

OPERE (/CATALOGUE\_RAISONNE/ARTWORKS)

CRONOLOGIA (/CATALOGUE\_RAISONNE/BIOGRAPHY)

ESPOSIZIONI (/CATALOGUE\_RAISONNE/EXHIBITIONS)

BIBLIOGRAFIA (/CATALOGUE\_RAISONNE  
/BIBLIOGRAPHIES)

SUL PROGETTO (/CATALOGUE\_RAISONNE/PROJECT)

CONTRIBUTI CRITICI (/CATALOGUE\_RAISONNE  
/INTRODUCTION)

Flaminio Gualdoni (/catalogue\_raisonne/introduction  
/flaminio\_gualdoni)

Giorgio Zanchetti (/catalogue\_raisonne/introduction  
/giorgio\_zanchetti)

Furio Colombo (/catalogue\_raisonne/introduction  
/furio\_colombo)

Paolo Volponi (/catalogue\_raisonne/introduction  
/paolo\_volponi)

AVVERTENZE (/CATALOGUE\_RAISONNE/ADVISES)

## GIORGIO ZANCHETTI



Pensando al catalogo generale di un artista affermato, longevo e prolifico come Arnaldo Pomodoro siamo portati a immaginare un flusso regolare e praticamente ininterrotto di opere conseguite e autonome, ritmato, tutt'al più, dal susseguirsi di alcuni periodi stilistici e formali, dall'evolversi di alcune serie unitarie o dallo sveltire di alcuni capolavori. Una sequenza apparentemente facile (perché cronologicamente ordinata, come il racconto di una vita) e quasi ovvia, all'interno della quale e sulla base della quale poter innalzare le nostre architetture critiche, le nostre interpretazioni formali e tematiche più o meno spericolate.

Al contrario, ogni catalogo è sempre, per sua stessa natura, un atto storico-filologico fondamentale, una ricostruzione a posteriori che crea, per la prima volta, una sequenza di opere che difficilmente può essere stata consapevolmente presente — nell'interezza del suo svolgersi — all'artista nel momento della produzione. In questo senso il catalogo attinge sì al *corpus* delle opere direttamente accessibili di un autore (cioè quelle effettivamente conservate e delle quali sia nota la collocazione), ma al tempo stesso s'indirizza alla ricostruzione degli interstizi: siano essi i momenti preparatori e successivi alla formalizzazione delle opere note oppure i destini di quelle di cui si conserva la memoria soltanto in modo mediato. Questa discesa speleologica negli spazi interstiziali della produzione di un autore avviene appunto calandosi sul terreno delle fonti d'archivio: un terreno che può essere solido o magmatico, ma che induce sempre — non foss'altro che per l'iniziale mancanza di riferimenti gerarchici e per la vastità a volte sterminata del suo orizzonte, quando si lavora sulle epoche storiche più recenti — una sorta di vertigine del tutto, tipicamente "borgesiana". Per questo mi è sempre piaciuto scegliere come icona di questa attitudine l'immagine senza tempo del Kafka di Soderbergh che emerge stupefatto dallo schedario. È essenziale aver sempre presente che, dopo aver trovato il coraggio di tuffarvisi, l'importante è appunto riuscire a riemergere da quello schedario, tornando cioè a interpellare e approfondire quegli oggetti primari di studio che sono le opere e i fatti artistici: e la documentazione è un mezzo efficace, da scalare e poi lasciarsi alle spalle, per farlo. Altrimenti — e questo vale soprattutto per noi contemporanei, di fronte alla disorganizzata abbondanza e all'apparente facilità delle testimonianze attuali — la documentazione d'archivio smette d'essere fonte viva per una più pertinente comprensione di un fenomeno culturale e s'impaluda nell'elencazione infinita o, peggio, nel fascino un po' mellifluido e da trovarobe del rigo manoscritto, della sottolineatura rossa e blu, dell'album di famiglia, della velina o del ritaglio ingiallito.

Non sempre è possibile inseguire — come talvolta si cerca di fare — un atlante warburghiano nelle migliaia di forme visibili che ogni artista e, forse, ogni vedente accumula in serie nella propria vita, conservandole o meno, schedandole o meno. Non tutti gli artisti sono Richter, né Richter è il prototipo di ogni artista. E certo non è questo il caso del magazzino formale di Arnaldo Pomodoro che — fin dalle sue filiformi prove iniziali — sviluppa con ostentata barbarica baldanza l'insieme delle proprie forme astratte dalle intrinseche possibilità plastiche, elastiche e dinamiche della materia, intrecciando lo scavo nel tessuto biologico dell'osso di seppia con la colatura stregonesca dei metalli dolci e preziosi, il montaggio in negativo delle schegge d'ingranaggio con la plasmabilità cerosa delle resine e con la rigorosa cedevolezza del gesso. Nel suo lavoro ogni forma, anche quelle ottenute attraverso il montaggio modulare di elementi diversi, dimostra di essere scaturita dal proprio interno, come un complesso organismo fitomorfo che si schiude (o al contrario si richiude bruscamente, come una trappola) attorno al proprio spazio interno.

La messe di scritti (corrispondenze, minute, contratti), di pubblicazioni (dalla bibliografia in volume sull'artista agli articoli a stampa raccolti nei decenni nei suoi grandi album) e d'immagini (i progetti, ma anche le innumerevoli fotografie degli straordinari amici fotografi che negli anni hanno collaborato con lui, Ugo e Antonia Mulas, Paolo Monti, Mario Dondero, Carlo Orsi, Gianfranco Gorgoni, Paolo Mussat Sartor e molti altri) che formano l'archivio di Pomodoro non è, né ambisce ad essere, un *Atlas*, ma uno strumento di documentazione e di lavoro di quella complicata macchina per fare l'arte che è costituita tanto dal laboratorio ideale dello scultore, quanto dall'insieme di professionalità che compongono il suo studio, dalla formatura del gesso alla fonderia e alla messa in opera. È affascinante pensare come, negli anni, a quello studio impegnato nella produzione delle opere si sia aggiunto e affiancato un secondo gruppo di persone — un vero e proprio secondo studio, potremmo dire — inizialmente dedicato a rendere possibile il lavoro del primo, attraverso il supporto dell'amministrazione, della logistica e dell'organizzazione dei rapporti, poi, via via, sempre più autonomo e impegnato nel riordino e nella gestione della documentazione oppure, con la nascita della Fondazione, nello sviluppo di tutte le attività culturali, espositive, editoriali e di studio (non solo di catalogo) che ad essa fanno capo. In questo tessuto può inserirsi confortevolmente non soltanto il lavoro di chi per decenni ha lavorato alla ricostruzione del *corpus* dell'opera di Pomodoro, ma anche quello di nuove leve di studenti e studiosi che oggi riprendono ad accostarsi alla sua scultura e allo scenario storico-culturale che l'ha prodotta con il necessario distacco storico e critico, ma con immutato interesse. La lezione di altri autori della generazione di Arnaldo Pomodoro, che, nonostante la fortuna commerciale e bibliografica, offrono un'immagine più opaca a chi oggi tenti di riprenderne lo studio diretto, dimostra nel modo più evidente la nodale importanza dell'esistenza e della disponibilità di un archivio. Sempre senza perdersi, è fondamentale oggi farne tesoro e conservarlo — come in una secolare tradizione archivistica si è fatto per gli strumenti che regolano il consorzio civile (leggi, atti giudiziari e notarili, annali) — per mantenere viva a noi stessi la memoria irripetibile e la piena comprensione di una forma scultorea apparentemente inaudita che trova le proprie radici e la propria legittimità nella rete del multiforme contesto storico, sociale e culturale entro il quale si è avvertita.

ARTWORKS (/CATALOGUE\_RAISONNE/ARTWORKS)

CHRONOLOGY (/CATALOGUE\_RAISONNE/BIOGRAPHY)

EXHIBITIONS (/CATALOGUE\_RAISONNE/EXHIBITIONS)

BIBLIOGRAPHY (/CATALOGUE\_RAISONNE  
/BIBLIOGRAPHIES)

ABOUT THE PROJECT (/CATALOGUE\_RAISONNE  
/PROJECT)

CRITICAL ESSAYS (/CATALOGUE\_RAISONNE  
/INTRODUCTION)

Flaminio Gualdoni (/catalogue\_raisonne/introduction  
/flaminio\_gualdoni)

Giorgio Zanchetti (/catalogue\_raisonne/introduction  
/giorgio\_zanchetti)

Furio Colombo (/catalogue\_raisonne/introduction  
/furio\_colombo)

Paolo Volponi (/catalogue\_raisonne/introduction  
/paolo\_volponi)

NOTE TO THE READER (/CATALOGUE\_RAISONNE  
/ADVISES)

## GIORGIO ZANCHETTI



When we think about the general catalogue of as successful, long-lived and prolific an artist as Arnaldo Pomodoro we tend to imagine a regular and practically uninterrupted stream of connected and independent works, differentiated, at the most, by a succession of stylistic and formal periods and punctuated by the evolution of a number of coherent series or the appearance of particular masterpieces. A sequence that is apparently easy to grasp (as it is in chronological order, like the story of a life) and almost obvious, within which and on the basis of which we can erect our structures of criticism, our more or less daring formal and thematic interpretations.

In reality, things are quite different. Every catalogue is always, by its nature, the product of a fundamental historical and philological action, a reconstruction a posteriori that creates, for the first time, a sequence of works of which the artist is unlikely to have been consciously aware – in its entirety – at the moment of their production. In this sense, while the catalogue does draw on the corpus of an artist's directly accessible works (i.e. the ones that have actually been conserved and of which the location is known), it at the same time sets out to fill the gaps: be they the moments prior and subsequent to the actual creation of the known works or the fates of those whose memory has only been indirectly preserved. This speleological descent into the interstitial spaces of an artist's production is in fact made by going right down to the bedrock of the archival sources: a bedrock that can be firm or unstable, but that always induces – if for no other reason than the initial lack of hierarchical references and the sometimes limitless expanse of its horizon, when the focus is on more recent historical periods – a sort of typically “Borgesian” vertigo. For this reason I have always liked to choose as an emblem of this propensity Soderbergh's timeless image of Kafka emerging with an astonished expression from a filing cabinet. It is essential to always bear in mind that, after having found the courage to dive into it, the important thing is to be able to re-emerge from that filing cabinet, in other words to go back to consulting and investigating those primary objects of study that are the works and the artistic developments: and their documentation is an effective means of doing so, but one that you have to go beyond and leave behind. Otherwise – and this is especially true for us students of the contemporary, in the face of the disorganized abundance of present-day testimonies and their apparent ease of access – the documents in the archives cease to be a fresh source for a more pertinent understanding of a cultural phenomenon and get us bogged down in the drawing up of endless lists or, worse, snared by the somewhat unctuous charm of the handwritten line, the underlining in red and blue, the family album, the flimsy or the yellowed cutting, that is to say by the kind of stuff that fascinates the theatrical property man.

It is not always possible to come up – as people sometimes try to do – with a Warburgian atlas of the thousands of visible forms that every artist and, perhaps, every sighted person accumulates over the course of his or her life, whether preserving them or not, whether filing them or not. Not all artists are like Richter, nor is Richter the prototype of any artist. And this is certainly not the case with the formal inventory of Arnaldo Pomodoro who – right from his initial spindly works – has carved with ostentatious barbarian bravado the whole range of his abstract forms out of the intrinsic plastic, elastic and dynamic possibilities of the material, interweaving an excavation into the biological tissue of the cuttlebone with the thaumaturgic casting of soft and precious metals, the assembly in negative of fragments of machines with the waxy malleability of resins and the rigorous pliability of plaster. In his work every form, even those obtained through the modular assembly of different elements, shows signs of having sprung from within itself, like a complex phytomorphic organism that opens up (or on the contrary abruptly snaps shut, like a trap) around its inner space.

The profusion of writings (letters, drafts, contracts), of publications (from the extensive literature on the artist to the wealth of articles published in the press collected over the decades in his hefty albums) and of images (not just the designs, but also the innumerable pictures taken by the extraordinary photographer friends who have worked with him over the years, Ugo and Antonia Mulas, Paolo Monti, Mario Dondero, Carlo Orsi, Gianfranco Gorgoni, Paolo Mussat Sartor and many more) that make up Pomodoro's archive is not, nor aspires to be, an *Atlas*, but a means of documentation and operation of his complicated machine for the creation of art. A machine that consists of the sculptor's workshop of ideas as well as the set of skills that underpin his studio, from the modelling of plaster to foundry and installation. It is fascinating to think how, over the years, that studio engaged in the production of his works has been joined and flanked by a second group of people – we could in fact call it a second studio – initially devoted to enabling the work of the first, through its efforts of administration, logistics and the handling of relations, and then increasingly autonomous and involved in the reorganization and management of the records or, with the setting up of the foundation, in overseeing all the cultural, exhibition, publishing and study (not just cataloguing) activities for which it is responsible. Into this framework can be comfortably inserted not just the efforts of those who for decades have been working on the reconstruction of Pomodoro's corpus, but also that of a new generation of students and scholars who are today starting to approach his sculpture and its historical and cultural background with the necessary critical detachment, but undiminished interest. The lesson of other artists from Arnaldo Pomodoro's generation who, notwithstanding their commercial success and the ample literature on their work, present a more opaque picture today to anyone attempting to study it directly, demonstrates with great clarity the crucial importance of the existence and accessibility of an archive. While we need to take care not to get lost in it, it is fundamental today that this archive be preserved and built on – as has been done in a centuries-old tradition with the instruments developed by civil society (laws, legal proceedings, notarial deeds, annals) – in order to keep alive for ourselves the unique memory and full comprehension of an apparently unprecedented form of sculpture whose roots and legitimacy lie in the meshes of the multifarious historical, social and cultural context from which it emerged.