

DAL LAVORO CON IL LAVORO. FRAMMENTI DI GIO' POMODORO

Emilio Mazza

Professore Associato - Dipartimento Studi Umanistici IULM

7 *Magnetico*. Millenovecentosessantanove, *Lettera a Gio'*: «*Ho due amici antichi Gio' Eraclito e Giordano Bruno (ogni tanto parliamo un poco insieme) [...] dov'è la statua più, chi sta se tutto diviene si trasforma scorre? Eraclito fu grande nell'antica luce lo chiamavano l'oscuro perché disse: "Tutto scorre" non possiamo bagnarci due volte nella stessa acqua del fiume (il mio amico Eraclito)*». *7 Magnetico* è un Ballo del 1969, che riprende un'incisione di Fontana dell'anno prima. Ha tre amici Gio': Eraclito, Giordano Bruno e Guido Ballo. Forse, nel 1975, quando incide *Doppio rovescio Sole semina dubbi Eraclito Bruno*, Gio' sta dicendo anche "Ballo". Lo stampatore è di Sasso (provincia di Urbino).

Panta rhei. Tutto scorre. Come parole. L'emblema di Eraclito l'ha innalzato Simplicio: i fisiologi del giro di Eraclito «*dicono sempre che tutto scorre*». *Panta rhei*. Si dice che l'abbia detto Eraclito, ma qualcosa di simile l'ha scritto Platone nel *Cratilo*. Platone che racconta Socrate che racconta Eraclito che da qualche parte «*dice che tutto si muove – Panta chôrei – e nulla sta fermo; e, paragonando le cose esistenti alla corrente di un fiume, dice che non potresti entrare due volte nello stesso fiume*». Principi sapienti che risalgono a Kronos – nome scrosciante come il fiume del tempo. È più facile ragionare con un tarantolato che con i sostenitori di questi principi, avverte Teodoro nel *Teeteto*: davvero, in accordo con quello che scrivono, essi si muovono continuamente; e, poiché negano ogni forma di quiete, non ti puoi quietamente fermare su nessun argomento. Se gli chiedi qualcosa, da una faretra tirano fuori enigmatiche frecce-parole e te le scagliano contro; e se cerchi di farti spiegare, hanno pronte altre frecce-parole (del resto, sentenza Eraclito, «*il nome dell'arco è vita, bios, ma l'opera è morte*»). Con gente simile, prosegue Teodoro, non si conclude mai niente. Loro stessi non concludono niente. Si guardano bene dal lasciare che qualcosa risulti sicuro nei propri discorsi: ciò che è sicuro lo ritengono stabile e a ciò che è stabile loro muovono guerra con ogni possibile mezzo. Prende in giro, Teodoro.

Guido Ballo è amico e critico d'arte. Soprattutto poeta. E senza poesia, dice Gio', nessuna scultura. Tutto scorre. Nei primi anni Cinquanta, quando inizia a scolpire, per Gio' poesia vuole dire Ezra Pound: «*la voce dei Cantos, spiegata ed enigmatica, cumuliforme e multiforme spazzò come il vento a raffica di un fortunale d'agosto altre voci amate e mi ritrovai poundiano*». Nel 1953 innalza la *Città di Dioce*, scrittura in argento su stoffa dipinta. «*Costruire la città di Dioce le cui terrazze sono il color delle stelle*», proclama Pound nei *Canti Pisani*. L'anno dopo Gio' traduce in immagine

FROM WORK WITH WORK. GIO' POMODORO'S FRAGMENTS

Emilio Mazza

Associate Professor - Department of Humanities IULM

Magnetic 7. *Nineteen Sixty-Nine*, Letter to Gio': «I have two very old friends, Gio' Heraclitus and Giordano Bruno (we talk a bit now and then) [...] where's the statue now, who remains if everything becomes, transforms, flows? Heraclitus was great, in the ancient light they called him the obscure because he said: "Everything flows, we cannot step twice into the same river" (my friend Heraclitus)». *Magnetic 7* is a 1969 work by Ballo, based on a Fontana engraving of the previous year. Gio' has three friends: Heraclitus, Giordano Bruno and Guido Ballo. Perhaps in 1975 when he engraved *Double Reverse, Sun Sowing Doubts, Heraclitus, Bruno, Gio' was also saying "Ballo"*.

The printer was in Sasso (Province of Urbino).

Panta rhei. *Everything flows*. Like words. *Heraclitus's banner was raised by Simplicius: physiologists around Heraclitus «always say that everything flows»*.

Panta rhei. *They say Heraclitus said it, but Plato wrote something similar in the Cratylus. Plato who tells us that Socrates tells us that Heraclitus somewhere «says that everything moves – Panta chôrei – and nothing rests; and, comparing existing things to the stream of a river, that you could not step twice into the same river»*. *Wise principles that go back to Kronos – a pouring name, like the river of time. It is easier to reason with the tarantula-bitten than with holders of such principles, Theodorus admonishes in the Theaetetus: indeed, in accordance with their writings they are perpetually moving; and, as they deny any form of stillness, you cannot quietly dwell on any subject. If you ask them something, they draw enigmatic arrow-words from a quiver and shower you; and if you ask for an explanation, they have other arrow-words ready (after all, decrees Heraclitus, «the name of the bow is life, bios, but its work is death»)*. *With such people, Theodorus continues, you can reach no conclusion. They themselves conclude nothing. They take good care that nothing should be settled in their own arguments: what is settled they deem to be stationary, and against everything stationary they wage war with all means possible. He is making fun, Theodorus*.

Guido Ballo is a friend and art critic. Above all a poet. And without poetry, says Gio', no sculpture. Everything flows. In the early fifties when he started sculpting, poetry for Gio' meant Ezra Pound: «the voice of the Cantos, full-throated and enigmatic, cumuliform and multiform, like the gusting wind of an August storm, swept away other beloved voices and I found myself a Poundian». *In 1953 Gio' raised up The City of Dioce, silver writing on painted fabric. «To build the city of Dioce whose terraces are the colour of stars», Pound*

Florale ed estante. «Pensare la forza in termini botanici, o voler visualizzare quella forza come florale ed estante (ex stare)», incita Pound nel saggio *Cavalcanti*.

Tutto scorre. Come nell'*Ode per la scelta del proprio sepolcro*: «tutto è un flusso, dice Eraclito il saggio; ma una convenienza da poco sopravviverà ai nostri giorni». La *Guida alla cultura* aggiunge qualcosa: «è piuttosto sciocco supporre che Eraclito [...] abbia detto semplicemente "Tutto scorre", o che una qualsiasi affermazione astratta gli abbia procurato la fama». Ci sono idee che esistono in una specie di vacuum, come giocattoli dell'intelletto, e idee pensate per entrare in azione, come regole di condotta: «Il tipo che disse "tutto scorre", stava usando un genere di idee, quello che disse "nulla in eccesso" ne proponeva un altro». Nei *Cantos*, appena passata la città di Dioce, Pound capovolge la formula: «Zio George si ergeva come uno statista Rei Panta riempie ogni buca». Poi ne ripristina l'ordine: «Panta Rei, disse traducendo *Du Bellay*». Ma è Pound che traduce Eraclito o *Du Bellay* che traduce *Giano Vitale* riprendendo *Ovidio* che gioca con Eraclito? *Metamorfosi*: «Tutto scorre, ogni cosa ha forma vagante. Anche il tempo fluisce con moto incessante, non diversamente dal fiume». Il tempo, la vita, per Eraclito «è un fanciullo che gioca, che muove pedine: reame di fanciullo». Nel 1980 Gio' dà la parola a *Kronos*, l'acquarello, e poi si domanda "pantarei, per dove e perché?":

Sculptura come metafora: chi sono i Titani? Imprigionato nel tartaro l'insaziabile Kronos innalza, muove, torce e separa i blocchi delle sue torri con titanica indifferenza per la sorte degli umani, inconsolabili spettatori e attori dello scorrere degli accadimenti. Presi nella trappola numerica saettante del cerchio immenso di Okeanos avvertono pesi immensi sprofondanti nelle infinite sue acque turbolente senza fondo. Pantarei: per dove e perché? Si arrendono, gli umani, esausti, all'evidenza della germinazione, della divisione di ciò che appare saldamente unito e al suo crollo. Unica certezza è il rovesciamento infinito del tutto nel suo doppio, l'estraneità alle regole, altrove fissate, del giuoco e della sua posta. Certezza subalterna al potere del re e della regina, carne, perché di carne e ossa e fatica è fatta la presenza del pedone, ma carne da macello manovrata e stretta nell'intricata rete della scacchiera sovrana. Così è, con buona pace dell'ordinamento olimpico, le cui basi poggiano sulla potenza tellurica inesausta dei titani, rinchiusi e urlanti nella insondabile profondità della loro prigione.

Da scultore, Gio' si proclama estremamente fedele all'imperativo di *Matisse*: chi vuole darsi alla pittura è bene che inizi col farsi tagliare la lingua. Eppure, Gio' la lingua non l'ha mai tagliata. Al contrario. Fin dal 1957 prova «questo desiderio di fracasso su questo miserevole silenzio che si chiama chiasso». E parla molto. Anche nelle opere (a volte perfino *Matisse* è costretto a usare altri mezzi). E mentre parla colpisce la voce, e mentre colpisce la voce colpiscono gli occhi, il sorriso e le mani. Nel 1987 Gio' compone la sua monografia sulla scultura. La presenta *Guido Ballo*. C'è anche la *Lettera a Gio'*, retrodata al 1966. Forse perché, nell'*Omaggio a Guido Ballo sul Quadrato Borromini* del 1965, Gio' gli ricorda: «il quadrato non è metafisico, caro Guido, e non è nemmeno in movimento. È una freccia molto tranquilla ed è quasi sicuramente di razza ghibellina e di sesso femminile». Ballo nove anni dopo re-

proclaims in the *Pisan Cantos*. The following year Gio' translated *Florale ed estante* into an image. «To think of force in botanic terms, or wish to visualize that force as floral and extant (ex stare)», Pound urges in the essay *Cavalcanti*.

Everything flows. Like in the *Ode pour l'élection de son sepulchre*: «All things are a flowing, / Sage Heraclitus says; / But a tawdry cheapness / Shall outlast our days». The *Guide to Kulchur* adds something: «it is quite foolish to suppose that Heraclitus [...] merely said "Everything flows", or that any one abstract statement wd. have made him his reputation». There are ideas which exist in a sort of vacuum, as toys of the intellect, and ideas intended to go into action, as rules of conduct: «the bloke who said: all flows, was using one kind, and the chap who said: nothing in excess, offered a different sort». In the *Cantos*, just after the city of Dioce, Pound overturns the formula: «Uncle George stood like a statesman 'Rei Panta / fills up every hollow». Then he restores the order of words: «Panta Rei, said Du Bellay translating». But is it Pound translating Heraclitus or Du Bellay translating *Giano Vitale* and recalling *Ovid* who plays with Heraclitus? *Metamorphoses*: «Everything flows, and is formed as a fleeting image. Time itself, also, glides, in its continual motion, no differently than a river». Time, life, Heraclitus says, «is a child at play, moving pieces in a game: kingdom of a child». In 1980 Gio' lets *Kronos* speak, a watercolour, and then wonders: "Pantarei, to where and why?":

Sculpture as metaphor: who are the Titans? Imprisoned in Tartarus the insatiable Kronos rises up, moves, twists and separates the blocks of his towers with titanic indifference to the fate of humans, inconsolable spectators and actors in the flow of events. Caught in the darting numerical trap of the immense circle of Okeanos, they are aware of immense weights plunging into its infinite turbulent bottomless waters. Pantarei: to where and why? The humans surrender, exhausted, to the evidence of germination, of the division of that which appears firmly united and to its collapse. The only certainty is the infinite overturning of everything into its double, the extraneousness to the rules, elsewhere fixed, of the game and of its stake. Certainty subordinate to the power of the king and queen, flesh, because of flesh and bone and fatigue is the pawn's presence made, but butcher's flesh, manoeuvred and squeezed in the intricate net of the sovereign chessboard. This is how it is, without offending the Olympic order whose foundations lie on the inexhaustible telluric power of the Titans, locked up and howling in the unfathomable depth of their prison.

As a sculptor, Gio' proclaims himself extremely faithful to *Matisse's* imperative: he who wants to dedicate himself to painting should start by cutting out his tongue. Yet, Gio' never cut out his own tongue. On the contrary. Since 1957 he'd felt «this desire for uproar instead of this miserable silence called noise». And he speaks a lot. In his works too (at times even *Matisse* is forced to use other means). And while he talks the voice strikes you, and while the voice strikes you, so do his eyes, his smile and hands. In 1987 Gio' wrote his monograph on sculpture. Introduction by *Guido Ballo*. There was also *Letter to Gio'*, backdated to 1966. Maybe because in the 1965 *Homage to Guido Ballo on Borromini Square*, Gio' reminds him: «the square is not

gistra: «sempre in Gio' Pomodoro, le scritte sui fogli hanno valore determinante: non soltanto per un'implicita tendenza al "poetare visivo", ma per l'espressività grafica, per le rotture dei piani e dei moduli stessi». Nella monografia sfilano gli eroi, armati di scritti, come Bruno e Pound. Le opere e i libri. Sfilano le letture, i "sedimenti", come saranno chiamati più tardi. Gio' legge e fa leggere Eraclito. E lo cita in traduzioni diverse; quella di Carlo Diano e Giuseppe Serra, quella di Pasquinelli e, soprattutto, quella di Giorgio Colli. Eraclito è trama (in greco *harmonie*) ed è anche misura:

La trama nascosta è più forte di quella manifesta. / Helios invero non oltrepasserà le misure: in caso contrario lo scovano le Erinni, ministre di Dike. / A tutti gli uomini è dato di conoscere se stessi e non andare oltre il limite. / Bisogna spegnere la dismisura più che le fiamme di un incendio.

Eraclito è discorso comune, inganno e ricerca.

Perciò bisogna seguire ciò che è comune: il Discorso è comune, ma i più vivono come avendo ciascuno una loro mente. / Quelli che cercano l'oro scavano molta terra e ne trovano poco. / Pitagora inventore primo di raggiri. / Nella conoscenza delle cose che pure si vedono, gli uomini sono tratti in inganno al modo stesso di Omero, che fu più sapiente di ogni altro fra gli Elleni: dei bimbi che uccidevano pidocchi lo ingannarono dicendogli: Quello che vediamo e prendiamo lo lasciamo, quello che non vediamo né prendiamo lo portiamo.

Eraclito, infine, è la scala del sole:

Si separa e di nuovo si aduna, e sorge e vien meno, si avvicina e si allontana. / Il sole ha la larghezza di un piede umano.

Nel 1989 Gio' costruisce la *Porta di Eraclito*, e dipinge la *Scala solare*, un grande acquarello, dove ricorda: «il sole ha la larghezza di un piede umano. Eraclito». Quattro anni dopo, in un acquarello simile, che riflette sulla sezione aurea, il posto di Eraclito l'ha preso Keplero; ma la scienza moderna non eclissa del tutto l'antica: «Ubi Materia Ibi Geometria. Keplero». In cima al piano inclinato, un sole; un altro sole alla base del piano, con l'impronta di un piede della stessa misura. Il sottotitolo è chiaro: «dedicato al detto eracliteo "il sole ha la larghezza d'un piede umano". Da ricordare sull'orlo del nostro abisso quotidiano rischiarato dal sole». Nel 2002, a Carbonia, mentre lavora all'insediamento del *Frammento di vuoto*, una delle ultime grandi sculture, Gio' si concede una pausa di confessione:

Non sono un panteista. Sono profondamente materialista senza per questo ammettere la possibilità di farne una religione. L'essere è, ed è un essere che è in continua trasformazione, perenne, infinita. Eraclito era un uomo formidabile, aveva molto senso dell'umorismo. Quando penso a Eraclito mi viene sempre in mente un aneddoto. Al tempo di Eraclito tutti avevano la mania di misurare tutto.

metaphysical, dear Guido, and it isn't even in movement. It's a very tranquil arrow and is almost certainly of the Ghibelline race and female sex». *Nine years later Ballo records: «in Gio' Pomodoro, the writings on sheets always have determining value: not only for an implicit tendency to "compose visual poetry", but for graphic expressiveness, for the breaking of planes and the modules themselves». The heroes parade by in the monograph, armed with writings, such as Bruno and Pound. Works and books. The readings parade, the "sediments", as they will later be called. Gio' reads Heraclitus and gets people to read him. And he quotes him in different translations.*

Heraclitus is weft (in Greek: harmonie) and measure:

The hidden weft is stronger than the obvious one. / Helios will not transgress his measures. If he does, the Furies, ministers of Dike, will find him out. / It belongs to all men to know themselves and not to go beyond the limit. / One must quench the lack of measure rather than the flames of a fire.

Heraclitus is shared discourse, deception and seeking:

So we must follow what is common: the logos is common, but most men live as though their thinking were a private possession. / Those who seek for gold dig up much earth and find little. / Pythagoras was the prince of deceptions. / Men are deceived even in the recognition of things that can be seen, like Homer, who was the wisest of all the Greeks: he was deceived by some boys killing lice, who said: what we can see and catch we leave behind, what we can neither see nor catch we carry away.

Heraclitus, lastly, is the solar scale:

It scatters and again gathers, it raises and dissolves, it approaches and departs. / The sun has the size of a human foot.

In 1989 Gio' constructed The Door of Heraclitus, and painted the Solar Scale, a big watercolour, with the reminder: «The sun has the size of a human foot. Heraclitus». Four years later, in a similar watercolour, a reflection on the golden ratio, «Heraclitus is replaced by Kepler»; but modern science does not wholly eclipse the ancient: «Where there is matter, there is geometry [Ubi Materia, Ibi Geometria]. Kepler». At the top of an inclined plane, a sun; another sun at the base of the plane, with a footprint of the same size. The caption is clear: «dedicated to the Heraclitean saying "the sun has the size of a human foot". To be remembered on the brink of our everyday abyss lightened by the sun». In 2002, in Carbonia, while working on setting up Fragment of Emptiness, one of his last big sculptures, Gio' granted himself a pause for confession:

I'm not a pantheist. I am deeply materialist but that doesn't mean I admit the possibility of making a religion of it. Being is, and it is a being that is in continuous transformation, perennial, infinite. Heraclitus was a formidable

Me la immagino la scena: doveva trovarsi sul crinale di una collina, davanti a una distesa di terra. Me lo immagino disteso con le gambe accavallate e con il piede che copriva il disco del sole al tramonto. E lui cosa dice? "Il sole ha la misura del piede umano". Per questo lo chiamavano "l'oscuro". Le verità nascoste sono quelle più visibili. È profondamente vero. Le abbiamo ogni giorno sotto gli occhi, ma non le vediamo.

Sembra di vederlo, Eraclito Gio', che accavalla le gambe e sorride sulle colline di Orciano.

Qualcosa, osserva Ballo nel 1989, accomuna, nella diversità, trentacinque anni di disegni per la scultura: «un'indagine sul reale dell'esistenza nel suo divenire». Gio' si divincola (sembra il seguace di Eraclito secondo Teodoro): questo ricercare «ha vari momenti, è intrecciato, non lineare, ma complesso» (come diceva Eraclito: «la strada dei pittori è dritta e sinuosa»). Ballo lo incalza: «qualche volta mi sono domandato se, dopo gli sviluppi del "segno" e del periodo delle Superfici in tensione, tu non abbia, non dico perduto, ma un po' sottomesso il fluire dell'esistere. In sostanza, se alla fine non hai tradito proprio Eraclito». Gio' sembra pronto ad arrendersi: «Anch'io – ammette – ho avuto molti dubbi». Ma ha la scultura pronta: «hai visto a Pietrasanta, in studio, l'ultima mia scultura Sole-Serpente, dove "vecchi" grovigli stanno riemergendo, tumultuosi, irrisolti». Sole Serpente: lotta fra luce e tenebre, aria e terra, ordine e caos. Coppie di opposti. «Ciò che si oppone converge, la trama più bella viene dalle cose che divergono; e tutte le cose sorgono secondo contesa», avverte Eraclito. «Polemos è il padre di tutte le cose».

I vecchi grovigli. Fluidità contrapposta (la prima) è del 1958. Titolo piuttosto Eracliteo. È l'opera di transizione che dai segni conduce alle tensioni: «la trama e l'ordito dei segni in negativo, fra di loro ortogonali, attraversano una superficie modellata ondulata e ne sottolineano l'andamento "continuo" ininterrotto. Ma ancora i segni si rivelano in opposizione alla superficie continua modellata del fondo da cui sorgono». La più fitta intensità dei segni allude soltanto alla superficie continua. Ma dopo le fluidità contrapposte, interruzioni e opposizioni vengono assorbite nella superficie. Come recita il titolo di un'opera (distrutta) del 1959: *Superficie in tensione - Rivelazione della fluidità*. Le valenze di chiaroscuro dei segni ora sono «sottese all'interno, modificando continuamente la superficie da questi posti in "tensione" e "formata"». I segni si sono fatti struttura. Come nervature di foglie o scheletri di barche.

Nel 1958 nascono *Opposizione e Scontro*, *Tensione e Fluidità*. Subito dopo *Continuità Archetipa*, *Coesistenza*, *Dilatazione ed Espansione*. I titoli sono importanti. Sintomatici, a volte:

Per virtù della sua nitidezza autocritica – si è scritto – Gio' ha dato equivalenti verbali della sua coniazione delle forme artistiche. Non è un lessico gergale e nemmeno allusivo, è la registrazione conforme e veridica degli elementi e fattori che l'artista mobilita e coi quali compone le sue forme, domina le forze suscitate per mezzo delle materie di scelta, apre accadimenti sismici o estatiche contemplazioni.

La scultura, ricorda spesso Gio', è una lingua particolare, e come tale va appresa. Anche la critica.

man, he had a great sense of humour. When I think of Heraclitus an anecdote always comes to mind. In his day everybody was obsessed by measuring everything. I can imagine the scene: he must have been on the ridge of a hill, in front of a stretch of land. I imagine him reclining with his legs crossed and with one foot covering the disc of the sun at sundown. And what does he say? "The sun has the size of a human foot". This is why they called him "the obscure". Concealed truths are the most visible ones. This is deeply true. We have them before our eyes every day, but we don't see them.

*We seem to see him, Heraclitus Gio', crossing his legs and smiling in the Orciano hills. In their diversity, Ballo observed in 1989, these thirty-five years of drawings for sculpture have something in common: «an inquiry into the real of existence in its becoming». Gio' wriggles out of it (like Theodorus's follower of Heraclitus): this seeking «has various moments, it's interwoven, not linear but complex» (as Heraclitus said: «the path of the painters is straight and crooked»). Ballo insists: «I've wondered sometimes whether, after the developments of the "sign" and the period of the Surfaces under Tension, you didn't, I won't say lose, but maybe subdue the flow of existence a bit. In a word, whether in the end you betrayed Heraclitus himself». Gio' seems ready to surrender: «Me too,» he admits, «I had a lot of doubts». Yet he has the sculpture ready: «you saw my latest sculpture in the studio at Pietrasanta, Sun Serpent, where "old" entanglements are emerging again, tumultuous, unresolved». Sun Serpent: struggle between light and darkness, air and earth, order and chaos. Pairs of opposites. «That which opposes converges, the finest interweave comes from divergent things; and all things come into being in accordance with contention», cautions Heraclitus. «Polemos is the father of all things». The old entanglements. Contrasting Fluidity (the first) dates to 1958. A fairly Heraclitean title. It is the transitional work leading from signs to tensions: «the weft and warp of the signs in negative, reciprocally orthogonal, cross a modelled undulating surface and underline its "continuous" uninterrupted course. Yet the signs are still in opposition to the continuous modelled surface of the background from which they rise». The denser intensity of the signs alludes only to the continuous surface. Yet, after contrasting fluidities, interruptions and oppositions are absorbed into the surface. As the title of a (destroyed) 1959 work declares: *Surface in Tension - Revelation of Fluidity*. The chiaroscuro values of the signs are now "underlying within, continuously modifying the surface from the one set in "tension" and "formed"». The signs have become structure. Like the veining in leaves or the ribbing of a boat. 1958 saw *Opposition and Clash*, *Tension and Fluidity*. Immediately afterwards *Archetypal Continuity*, *Coexistence*, *Dilatation and Expansion*. The titles are important. Symptomatic sometimes:*

By virtue of his self-critical clarity - it is written - Gio' has given verbal equivalents of his coining of artistic forms. It isn't a jargon, nor is it allusive, but the compliant and truthful recording of the elements and factors which the artist mobilises and with which he composes his forms, dominates the forces elicited by means of the chosen material, opens up seismic events or ecstatic contemplations.

Fluidità contrapposta testimonia il lavoro che, nella seconda metà del 1958, porta alla scoperta del metodo nuovo. «La trama nascosta è più forte di quella manifesta», insegna Eraclito. Gio' pensa di avere raggiunto «la coincidenza, la risoluzione dell'antitesi che governa e insieme sempre insidia non solo le opere prodotte, ma anche i processi formativi delle forme scolpite». A proposito dello sviluppo orizzontale delle tensioni (se possibile in dimensione umana), Gio' scrive: «Folla: la molteplicità delle relazioni, non l'oggetto isolato». Si può pensare a Eraclito: «Connessioni: intero e non intero, convergente e divergente, consonante e dissonante: e da tutte le cose una e da una tutte».

Il compito di ogni vero scultore è acchiappare il vuoto. Perché, riflette Gio', «il vuoto è all'origine del nostro essere scultori, non già il bisogno di innalzare statue». L'ossessione di ogni vero scultore è il vuoto, «il tentativo di esprimerlo o catturarlo o definirlo». Le superfici in tensione ne individuano la natura in un fluire continuo: «realizzano forme di vuoto senza soluzioni di continuità, dove il vuoto coincide con il pieno, in un espandersi virtualmente infinito». Il «trovamento» che fa coincidere pieno e vuoto, «non più antinomici, ma in tensione», appartiene alla scultura come disciplina. Del vuoto del pieno, scrive Gio' a capodanno del 2001, e lo scrive dal basso verso l'alto, «per togliere qualche anello alle catene»:

Del vuoto-estensione infinita fertilità che da questo procede – grumi d'energia – presenze temporanee – identità e pesi che compaiono e scompaiono – dimensioni note – dimensioni ignote. [...] Oggetti costruiti per fare inutili barriere al mistero che ci avvolge dentro il quale ci muoviamo alla deriva. Solo il vuoto infinito ci salva ma ci spaura da cui veniamo e a cui torniamo.

Ma se le parole stanno così, forse bisogna ascoltare gli stoici, che riprendono in parte la dottrina di Eraclito. Anche questo, a posteriori, Gio' lo suggerisce. Legge e invita a leggere *Il mondo fisico dei greci* di Sam Sambursky, tradotto nel 1959 (ma lo legge più tardi) e introdotto da Ludovico Geymonat (un amico); e, nella monografia sul disegno del 2001, pubblica le testimonianze su Crisippo e Zenone di Cizio. «La materia passiva e immota – affermano gli stoici – è il sostrato delle qualità, mentre queste qualità sono tensioni del pneuma e dell'aria che ineriscono alle parti di materia e ne determinano la forma». Il pneuma e le sue tensioni riempiono il cosmo, creano un'unità tra le parti e per questo gli stoici indagano le qualità del continuo: «quel nulla, che è vuoto, è privo di limiti in virtù della sua stessa essenza; riceve una delimitazione solo se viene riempito, ma se viene rimosso ciò che lo riempie, non è pensabile un limite che gli sia proprio».

Non importa se con le tensioni giovanili si trattava soltanto di realizzare un'intenzione individuale affermando «io vivo e ci sono». Ora le tensioni si mostrano a Gio' per quello che sono: tensioni del pneuma. «Fuori dal mondo si diffonde l'infinito vuoto, ed esso è incorporeo. È incorporeo in quanto è capace di essere occupato da corpi senza a sua volta stare in altro. Ma all'interno del mondo non vi è vuoto di sorta», dice Zenone secondo Diogene Laerzio. «Lo spazio, il vuoto, che vuoto non è mai, prepara accoglie e nutre ogni epifania. Forse, per chi pratica la disciplina della scultura, l'aver coscienza di ciò è inevitabile», risponde Gio' nel 2001.

Sculpture, Gio' often reminds us, is a special language and as such must be learned. Like art criticism.

Contrasting Fluidity bears witness to the work that led in the second half of 1958 to discovery of the new method. «The hidden weft is stronger than the obvious one», Heraclitus teaches. Gio' thinks he has achieved «the coincidence, the resolution of the antithesis that at once governs and always undermines not only the works produced but also the formation process of sculpted forms». On the subject of the horizontal development of tensions (if possible in human dimension), Gio' writes: «Crowd: the multiplicity of relations, not the isolated object». One might think of Heraclitus: «Connexions: whole and not whole, convergent and divergent, consonant and dissonant: from all things one and from one thing all». The task of every true sculptor is to seize emptiness. Because, Gio' maintains, «emptiness is at the origin of our being sculptors, not the need to raise statues». The obsession of every true sculptor is emptiness, «the attempt to express it or capture it or define it». The surfaces under tension identify its nature in a continuous flowing: «creating uninterrupted forms of emptiness, where the emptiness coincides with fullness, in a virtually infinite expanding». The «find» that makes fullness and emptiness coincide, «no longer antinomic but in tension», belongs to sculpture as a discipline. Of emptiness of fullness, writes Gio' on New Year's Day 2001, and he writes it from the bottom upwards, «to remove some links from the chains»:

Of emptiness - extension infinite fertility which from this proceeds - lumps of energy - temporary presences – identities and weights that appear and disappear - dimensions known – dimensions unknown. [...] Objects built to make useless barriers to the mystery which envelops us within which we drift. Infinite emptiness alone saves us but it scares us as whence we come and where we return.

But if that's the way words are, maybe we need to listen to the Stoics who in part borrow the doctrine of Heraclitus. This too Gio' suggests a posteriori. He reads and invites others to read Sam Sambursky's Physical World of the Greeks, translated in 1959 (but he read it later) and introduced by Ludovico Geymonat (a friend); and in the 2001 monograph on drawing he publishes testimonies on Chrysippus and Zeno of Citium. «Passive and motionless matter,» the Stoics assert, «is the substratum of the qualities, while these qualities are the tensions of pneuma and air, which are inherent in the parts of matter and determine their form». Pneuma and its tensions fill the cosmos and create a unity among the parts, and this is why the Stoics investigate the qualities of the continuum: «that nothing, which is empty, by its own essence has no limits; it receives a delimitation only if it is filled, but if what fills it is removed, a limit proper to it is unthinkable». It doesn't matter if with youthful tensions it was only a case of realizing an individual intention by affirming «I live and I'm here». Now the tensions show themselves to Gio' as they are: tensions of pneuma. «Outside the world the infinite emptiness spreads, and it is incorporeal. It is incorporeal in that it is capable of being occupied by bodies without in turn being in another. Yet inside the world there is no emptiness

Panta rhei. Scienziati contemporanei e antichi filosofi della natura sembrano trovare un discorso comune. L'esperienza dello scultore è vicina a quella di entrambi; per questo deve descrivere il metodo e renderlo pubblico. Gio' se ne incarica nei disegni: *Appunti sul segno e le superfici tese* (1958), *Appunti didattici sulle superfici in tensione* (1958-1978), *Riflessioni a posteriori. 5 fasi per le "tensioni"* (1960-80). Se ne incarica soprattutto nel *Prontuario*, che esce nel 1981 per *La tradizione del Nuovo* e che celebra la «scoperta» con ciò che l'ha resa possibile: il lavoro intenso, anche manuale, i materiali usati, l'analisi attenta delle azioni compiute. Desiderava, dice, «riguadagnare una nuova condizione dei processi di determinazione della forma e dello spazio». Desiderava «far coincidere in un tutto continuo, come un flusso, la "forma" piena con il suo "spazio" vuoto». Cercava la risoluzione dell'antitesi. Anche la ricerca, come la superficie, finisce per dichiararsi continua: «ogni mia opera – scrive – è legata a quella che la precede o che la segue, anche se questo non sempre accade linearmente (il che sarebbe oltretutto noioso per se stessi e per gli altri), ma ha luoghi e tempi di congiunzione e di consequenzialità variamente dislocati». Le «pulsazioni» delle superfici in tensione appaiono ora dirette secondo il ritmo della spirale. I movimenti spirali si rivelano il legame profondo fra opere solo «superficialmente» diverse. È l'invenzione della giovinezza, che conduce dall'informale alla nuova forma, dal chiaroscuro al lucido specchiante, al di là di quell'opposizione tra segno e fondo che trascinava con sé anche quella tra pieno e vuoto. È l'invenzione che gli permette di proclamare che «l'esperienza dei segni in negativo è superata». Presenza continua in tensione senza fratture. Fluire ininterrotto espansivo. Così appare il vuoto sempre preesistente. Ricolmo di energia. Così appare la forma che esprime le forze che agiscono sulle superfici.

Ma le superfici continue in tensione, più che descriverle, bisogna farle, compiendo l'azione nello spazio reale. Tra il 1958 e il 1959 Gio' mette in tensione superfici di stoffa o di gomma, e le modifica con tiranti e corpi rigidi prementi sferici. Sulla membrana di stoffa, appoggiata al supporto in tensione e così autoportante, cola gesso liquido. Poi asporta il tessuto-pelle e ottiene forme in gesso che vengono realizzate in bronzo, fuso a cera persa e levigato fino alla lucidatura specchiante. Lucido. Liscio. Fluido. La superficie tesa di stoffa o di gomma funziona da "letto". Il gesso è l'orma delle azioni che l'hanno modificata. Il gesso cattura e blocca la tensione della stoffa. Questi gessi-impronta, sui quali talvolta l'autore interviene, tradiscono bene il processo, più della loro traduzione in metallo.

La stoffa, con il suo spessore virtuale, può invadere vaste porzioni di spazio, articolandosi secondo le tre direzioni: verticale, diagonale e orizzontale. A volte, semplicemente, Gio' cola vinavil sopra la stoffa, la irrigidisce sul suo supporto e poi la dipinge con pittura all'acqua. Duco nero. Nel vuoto dello studio a Milano la stoffa si tende all'esterno o all'interno, tra fili di ferro, cavi d'acciaio, pezzi di legno, scheletri in paniforte (verniciato nitro), corpi sferici, membrane di tela e sagome lignee. È la costruzione meditata di un sistema di energie; la modificazione emozionale dello spazio invisibile preesistente che, solidificando, acquista un nome preciso. L'infittirsi di trama e ordito lascia grumi di energia nella rete, che diventano un flusso continuo e producono un corpo vivo pulsante nel reale spazio tridimensionale. Le superfici in

of any kind», says Zeno, according to Diogenes Laërtius. «Space, emptiness, which is never empty, prepares, receives and nourishes every epiphany. Perhaps for those who practice the discipline of sculpture, awareness of this is inevitable», Gio' answers in 2001.

Panta rhei. Contemporary scientists and ancient philosophers of nature seem to find common ground. The experience of the sculptor is close to that of both, which is why he must describe his method and make it public. Gio' took this upon himself in the drawings: *Notes on signs and surfaces under tension* (1958), *Study notes on surfaces under tension* (1958-1978), *A posteriori reflections. 5 phases for "tensions"* (1960-80). He took it upon himself above all in the *Handbook of Sculpture*, published in 1981 in *La Tradizione del Nuovo*, which celebrates his "discovery" with what made it possible: intense work (including manual), materials used, a careful analysis of actions carried out. He wanted, he says, «to regain a new condition of the processes of determination of form and space». He wanted «to make the full "form" coincide with its empty "space", wholly within a continuum, like a flow». He sought resolution of the antithesis. Research too, like the surface, ended up by declaring itself continuous: "each of my works," he wrote, "is bound to the one preceding or following it, although this does not always happen linearly (which would moreover be boring for them and for others), but it has places and times of conjunction and consequentality variously located». The «impulses» of the surfaces under tension now seem directed in accordance with the rhythm of the spiral. Spiral movements are revealed as the deep bond between works only «superficially» different.

It is the invention of youth that leads from the informal to the new form, from chiaroscuro to mirroring brightness, beyond the opposition between sign and background which also drew with it that between fullness and emptiness. It is invention that allows him to proclaim that «the experience of signs in negative is overcome». Continuous presence in tension with no breaks. Uninterrupted expansive flow. Here comes the ever pre-existing emptiness. Full of energies. Here comes the form expressing the forces that act on surfaces.

But the continue surfaces under tension. They need to be done rather than described, carrying out the action in real space. Between 1958 and 1959 Gio' put fabric or rubber surfaces under tension and modified them with ties and rigid pressure-exerting spherical bodies. Onto the fabric membrane, set on the support in tension and therefore freestanding, he poured liquid plaster. Then he removed the fabric-skin and obtained forms in plaster which were lost-wax cast in bronze and polished to a mirror-like shine. Shiny. Smooth. Fluid. The stretched fabric or rubber surface functions as a bed. The plaster is the spoor of the actions that modified it. The plaster captures and locks the tension of the fabric. These imprint-plaster casts, on which the artist sometimes intervened, clearly betray the process, more than their metal counterpart.

Fabric, with its virtual thickness, can invade vast portions of space, flexing in the three directions: vertical, diagonal and horizontal. Sometimes Gio' simply poured polyvinyl acetate adhesive onto the fabric, let it harden on the support and then painted it with water-based paint. Duco black. In the emptiness of the Milan studio the fabric was

tensione sono «nominazioni» di vuoto. Lo spazio nasce nuovo ogni giorno nello studio di Gio', come il sole di Eraclito.

Quanti metri di stoffa e chili di gesso si consumano alla fine degli anni Cinquanta. È Gio' immerso nel bianco solfato, camicia cravatta e grembiule, quasi lunare. Poi bronzo, poliestere, marmo, e colore. Dagli anni Settanta, insieme alla pietra, risplendono i Soli. Eppure nel 1991 Gio' sente il bisogno di riprendere il filo:

ritornare a più vecchi problemi, quelli che dal '58 fino al '68 hanno dato vita alla superfici in tensione, troppo presto abbandonate per andare dietro alle misure. Ma esse stesse erano una misura che non ho più ritrovato in un mondo diventato troppo prossimo al minerale, ai solidi cristallini. Ricominciare a 61 anni suonati? C'è stata prima una eccessiva, forse, espansione e dilatazione, e poi una contrazione anche eccessiva. Quella vecchia giovanile misura espansiva devo ritrovarla.

Eraclito lo aveva avvertito: nemmeno Helios oltrepasserà le misure; la dismisura è l'incendio da spegnere. Dal 1991 al 2001, Gio' riprende e sviluppa tensioni sotto forme diverse.

Panta rhei. Perfino quando si parla dei soli, Eraclito si diffonde per contagio: «l'idea di Gio' è complessa e profonda, – afferma il critico – essa non raffigura (il sole non è presentabile), ma evoca, non descrive, ma allude e significa». Si finisce per parlare di Gio' con le parole di Eraclito che parla di Apollo: «Il signore, cui appartiene quell'oracolo che sta a Delfi, non dice né nasconde, ma accenna».

Anche Gio', da scultore, incide i suoi detti. «Più della forma il vuoto». «Lo scultore può anche scolpire l'aria!». «Ci sono piccole sculture di pochi centimetri che sono monumentali». «Là dove vedi un albero c'è un luogo scolpito». «Cantare con le statue la vita». «Nello spazio con lo spazio». «È molto semplice, soprattutto niente affatto eroico». «La bellezza fa male perché c'è ma viene negata». Tra questi detti, uno risuona come un frammento di Eraclito, ma non è tanto oscuro: «Dal lavoro con il lavoro». Come puoi, gli chiede l'orafo Marcello, come puoi fare tutto quello che fai? Da dove trai tanta immaginazione? La risposta è immediata e precisa: «dal lavoro, con il lavoro, giorno dopo giorno! È come un gioco: si inizia, poi ci si ritrova dentro, facilmente, incredibilmente facilmente. E tutto viene da solo. Non c'è alcun mistero. Un lavoro ne partorisce altri e altri da altri, come una ghirlanda!». Per Gio' «robusto e chiaro», come lo chiama Elio Pagliarani in *Dalle negazioni*, il lavoro è una foresta inestricabile di azioni e gesti accumulati giorno per giorno. Solo in quella foresta può nascere la scultura. Ci crede? Credo di sì. Per questo dice, con Eraclito, «quelli che cercano l'oro, scavano molta terra e ne trovano poco». Perché quelli che scavano molto, e non possono fare a meno di scavare («artisti – avverte Gio' – si è malgrado se stessi»), spesso trovano l'oro. Dal lavoro con il lavoro. L'oro.

stretched outdoors or indoors, between wires, steel cables, pieces of wood, blockboard frames (painted nitro), spherical bodies, canvas membranes and wooden profiles. It was the well-thought-out construction of a system of energies: emotional modification of the pre-existent invisible space which, solidifying, took on a precise name. The tightening of weft and warp left lumps of energy in the web which became a continual flow and produced a pulsating body, alive, in real three-dimensional space. The surfaces under tension were «namings» of emptiness. Space was born anew every day in Gio's studio, like Heraclitus's sun.

How many yards of cloth and kilos of plaster were used at the end of the fifties! And Gio' immersed in white sulphate, shirt tie and apron, almost lunar. Then bronze, polyester, marble and colour. From the seventies the Suns shone together with the stone. Yet in 1991 Gio' felt the need to pick up the thread: «to return to older problems, the ones that from '58 to '68 gave rise to the surfaces under tension, abandoned too soon to go after the measures. But they themselves were a measure that I didn't find again in a world that had become too close to the mineral, to crystalline solids. Start again at the age of 61? At first there was a maybe excessive expansion and dilation, and then a contraction, also excessive. I've got to find that youthful old expansive measure again».

Heraclitus had warned him: not even Helios will exceed the measures, excess is the fire to quench. From 1991 to 2001 Gio' resumed and developed tensions under different forms.

Panta rhei. Even when we talk about suns, Heraclitus spreads by contagion: «Gio's idea is complex and profound,» the critic declares, «it does not depict (the sun is not presentable) but evokes, does not describe but alludes and signifies», ending up by talking about Gio' in the words of Heraclitus talking about Apollo: «The lord whose oracle is in Delphi neither speaks out nor conceals but gives a sign».

*Gio' too, as a sculptor, carves his sayings. «More than form, emptiness». «The sculptor can even sculpt air!». «There are tiny sculptures of a few centimetres that are monumental». «There where you see a tree is a sculpted place». «Sing life with statues». «In space with space». «It's very simple, above all not in the least heroic». «Beauty hurts because it exists but is denied». One of these sayings sounds like a Heraclitean fragment but is not so obscure: «From work with work». How, the goldsmith Marcello asked him, how can you do everything you do? Where do you draw so much imagination from? The answer is immediate and precise: «from work, with work, day after day! It's like a game: you start, then you get into it, easily, incredibly easily. And everything comes by itself. There's no mystery. One work begets others and others from others, like a garland!». For «robust and clear» Gio', as Elio Pagliarani calls him in *Dalle negazioni*, work is an entangled forest of actions and gestures accumulated day by day. Only in that forest can sculpture come into being. Does he believe it? I believe so. This is why, with Heraclitus, he says "those who seek for gold dig up much earth and find little". Because those who dig much, and can't help digging («we are artists,» Gio' admonishes, «in spite of ourselves») often find gold. From work with work. Gold.*