

Per Ugo

Arnaldo Pomodoro, 2008

Ringrazio Melina e Valentina Mulas che hanno avuto l'idea di mostrare la testimonianza unica e geniale del mio lavoro, e della mia ricerca, attraverso le immagini di Ugo Mulas che mi ha seguito, si può dire, sin dall'inizio. Arrivato a Milano dalle Marche nel 1954, frequento il bar Giamaica che in quegli anni è il punto di ritrovo di tutti gli artisti e gli intellettuali milanesi, un po' come il Cedar Bar a New York. È al Giamaica che incontro, insieme a tanti amici – artisti, scrittori, poeti, musicisti – Ugo Mulas: non ricordo come cominciò il nostro rapporto di lavoro; di sicuro sul piano dell'amicizia ci fu subito un'intesa profonda. Tutto inizia nel 1959 con un ritratto che nasce da una situazione curiosa. Ero arrivato nel suo studio di piazzetta Guastalla con la giacca. Di solito, allora come oggi, non la indosso. Ugo, sorpreso e incuriosito, mi chiese di mettermi in posa davanti al fondale che aveva appena utilizzato per un servizio di moda maschile. Nasce così, un po' per gioco e con tanta ironia, il mio primo ritratto. Fu in quella stessa occasione che mi apparve, bellissima, una donna che non avevo mai visto: "Ti presento Nini", mi disse Ugo. Si erano appena sposati. Di Ugo ricordo il personalissimo modo di vestire "casual" (un "casual" ricercato e, in realtà, estremamente elegante) con una strana e piccola borsa dalla quale estraeva ora la Hasselblad ora la Nikon, come una "bussola" semplice e misteriosa. Alle mostre stava un po' in disparte, con aria assorta e pensierosa: non metteva mai in evidenza il suo essere fotografo e poi arrivavano gli scatti fulminei, le sue immagini straordinarie. Prima di cominciare il lavoro parlava di tanti argomenti, domandava e rifletteva. Riusciva ad affascinare e coinvolgere tutti quelli che incontrava con la sua dolcezza e la sua curiosità sulle persone, sulle cose, sul mondo, compreso il cielo, lo spazio, l'infinito, il profondo. "Al fotografo spetta il compito di individuare una propria realtà, alla macchina quello di registrarla nella sua totalità." Ecco allora che con la sua scatola nera non solo registra un'immagine visionaria, ma riesce ad approfondirla nel senso più completo: la sua materia è la luce, il suo strumento la macchina fotografica e attraverso di esse plasma la sua visione del mondo. Le sue interpretazioni fotografiche del mio lavoro aiutano a far capire come si può materializzare l'idea del fare scultura. La scultura, infatti, ha tempi lunghi come l'architettura e implica l'intervento di molte persone. Ugo nei suoi scatti registra questa realtà e coglie l'essenza del lavoro creativo e, allo stesso tempo, del lavoro materiale. E sa usare questo suo stile con tutti gli artisti che fotografa, mostrando una grande capacità critica nell'interpretare i diversi linguaggi dell'arte e dell'interazione tra l'opera d'arte e le persone (oltre la scultura, la pittura, il teatro gli happening e anche la moda). Il suo modo di frequentare gli artisti era unico: non è solo un fotografo, ma diventa esso stesso artista, curioso di tutte le tendenze e delle diverse forme espressive. Il viaggio negli Stati Uniti lo stimola a estendere a tutto campo i suoi interessi: partecipa ai nuovi movimenti artistici e culturali dove non c'è distinzione tra le diverse forme dell'arte che coinvolgono musicisti, poeti, danzatori. Ugo documenta tutto questo e ci dà delle immagini indimenticabili nel libro *New York: Arte e Persone* e in quelli dedicati ad Alexander Calder e a David Smith. Nello scatto arriva a un punto di sicurezza tale che l'inquadratura è sempre perfetta: infatti decide di lasciare il filo nero lungo il bordo dell'immagine. C'è stato un momento in cui con Francesco Leonetti abbiamo deciso di fare un film firmato insieme a Ugo. C'era una mostra nel campus della Berkeley University (la prima e unica mostra nel campus di quella storica università) e mi era stato chiesto un filmato sul mio lavoro. Così è nato *Shaping Negation*, un film critico e autoironico sulle mie sculture, in cui è esclusa ogni ripresa "naturalistica" del lavoro artistico nel suo procedimento, in quanto il film è un altro linguaggio, con una sua specifica finzione. Ricordando quell'esperienza sono quasi certo che oggi Ugo avrebbe utilizzato come mezzo espressivo anche il cinema. Scorrendo le immagini di quegli anni, dal 1959 ai primi anni Settanta, gli anni vissuti vicino a Ugo e a tanti altri amici purtroppo scomparsi prematuramente (ricordo con affetto Gastone Novelli, che ci lasciò a soli 42 anni), si moltiplicano i ricordi, le emozioni. È stato un periodo bellissimo. Ugo ci ha lasciato il libro delle Verifiche come una sorta di testamento di un tale valore che va oltre l'ambito del lavoro e della ricerca fotografica. È lo statement non solo di un fotografo, ma anche di un intellettuale del nostro tempo. L'undicesima Verifica, quella sull'ottica e lo spazio, è dedicata a me. È solo una pagina bianca con queste parole: "Questa è ancora da fare perché dovrei avere il tempo di andare nello studio di uno scultore, quello di Arnaldo perché è molto grande. Ho chiesto ad Arnaldo Pomodoro di posare in mezzo alle sue cose nello studio lasciando tutto quello che ci si trovava in quel momento, compreso, non so, gli spray, lo scatolame, le tazze del tè, il fiasco del vino, tutto quello che si può trovare in uno studio, gli stracci, gli asciugamani, le sculture appena cominciate, altre finite, altre spaccate, disegni arrotolati per terra, altri appesi: insomma, in questo grande spazio, vivono tutte queste cose che hanno un rapporto con chi vive in questo studio; fotografare un artista in mezzo a tutte queste sue cose, soprattutto se non lo metti in primo piano, se lo metti anche lui a mezza strada (più o meno ad un piano medio) vuol dire smitizzarlo un po'; umanizzarlo, o meglio non umanizzarlo ma rendere la sua condizione di uomo, di uomo qualsiasi, di uomo che ha tutti i suoi problemi."

Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro

Angela Vettese

Sfogliamo parte della mole di fotografie che Ugo Mulas ha scattato per Arnaldo Pomodoro e lasciato nel suo archivio. Sia noi che le figlie di Mulas, Melina e Valentina, hanno scelto più o meno le stesse, per questa pubblicazione, indice di una qualità esplicita sia delle foto in sé, sia del loro parlare delle opere.

Siamo con Arnaldo ma anche con Bitta Leonetti, custode e conoscitrice di questi materiali, nello studio dello scultore in via Vigevano a Milano, proprio al piano terra del palazzo di ringhiera dove molte di quelle foto sono ambientate. Lo stesso dove, per un caso aiutato dal desiderio, oggi vive Melina che vi ha cresciuto i propri figli, due dei nipoti del fotografo che non hanno mai conosciuto il nonno.

Troviamo fotografie stampate come usava negli anni sessanta, tagliate al vivo su di una carta plumbea quasi fossero già preordinate per apparire in un rotocalco. Altre sono stampate o ristampate negli anni settanta, invece, e denunciano una maggiore coscienza dell'essere un fotografo e non un portatore d'acqua per cataloghi, riviste o carta stampata in genere. L'impaginato è pensato, l'inquadratura non ha correzioni e ciò che stava sul negativo sta anche sulla stampa: un'integrità testimoniata da un filo nero che racconta il bordo del fotogramma che avvolge l'immagine. Se la fotografia è verticale, per darle fiato è stampata su un foglio in orizzontale e viceversa, in maniera che ai lati o sopra e sotto si creino sempre due polmoni di bianco.

C'è tutto o quasi il lavoro di Pomodoro fino a quando Mulas fu in vita e poté lavorare, dal 1959 al 1973. C'è il grande disco fotografato in cortile, come un oggetto misterioso che emana fumo dai bordi; c'è la prima sfera, mangiata come una mela da un famelico baco della materia. C'è la prima mostra in una galleria americana, la Marlborough; c'è la stanza alla Biennale di Venezia, ci sono le grandi sfere fotografate sulla sabbia sassosa del Ticino come se fossero pianeti bucati o concrezioni lunari.

Ci sono i ritratti con il fratello Giò, c'è un ritratto frontale un po' narciso e un ritratto a figura intera che nacque come uno scherzo, dopo che Mulas era stato tutto il giorno a fotografare modelli in giacca per la sartoria Lebole. "Meglio tu", pare abbia detto ad Arnaldo, e che riprese in equilibrio precario sulle gambe incrociate.

Tra le immagini, ancora, compare lo studio di Pomodoro con cinque o sei persone che trascinano una colonna facendo intravedere tutto il peso di quell'oggetto, c'è lui seduto da solo in un angolo dello studio; c'è la casa di abitazione dell'artista tutta bianca, ordinata, con i soffitti bassi del pensiero di Ettore Sottsass quando ancora era un razionalista pieno; anch'egli è dentro la foto, come un doppio ritratto all'antica che riunisca progettista e committente.

C'è il confronto e la similitudine tra la sfera portata a Montreal per l'Expo e la cupola geodesica di Buckminster Fuller, una calotta di rete metallica enorme, come se l'architetto e lo scultore avessero deciso a distanza – e allora le distanze erano veramente grandi – di dialogare sullo stesso tema e avessero riscoperto la forma sferica come qualcosa che l'architettura umana stava per rivisitare, sia come luogo di abitazione, sia come forma primaria della scultura. In quelle immagini, la folla conferisce un senso di sacralità alla forma stessa, come se la si potesse considerare un totem laico che parla di astronomia, di conoscenza, di scienza esatta ma anche di altri mondi di cui, come la Kaaba della Mecca, quella sfera potrebbe essere un frammento di mistero e di vita a cui rendere omaggio. Ci sono immagini doppie, in cui volutamente una è presa di giorno e l'altra di notte, come a volere confrontare come si comporta la luce sulle diverse superfici: quelle lucidate lasciano intravedere vuoti e margini dove il bronzo è lasciato a un grado minore di pulitura; l'esterno e l'interno sembrano contraddirsi; la pelle lina delle cose si apre e lascia vedere le asperità di una struttura che è paragonabile a uno scheletro osseo. A questo punto anche un'immagine ferma com'è quella della fotografia può trasmettere uno dei cardini del lavoro di Pomodoro: il movimento della materia, sia che venga presentato come potenziale, come nella colonna divisa di Movimento di crollo, sia che, come nel disco, possa anche diventare reale con un colpo di vento.

Incontriamo anche Spoleto, l'ultimo regalo fatto all'amico quando il fotografo era già ammalato, con la città invasa di sculture attorno a cui giocavano i bambini, incuranti delle allusioni al disfacimento di cui parlavano quelle colonne, quei dischi e quelle sfere.

La gente sembra dar senso alle sculture, un rapporto, quello opera/persona che, fotografando la pittura, Mulas riuscì ad avere quasi solo se nello scatto entrava anche l'autore. Se si escludono le immagini scattate alla Biennale con i frequentatori assorti, ci rendiamo conto che Mulas amava fotografare la scultura più della pittura perché lo rendeva meno passivo, gli permetteva di giocare con le ombre e con i punti di vista. Se il quadro suggerisce un'attenzione statica, la scultura permette e anzi, nel caso di Pomodoro in special modo, chiede un coinvolgimento attivo. Ci racconta lui stesso: "Fotografare una scultura vuol dire leggere la scultura, vuol dire darle uno spazio, una luce e un punto di vista; fotografare un quadro vuol dire soltanto fare una banale opera di riproduzione; fotografare

una scultura è come tradurre un brano di letteratura da una lingua in un'altra, passare dalle tre alle due dimensioni del foglio fotografico e quindi si deve usare un altro linguaggio e quindi si compie un'opera di interpretazione"1. Sono anche considerazioni come queste che spiegano, oltre a un rapporto umano inossidabile, come mai Mulas abbia fotografato in quasi quindici anni tutto ciò che ha potuto di Arnaldo Pomodoro.

Ma come nascevano quegli scatti?

Lo scultore ricorda come Mulas avesse sempre bisogno di tergiversare, di chiacchierare, di approfondire prima di cominciare il suo lavoro. Parlava e domandava e insisteva come un critico che dovesse scrivere un pezzo. Era pignolo. Aspettava che la luce arrivasse al punto giusto della stanza, attendeva anche ore prima di prendere in mano la macchina fotografica e intanto entrava in argomento.

Pomodoro racconta: "Ciò che voleva sapere era come la scultura era apparsa. Allora si cominciava a parlare: avevo capito che aveva bisogno di approfondire, di padroneggiare il soggetto che doveva fotografare. Formulava spesso delle ipotesi critiche che mi suggerivano che avesse voglia di scrivere"2.

Proprio per questa voglia e capacità di penetrare, Giulio Carlo Argan ritenne che l'opera di Ugo Mulas potesse essere considerata come una "critica d'arte non verbalizzata"3. Benché lui stesso si definisse "uno che arriva sul posto e lascia che la macchina registri"4, tra le poche parole e i molti scatti le sue immagini furono sempre, o impararono a essere almeno dopo il primo viaggio a New York tra i primi loft degli artisti, "una presa di coscienza come lo è qualsiasi autentica operazione conoscitiva"5. Mulas sapeva leggere l'arte come chi, a partire dall'osservazione dei suoi autori, dei suoi processi, della parte tecnica come da un nucleo di problemi, vi cercasse le linee di forza del proprio tempo e non una scusa compiaciuta per la sua personale pratica di ripresa6.

Siamo autorizzati a pensare che l'arte fosse per lui non solo un campo d'azione e di riflessione centrale, ma addirittura il suo ambito di elezione, quello di cui si sentiva parente oltre che testimone, quello del quale indagava i procedimenti sentendoli paralleli ai propri, dall'assidua frequentazione di mostre, artisti, opere ma anche dal fatto che, nel suo discorso in fin di vita sulla fotografia, le Verifiche, elesse solamente l'arte a sua complice: alcune immagini vivono da sole, altre si riferiscono a testimoni della storia dell'immagine fotografica, altre ancora sono dedicate ad artisti visivi (e solo a quelli).

Aveva iniziato a frequentare assai precocemente le Biennali di Venezia – a partire dal 1954 con l'inseparabile amico Mario Dondero – ma aveva poi sviluppato quella ricerca sul campo che non era ancora mai venuta in mente a nessun fotografo: non è il Man Ray che si fa complice di Duchamp per costruire con lui delle opere, come Tonsura o Rose Sélavy; è un occhio vigile che cerca ed entra dentro i luoghi dove l'arte vien fatta o dove viene esibita, ovunque trovi una sua forma di esistenza dal progetto alla collocazione definitiva, e guarda e scatta.

Sapeva istintivamente chi guardare. È vero che per un libro come New York: Arte e Persone7 la scelta degli artisti americani negli anni sessanta era stata fatta dal critico Alan Solomon. Ma in Italia non gli servì alcuna guida per capire quali erano gli artisti da seguire e quelli con cui avrebbe potuto sviluppare una relazione più fruttuosa.

In qualche caso il rapporto ha dato la possibilità di una vera sperimentazione: fotografare i gioielli di Arnaldo Pomodoro, per esempio, significò per lui soprattutto rimettere mano al desiderio di uno studio sul nudo, forse antica memoria della maniera in cui entrò nel mondo dell'arte a Milano: frequentando per qualche tempo la Scuola libera del Nudo, un corso serale dell'Accademia di Brera. Usò per questa serie la Hasselblad e la Nikon, che davano rispettivamente luogo a un'immagine rettangolare e quadrata. La sfida era rendere quelle foto di ritratti di volti più attraenti, cioè immagini capaci di trattenere l'attenzione per lungo tempo. Gli balenò l'idea di fotografare i gioielli addosso alle proprietarie, ma l'idea del nudo fu appunto più forte e legata anche a un bisogno di immagine primitiva o primaria. Tra le molte modelle selezionate ne scelse una di colore, con un ventre non completamente piatto e capace di ricordare quello delle Veneri africane. Il suo corpo, volutamente, è ricco di erotismo anche se non volgare. Dopo alcuni tentativi di fotografarla a Milano con addosso i monili disegnati da Pomodoro, si decise a portarla a Casa Frollo di Venezia: una pensione che dalla Giudecca guarda la fine del Canal Grande, l'aprirsi del Bacino di San Marco e sullo sfondo la piazza, la basilica, il campanile. L'ispirazione era tutta nella foto di Weston in cui un corpo nudo femminile crea due ellissi con la testa e con le braccia, mentre la discriminatura dei capelli suggerisce una bipartizione dello spazio.

Ma la forma di un nudo con gioielli non è libera. Il problema che gli si pose era duplice: non mettere il gioiello alla periferia del corpo e quindi alla periferia della foto, alle braccia o sul collo; far convivere corpo e gioiello senza far sparire quest'ultimo. La posa risolse il primo problema, la stampa il secondo: mascherando per breve tempo il gioiello, facendogli insomma prendere meno luce e lasciandolo più chiaro del resto, riusciva a ottenere l'evidenza che meritava. Le immagini che ne risultano sono incantevoli ma non vennero mai pubblicate: Mulas aveva paura che fossero troppo debitorici di un linguaggio pubblicitario. Gli sembrò di aver usato la pelle della donna e la donna

stessa, facendole una sorta di violenza. Tre anni dopo aver eseguito il servizio, stampò le foto su una carta così morbida da diminuire questo effetto per quanto gli fosse possibile. Ma insomma il libro non lo fece mai⁸.

Come non fece la Verifica n. 11, quella dedicata al tema L'ottica e lo spazio. Protagonista sempre Pomodoro, scelto perché "è un mio buono e vecchio amico, è uno scultore che stimo ma soprattutto per questa amicizia che mi lega a lui da tanti anni"⁹.

Le Verifiche sono un'ultima, capitale riflessione sul metodo, sulla grammatica, sul presente e se possibile sul futuro della fotografia. Vi si mettono a nudo tutti i possibili retrogusti, le possibilità espressive, i giochi di senso a cui la fotografia sa dare corpo. Con Pomodoro la faccenda avrebbe dovuto essere lunga. Si trattava, infatti, di portare nel suo grande studio molti e diversi obiettivi. La prima foto avrebbe dovuto riprendere l'artista nel suo spazio, piccolo e circondato da tutte le sue cose quotidiane: orpelli, mezzi del mestiere, suppellettili casalinghe, la televisione e tutto ciò che avrebbe potuto smitizzarlo. Gli scatti successivi, fatti con ottiche sempre più strette sul suo corpo e poi sul suo viso, avrebbero dovuto progressivamente isolarlo dal resto dello studio. In questo modo la persona diventa personaggio, progressivamente entrato nell'assoluto del "sempre" a partire da quel "qui e ora" di cui sopra. A questo punto, dice Mulas, "questa testa apparirà veramente fuori dal tempo e dallo spazio, e quindi anche una posa diciamo normale può sembrare eroica, cioè ti metti un po' a giocare con la retorica e con il mito"¹⁰. Non ha nessuna importanza che la foto sia stata fatta o no: nel novero delle immagini di questa pubblicazione è evidente che erano già stati fatti ritratti sia smitizzanti che eroici, cioè, sia di ottica larga, sia ravvicinata e capace di isolare una mente dal resto.

Il rapporto tra Mulas e Pomodoro si esplicita allora come una relazione di mutuo soccorso creativo: ciascuno dei due ottiene, dalle mani e dal mestiere dell'altro, un modo per conoscere meglio il proprio. Ciascuno parte da un'idea antieroa della vita, centrata sull'immanente e sul normale. Ma entrambi sanno che l'attività dell'uomo, quando è portata al suo massimo, può davvero concedere il senso di un risultato assoluto. Di un "ben fatto" che tende a trascendere il transitorio. Sebbene, si intende, con tutta l'ironia del caso: di uno scultore che riduce il piedistallo a un solo punto di una grande sfera e di un fotografo che, di anno in anno e fino a una sincerità sconcertante, dismette ogni artificio possibile che possa fargli tradire la banalità del vero. Uno scultore e un fotografo profondamente razionali e "non credenti" si ritrovano in un atto di fede, che altro non è che un omaggio alla vita così com'è, con l'arte in mezzo che la salva un poco.

NOTE

Ugo Mulas nella lunga intervista contenuta in: Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), Ugo Mulas, Immagini e testi, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1973, p. 74.

Cfr. Entretien avec Arnaldo Pomodoro / le 24 Juillet, Milan, 1984, in Ugo Mulas fotografo 1928-1973, catalogo della mostra al Musée Rath di Ginevra e alla Kunsthhaus di Zurigo, 1984-1985, pagine non numerate, testo tradotto dal francese da chi scrive.

Nell'introduzione a Ugo Mulas, Alexander Calder a Saché e a Roxbury 1961-1965, catalogo della mostra a Palazzo Gambalunga, Rimini 24 aprile-29 maggio 1982, pagine non numerate.

Paolo Fossati (a cura di), Ugo Mulas – La fotografia, Einaudi, Torino, 1973, p. 8.

Ibidem, p. 9.

Cfr. in proposito il saggio di chi scrive in: Ugo Mulas, la scena dell'arte, catalogo delle tre mostre (Roma, MAXXI dal 4 dicembre 2007 al 2 marzo 2008; Milano, PAC dal 5 dicembre 2007 al 10 febbraio 2008; Torino, GAM dal 26 giugno al 19 ottobre 2008): Electa, Milano, 2007.

Michele Provinciali, Ugo Mulas, Alan Solomon, New York: Arte e Persone, versione italiana: Longanesi, Milano, 1967 (con fotografie di Ugo Mulas, testo di Alan Solomon, design di Michele Provinciali).

Ugo Mulas, Immagini e testi, cit., p. 66.

Ivi, p. 98.

Ivi, pp. 97-98.