⁸. La sua struttura richiama il Palazzo di Cnosso, le antiche architetture della grotta alchemica o del tempio Borobudur, i giardini delle corti europee del XVI secolo, ma

³⁷ POMODORO (2014a, 99).

³⁸ DONZELLI (2016, 9ss).

anche l'intricata struttura delle metropoli contemporanee³⁹: in tutti questi esempi il labirinto, oltreché una dimensione spaziale assume una dimensione temporale, che è essenzialmente di durata, «scoperchiando – rileva ancora Donzelli – una vertiginosa pluralità di piani temporali in cui il “prima” si interseca con il “non ancora” secondo una logica che sovverte l'ordine del tempo cronologico»⁴⁰. Nel 1995 Pomodoro presenta l'opera, ancora incompleta, al piano superiore della Galleria Giò Marconi, in occasione della mostra *La culla di Babilonia*. Nel 1997 il labirinto sarà esposto alla mostra *Sculture per San Leo e Cagliostro*⁴¹ e, infine, trova la definitiva collocazione nella cavea del piccolo teatro dell'ex sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro⁴² in via Solari, 35 a Milano. La struttura dell'opera, portata a termine definitivamente nel 2011, è complessa: la porta-soglia di ingresso, detta *Porta dei sigilli*, è un muro di bronzo (sette metri di lunghezza per quattro di altezza), segnato da grandi fasce levigate

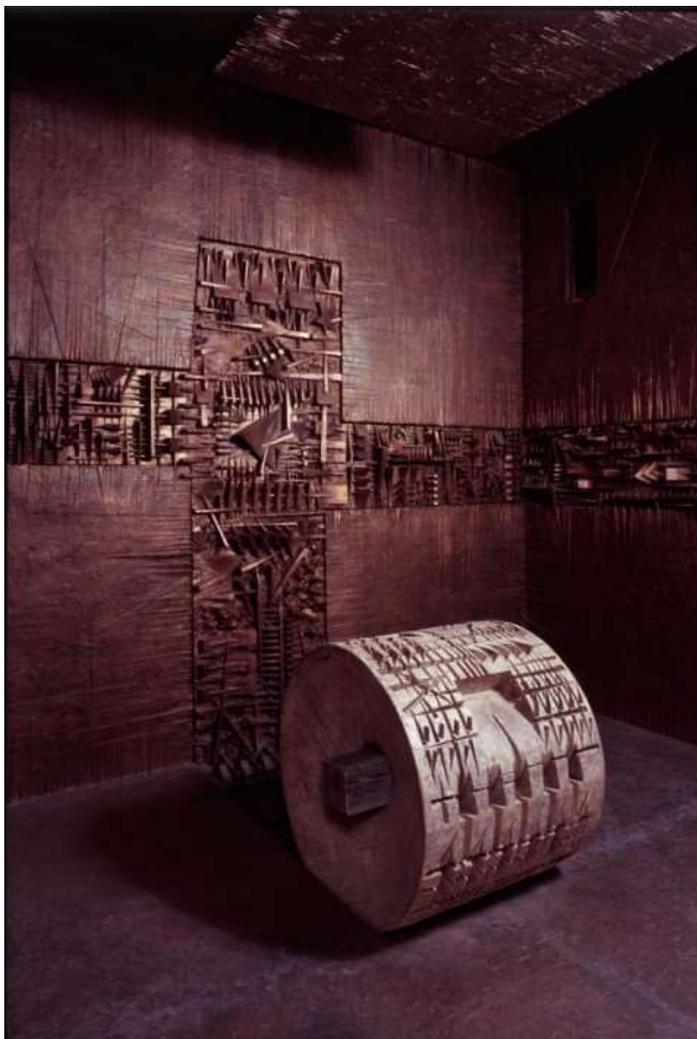


Fig. 10 Arnaldo Pomodoro, *Stanza della rotativa, Ingresso nel labirinto*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2005-11

³⁹ Per ulteriori approfondimenti si veda *Ibid.*, 11-13.

⁴⁰ *Ibid.*, 18.

⁴¹ L'ambiziosa mostra ricalcava la logica espositiva di *Sculture nella città, Spoleto 1962*. In quest'occasione undici opere, tra le più visionarie del maestro, furono esposte dal 13 luglio al 30 agosto 1997 nella Fortezza di San Leo, nel Montefeltro.

⁴² La Fondazione Arnaldo Pomodoro si costituisce nel 1995 per volere dell'artista; si propone di promuovere l'opera e il pensiero del maestro, e di distinguersi come centro culturale (con conferenze, mostre, presentazioni). La prima sede espositiva è a Quinto Stampi (Rozzano), in una ex fabbrica di bulloni; dal 2005 al 2011 la sede si sposta in via Solari, 35 a Milano, in una ex fabbrica di turbine Riva Calzoni. Il 31 dicembre 2011 la Fondazione è costretta a lasciare gli spazi di via Solari e dal 2013 ha sede in via Vigeveno, 9 in uno spazio adiacente lo studio dell'artista. Considerando le grandi dimensioni e le difficoltà di spostamento dell'opera, *Ingresso nel labirinto* è rimasto in via Solari, nella collocazione più idonea, lì dove è stato sviluppato e portato a termine.

che suddividono la superficie in riquadri, nei quali si vanno ad iscrivere segni e rilievi; al minimo tocco la porta si apre e dà avvio al percorso di stanze e ambienti in cui si svolge il labirinto, dominati da una luce cupa che dà l'impressione di un «antro detentivo e sepolcrale»⁴³. Il primo ambiente è la *Stanza della rotativa*: deve il suo nome al grande rullo che, come un timbro o un sigillo, sta tracciando a terra e sulle pareti un percorso segnico. Sulla sinistra si estende il *Murale della Memoria*, che, come una tavola arcaica, attraverso un alfabeto primordiale, narra la storia dell'uomo: «non è un luogo di parole – scrive Fienga – è un luogo di idee: sento il conflitto fra i desideri degli dei e il destino dell'uomo che sfocia nel tentativo di sottrarsi alla paura angosciante di forze soprannaturali e sedizione che hanno il potere di condurre il mondo alla rovina»⁴⁴. Il murale conduce alla *Stanza della macina*, al centro della quale spicca una grande ruota, posta in verticale a rappresentare la fatica e il lavoro dell'uomo, mentre su uno dei muri della stanza, in una nicchia, è inserito uno scettro a simboleggiare il potere. All'interno della sala si apre una piccola porta che l'artista ha chiamato *Porta dell'architrave* che conduce alla *Cella di Cagliostro*. Quest'ultima è segnata da un'infinità di segni: la parete di fondo è incisa e attraversata da tracce fossili, impronte calcaree, come frammenti organici; il pavimento è ricolmo di detriti anneriti, residui di un esperimento alchemico; le due pareti centrali sono, invece, interamente rivestite da un cifrario segnico, migliaia di simboli che «continuano a disegnarsi sui muri senza fine come segni disperati di sentimenti prigionieri dentro noi stessi: gli elementi fondamentali di parole di un diario per destinatari inaspettati»⁴⁵.

⁴³ CORÀ (2008a, 27).

⁴⁴ FIENGA (2016, 33).

⁴⁵ FIENGA (2016, 39).

Questa sovrabbondanza di morfemi dialoga con un “monumentale” osso di seppia che occupa l’intera restante parete che, con il suo ritmo ondulato, rimanda al mare. Addentrandoci nel percorso ci si imbatte nella *Porta del trabocchetto*, così denominata perché, sebbene permetta di procedere fino al cuore del labirinto, in realtà si conclude



Fig. 11 Arnaldo Pomodoro, *Cella di Cagliostro, Ingresso nel labirinto*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2005-11

in un vicolo cieco. Tornando indietro e ripercorrendo la sala di Cagliostro si arriva alla *Porta murata*: in realtà non è altro che una parete sulla quale è inserito un elemento, una grande chiave-serratura che allude alla presenza di una stanza retrostante alla quale è negato l’accesso. L’ultimo corridoio, infine, da cui si intravede la luce esterna, conduce al punto di partenza. In questo percorso attraverso le stanze della mente lo spettatore è portato ad interrogarsi, a dare risposte, a cercare «in questo garbuglio disordinato e illeggibile di forme e segni il senso vitale impresso dentro»⁴⁶. Il viaggio all’interno del labirinto si ispira a quello di Gilgamesh, primo testo epico della storia umana, narrato nella IX tavola dell’epopea. Il riferimento mitico è evidente nella scrittura segnica che percorre lo spazio architettonico, che richiama, osserva Bruno Corà, «i segni primordiali nelle grotte nelle tavolette degli Ittiti e dei Sumeri. Sono impronte, cunei, trafitture, fili, strappi che vengono dalle civiltà arcaiche»⁴⁷.

⁴⁶ *Ibid.*, 47.

⁴⁷ CORÀ (2008b, 171).

Il percorso è, dunque, un viaggio conoscitivo, introspettivo, una crescita della coscienza. Pomodoro ha creato uno spazio, un ambiente con porte e stanze, pavimenti e soffitti; ha dato vita ad un vero e proprio luogo della mente e della memoria.

Un cammino, quello tracciato dalle opere prese in esame, che evidenzia la tensione e l'intenzione che guidano Pomodoro nei propri interventi: le stesse che mette nelle opere a carattere pubblico-monumentale e che, nello spazio interno, danno luogo ad ulteriori sperimentazioni creative. «Per me – ha dichiarato l'artista – l'opera ha senso quando trasforma il luogo in cui è posta; allora ha veramente una valenza testimoniale del proprio tempo, riesce ad improntare di sé un contesto, per arricchirlo di ulteriori stratificazioni di memoria»⁴⁸.

Maria Martina Soricaro
Via Dario Neri, 53
53100 Siena
martina.soricaro@gmail.com

⁴⁸ POMODORO (2014c, 87).

Riferimenti bibliografici

BALLO 1974

G. Ballo, *Libro per le sculture di Arnaldo Pomodoro*, Milano.

BARILLI 2000

R. Barilli, *L'intero "sistema" Pomodoro. Tre scritti*, in L. Berra – B. Leonetti (a cura di), *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000)*, Milano, 110-121.

BIGNARDI 2015

M. Bignardi, *Angelo Casciello: la scultura e il divenire dei luoghi*, in M. Bignardi, *Casciello: i luoghi dell'arte*, Salerno, 19-37.

CALVESI 2006

M. Calvesi (a cura di), *Sculture alle Porte d'Oriente - Artisti contemporanei al museo archeologico*, Milano.

CHENIS 2015

C. Chenis, *Il parametro interiore e il segno della croce*, in M. Bignardi, *Casciello: i luoghi dell'arte*, Salerno, 67-71.

CORÀ 2008a

B. Corà, *Grandi sculture*, in *Arnaldo Pomodoro. Grandi Opere 1972-2008*, Milano, 21-27.

CORÀ 2008b

B. Corà, *Ingresso nel labirinto 1995-2008*, in *Arnaldo Pomodoro. Grandi Opere 1972-2008*, Milano, 171.

DONZELLI 2016

A. Donzelli, *Prefazione*, in *L'ingresso nel labirinto di Arnaldo Pomodoro*, Monghidoro, 9-18.

DORFLES 2007

G. Dorfles, *Arnaldo Pomodoro e lo spazio architettonico*, in F. Gualdoni (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, 16-24.

ECCHER 2009

D. Eccher (a cura di), *Il gatto dorme rotondo*, Milano.

FAGONE 2004

V. Fagone, *Tra scultura e museo. Arnaldo Pomodoro e il nuovo allestimento della Sala d'Armi del Museo Poldi Pezzoli*, in *Arnaldo Pomodoro e il Museo Poldi Pezzoli. La Sala d'Armi*, Milano, 33-43.

FIENGA 2016

G. Fienga, *Viaggio verso la montagna di cedri*, in *L'ingresso nel labirinto di Arnaldo Pomodoro*, Monghidoro, 22-56.

GRAZE 2000

S. Graze, *Il Cercatore Oscillante*, in L. Berra – B. Leonetti (a cura di), *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000)*, Milano, 168-171.

HEIDDEGER 2000

M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Genova.

HUNTER 1988

S. Hunter, *Erosione e mutevolezza*, in *Colpo d'Ala di Arnaldo Pomodoro*. Los Angeles 12 dicembre 1988, Roma, 24-30.

HUNTER 1995

S. Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, Milano.

JUNG 1997

C. G. Jung, *Fenomenologia dello spirito nella fiaba*, in Id. *Opere*, vol. 9*, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino.

MENEGUZZO 2004

Arnaldo Pomodoro. Giuseppe Maraniello. Corona radiante nella Cattedrale di Milwaukee, testo di Marco Meneguzzo, fotografie di Alberto Piovano, Milano.

MOTTOLA MOLFINO 2004

A. Mottola Molfino, *Allestimenti d'autore: da Filippo Peroni ad Arnaldo Pomodoro*, in *Arnaldo Pomodoro e il Museo Poldi Pezzoli. La Sala d'Armi*, Milano, 45-55.

POMODORO 1990

Il Cercatore oscillante, immagini di Carlo Orsi, presentazione di Sue Graze, Dallas.

POMODORO 2004

A. Pomodoro, *Pietrarubbia. Un antico borgo rinasce da arte e tradizione*, (statement).

POMODORO 2005

A. Pomodoro, *Tre opere sacre*, (statement).

POMODORO 2007

A. Pomodoro, *Le battaglie*, (statement).

POMODORO 2009

A. Pomodoro, *Rive dei mari per il Capri Palace Hotel*, (statement).

POMODORO 2011

A. Pomodoro, *Rive dei mari, 2009-2011*, (statement).

POMODORO 2014a

A. Pomodoro, *Ingresso nel labirinto – Continuum*, in S. Esengrini (a cura di), *Forma, segno, spazio. Scritti e dichiarazioni sull'arte*, Falciano, Repubblica di San Marino, 99-100.

POMODORO 2014b

A. Pomodoro, *La nuova Sala d'Armi*, in S. Esengrini (a cura di), *Forma, segno, spazio. Scritti e dichiarazioni sull'arte*, Falciano, Repubblica di San Marino, 75-6.

POMODORO 2014c

A. Pomodoro, *Spazio e scultura*, in S. Esengrini (a cura di), *Forma, segno, spazio. Scritti e dichiarazioni sull'arte*, Falciano, Repubblica di San Marino, 87-9.

POMODORO 2016

A. Pomodoro, *Il luogo della battaglia*, in A. Masoero (a cura di), *Arnaldo Pomodoro*, Milano, 101.

POMODORO – LEONETTI 1992

A. Pomodoro, F. Leonetti, *L'arte lunga*, Milano.

POMODORO – MASOERO 2016

Pomodoro – A. Masoero, *Una conversazione tra Arnaldo Pomodoro e Ada Masoero*, in A. Masoero (a cura di), *Arnaldo Pomodoro*, Milano, 15-37.

VERGINE 1990

L. Vergine, *Echi del Gamelon dopo Debussy*, in *Catalogo della XLIV Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Dimensione futuro. L'artista e lo spazio*, Venezia, 45.

ZANNI 2004

A. Zanni, *Dal collezionismo all'esposizione: incontro con l'artista*, in *Arnaldo Pomodoro e il Museo Poldi Pezzoli. La Sala d'Armi*, Milano, 59-67.

<http://www.capripalace.com/it/white-museum/>

<http://www.capripalace.com/it/white-museum/arnaldo-pomodoro.html>