

# Spettacoli

## Cultura



«Le coq de Sacha» un'opera di Calder del 1965. In basso «Aluminum leaves» del 1940 e, sotto al titolo Alexander Calder al lavoro nello studio di Sacha in Turenna

**Torino dedica una retrospettiva di 600 opere ad Alexander Calder l'Americano che alla fine degli Anni Venti inventò per i suoi lavori la «quarta dimensione»: farfalle, aquiloni, piume, petali si muovono imitando perfettamente la natura. Ma dietro c'è addirittura una formula matematica**

# Miracolo, quella scultura cammina!



Calder con la natura si è configurato come un lungo viaggio parallelo ad essa, nel senso che l'artista non mirò a una mimetizzazione delle forme naturali, bensì ad inventare forme, a reinventare il mondo, a fare, insomma «come» la natura. Al pari di un essere naturale la più matura creazione di Calder, il «mobile», è regolata dalle leggi del caso e della necessità: la necessità di un equilibrio fondata sui ferri rapporti matematici, su un calcolo preventivo di pesi e contrappesi, di lunghezze e armonie metriche e coloristiche, e la casuale disposizione che esso assume per il lieve ruotare dei suoi componenti, per effetto di un alito di vento, del soffio o della spinta della mano di uno spettatore.

Gli esordi dell'artista sono tratteggiati in modo esemplare dalla mostra torinese. Malgrado qualche inusabile consonanza con le ricerche del padre (Alexander Stirling Calder, scultore anch'egli, al pari del nonno Alexander Milne Calder) l'arte, ma su un terreno ancora tutto tradizionale, all'espressione di un bilanciato dinamismo, e al di là delle prime prove pittoriche — scene di vita newyorkese, quanto mai lontane dallo spirito e dai temi

Il nostro servizio TORINO — Il nome dello scultore scomparso nel 1976, CALDER, formato da lettere rosse di misura cubitale, è sospeso davanti all'ingresso di Palazzo a Vela, a Torino. Già quando giungiamo sotto quella scritta, ancora all'esterno del palazzo, vagamente sciamano scogliersi l'eco delle polemiche che nei mesi passati erano sorte in merito alla fattibilità, all'opportunità, a restituire questa gigantesca retrospettiva dedicata a Calder. Non fattibile? Inopportuna? Troppo costosa? Si percorrono ancora i pochi metri che separano la grande scritta dall'ingresso dell'esposizione e si alza lo sguardo verso il centro della volta, dove un enorme «mobile» dai larghi e innumerevoli petali bianchi si muove, lentamente, per il flusso d'aria intermittente creato da un grande ventilatore appeso di fianco ad esso a vari metri d'altezza dal suolo — grande alga, immersa in una luce rarefatta dal fondale marino —. No, valeva proprio la pena di aprirla questa mostra? Bene, anzi benissimo hanno fatto i responsabili dell'impresa, il Comune di Torino e la Toro Assicurazioni, (rispettivamente finanziatori e «sponsor» della manifestazione) a tener fede all'impegno assunto e portarlo a compimento.

Alexander Calder, dunque: uno scultore tra i più geniali del nostro secolo, tra i più irriducibili e fantasiosi; l'inventore di una «quarta dimensione» della scultura, quella del tempo, che aggiunge alle tre misure metriche tradizionali (lunghezza, altezza, larghezza), il creatore dell'idea del movimento in scultura, ovvero della variabilità della forma nel tempo; uno scultore statunitense, nato presso Filadelfia nel 1898, che travasò nella scultura le sue radici americane (l'ottimismo tecnologico, lo studio dell'artigianato indiano, il gusto per una creazione rasseranante, lirica, quanto mai lontana dal livello psicologico degli europei) coniugandole, a Parigi, dove giunse nel 1926, con le caratteristiche più innovative dell'avanguardia artistica del Vecchio Mondo, del Futurismo, del Surrealismo, del Neoplasticismo. Unificando il tutto alla luce di una personale e audacissima attrazione verso il gioco, sorretta dal bagaglio culturale acquisito con un diploma di ingegnere meccanico.

Calder, Giovanni Carandente ha organizzato la maggior retrospettiva di questo scultore che l'Europa abbia mai visto, radunando oltre seicento opere tra «mobiles», «stables», «mobiles-stables», sculture in filo di ferro, dipinti, disegni, gioielli, arazzi, giunte a Torino dai musei e dalle collezioni private di tutto il mondo, con un apporto determinante dei musei americani e soprattutto dello «Estates» degli eredi di Calder. Col contributo di Renzo Piano che ha preparato il progetto architettonico è riuscito a «risparmiare» una mostra di grande suggestività e spettacolarità, profondamente innovativa sul piano dell'allestimento, ma al contempo estremamente chiara, istruita, e quindi anche didattica. Due appendici «minori» della mostra illustrano l'attività di Calder come illustratore di libri e i suoi rapporti con l'Italia. Dall'interno di Palazzo a Vela, nel giardino appositamente ristrutturato, dove sono stiate di-

### La morte del coreografo A. Oumansky

HONOLULU — Il coreografo di origine russa Alexander Oumansky, collaboratore in passato di Vaslav Nijinski e di Igor Stravinski, è deceduto all'età di 88 anni, in seguito ad un infarto, mentre era ricoverato in un ospedale di Honolulu. Nella sua fortunata carriera, Oumansky aveva lavorato per molti importanti teatri americani, compreso il «Metropolitan» di New York. Nel 1924 il coreografo ucraino, che aveva combattuto nella prima guerra mondiale, si trasferì a Los Angeles.

### Giallo USA: è morto MacDonal

SANTA BARBARA, CALIFORNIA — Kenneth Miller, meglio noto a milioni di lettori del romanzo «giallo» come il «padre» del detective Lew Archer, è morto ieri in una clinica di Santa Barbara all'età di 67 anni. Il buio tunnel, primo romanzo di questo autore che critici e colleghi ammirarono per il ruolo di primo piano avuto nell'elevare a dignità letteraria il romanzo poliziesco, uscì nel 1944, e l'ultimo, «Il martello azzurro», comparve nel 1976.

delle opere successive — Calder indotto tramite un meccanismo, nacque i «mobiles», esposti per la prima volta nel 1932, nella Galleria Vignon di Marie Cuttoli, a Parigi. Nei quattro decenni successivi Calder avrebbe sperimentato, vennero valorizzate le opere calderiane che maggiormente interpretavano il suo spirito più fanciullesco, dissacrante, ironico, ovvero le figurine e movimenti, in filo di ferro, legno, sughero, stoffa, che componevano il «Circo». Furono questi giocattoli geniali, questi animali dalle membra rotanti, questi eretti dalle mani uncinco a costituire la base di partenza per il grande balzo calderiano. Se, negli anni successivi, avrebbe progressivamente assorbito idee da Miró e da Mondrian, se l'attrazione per il movimento l'avrebbe spinto a una rivisitazione del Futurismo, la passione ingegneristica al meccanismo dipinti da Léon e da Duchamp, tutto sortì, come una logica conseguenza, dal «Circo».

Grazie ad esso Calder aveva capito che si potevano abbattere, e spostare molto avanti, i confini che separano ciò che è arte da ciò che non lo è, che le sue opere avrebbero dovuto ispirarsi allo stesso principio di trasfigurazione fantastica con cui, per citare Gombrich, un bambino trasforma in cavallo un manico di scopa, e che nel gioco artistico ogni materiale, ogni tecnica potevano trovare posto. Dal 1926 eseguì sculture in filo di ferro, molte di esse esposte a Palazzo a Vela, con le quali esplorò la possibilità di circoscrivere un volume spaziale attraverso il minimo impiego di materiali, riuscendo con poche, perfette circonvoluzioni a esprimere la forma, il volume, la dinamicità del corpo umano e animale. Sperimentò, già prima della fine degli anni Venti, la possibilità di trasmettere il movimento alle sculture, in un primo tempo tramite sistemi di trasmissione meccanica del moto.

La seconda grande rivelazione, quella della forma astratta, giunse nell'estate 1930 con la visita allo studio di Mondrian: rifiutò però, a favore del dinamismo, il fermo sistema lineare neoplasticista dell'olandese e adottò la forma astratta per creazioni nelle quali fosse dominanti il vuoto e la leggerezza delle strutture. Con l'idea di dotare queste sculture di un moto proprio, vario, non

ripetitivo quale poteva essere indotto tramite un meccanismo, nacque i «mobiles», esposti per la prima volta nel 1932, nella Galleria Vignon di Marie Cuttoli, a Parigi. Nei quattro decenni successivi Calder avrebbe sperimentato, vennero valorizzate le opere calderiane che maggiormente interpretavano il suo spirito più fanciullesco, dissacrante, ironico, ovvero le figurine e movimenti, in filo di ferro, legno, sughero, stoffa, che componevano il «Circo». Furono questi giocattoli geniali, questi animali dalle membra rotanti, questi eretti dalle mani uncinco a costituire la base di partenza per il grande balzo calderiano. Se, negli anni successivi, avrebbe progressivamente assorbito idee da Miró e da Mondrian, se l'attrazione per il movimento l'avrebbe spinto a una rivisitazione del Futurismo, la passione ingegneristica al meccanismo dipinti da Léon e da Duchamp, tutto sortì, come una logica conseguenza, dal «Circo».

Macrocosmo e microcosmo, simile a una pianta o a un ragno, ma al contempo simbolo e punto di equilibrio dinamico dell'universo, il «mobile» non divenne mai un freddo meccanismo metallico, grazie al gioco dei colori, all'intensa sensazione di energia che sprigiona dalle sue sottili barre arcuate, al lento movimento ondulatorio che scende e sale lungo le ramificazioni, quando esso si muove.

«Un oggetto di Calder — ha scritto Sartre — somiglia al mare e come il mare è sedicente: sempre ricomincia, sempre è nuovo. Non è il caso di gettarvi un'occhiata di sfuggita, occorre viverci a contatto e lasciarsi assuefare a esso». Con Mattise e Klee, — aggiunge Carandente, nell'introduzione al bel catalogo della mostra, edito dalla Electa — Calder ha inventato un'arte che non conturba, un'arte fatta per la serenità semplice e assoluta, rassicurante per la purezza con cui si specchia nel lago terso della fantasia. «Tra queste coordinate, seduzione e fantasia, equilibrio e dinamismo, spietatezza infantile e precisione da ingegnere si pone l'arte di Calder. Di fronte ai suoi geniali balocchi anche lo spettatore, ridiventato bambino, non può fare a meno di fermarsi incantato a contemplare i fragili meccanismi in movimento, con la stessa altitudine, priva di scopo e piena di significato, con cui osserva il cielo stellato, un albero mosso dal vento, la neve che cade.

Nello Forti Grazzini

«Il dibattito sullo scrittore lombardo è solo un pretesto: il vero obiettivo deve essere quello di svelare il terrorismo culturale della critica d'avanguardia degli anni Sessanta»

# Terzo atto: Gadda esce di scena

La mia nota su Gadda in risposta a Spinella («L'Unità», 16 giugno '83) ha fatto scalpore. Sono intervenuti almeno Franco Brischì ed Edoardo Esposito («L'Unità», 25 giugno), Paolo Mauri («la Repubblica», 19 giugno) gli ho risposto sullo stesso giornale del 30 giugno). Romano Lupatini («Il quotidiano di Lecce», 26 giugno), un ignoto corsivista dell'«Avvenire» (25 giugno), oltre a citazioni qua e là. Mi pare doveroso rispondere, anche perché — me ne duole, ma è così — tranne Franco Brischì gli altri hanno travisato completamente il mio pensiero, sfidando o ribaltando i termini del dibattito. E rispondere, ancora una volta, con una certa ematiticità.

1) Ha visto giusto chi ha impaginato il numero dell'«Unità» del 25 giugno, scrivendo che il discorso su Gadda era marginale, e che «in realtà la battaglia "era" sulla letteratura sperimentale». Proprio così, e perciò lascerò da parte Gadda (un caso, un esempio), per affrontare il discorso grosso.

2) Negli anni Cinquanta e Sessanta per un'serie complessa di ragioni si è costituito in Italia un insieme di tesi, nello stesso tempo politiche e letterarie, che mentre rifiutavano ferocemente, senza appello, le esperienze neorealistiche del decennio precedente, rifiutavano tutti i presupposti di politica e di estetica che vi erano dietro. Erano tesi di provenienza assai varia, e recuperi di fatti culturali antecedenti ma fino allora rimasti sconosciuti (il così detto formalismo russo; lo strutturalismo praghese; la linguistica di Ferdinand de Saussure) si fondavano più o meno organicamente con fatti recenti: la ripresa in Francia dello strutturalismo, l'antropologia strutturale, la sociologia critica di Adorno e di Horkheimer, il marxismo critico, le esperienze della più recente letteratura sperimentale, sia nella narrativa («Nouveau roman») sia del teatro (il Teatro della rabbia; il Teatro dell'assurdo).

Ecco, allora, le affermazioni che la letteratura è morta, e quel tanto che ne resta di vivo può esprimersi solo nella ricerca linguistica; che la poesia, in quanto «mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato» (Alfredo Giuliani), può essere solo caos formale, e dire, con il rifiuto di ogni contenuto e di ogni storia, solo pura intenzione della non comunicazione (Scalzi); che il poeta pertanto scrive solo per saggiare le possibilità espressive della lingua, ecc. ecc. Affermazioni di poetica dietro cui erano il rifiuto di ciò che si disse allora «logocentrismo» e della politica, «moderata» e «riformistica», del Pci, un anarchismo esteso anche alla lingua che andava liberata da ogni «sistema» (Angelo Guglielmi); la convinzione che il «sistema» presuppone e assorbe ogni opposizione, e che non resta dunque che la rivoluzione delle forme come unico possibile «tentativo di conferire un senso all'insensatezza della vita quotidiana» (ancora Guglielmi, ma anche tanti altri).

Era, cioè, una poetica, cioè un programma di letteratura; e in quanto tale aveva, senza dubbio, le sue giustificazioni politiche e sentimentali. Il guaio è che fu sentita e proclamata come una estetica, cioè come una verità (politica e artistica insieme) valida per tutti i tempi; capace essa sola di spiegare l'arte del passato e del presente, tale che fuori di essa non vi erano che opere di consumo: come quelle di Cassola e di Moravia, «L'iale» degli anni Sessanta! E queste tesi furono imposte, con programmata consapevolezza, in modi terroristici, attraverso una calcolata occupazione degli strumenti di comunicazione, attraverso un «seppellimento intellettuale» non molto diverso da quello, nei primi anni del secolo, di Giovanni Papini: non per niente infatti riabilitato.

Che resta, oggi, di tutto questo? Sono passati solo venti anni, ma che anni! Restano, si capisce, le opere: belle o brutte, riuscite o mancate, da valutarsi a una a una. Ma come princi-



Giovanni Boccaccio in un affresco di Andrea Del Castagno e accanto un'inquadratura del film «Un maledetto Imbroglione» che Pietro Germi trasse dal «Pasticciaccio» di Gadda

pi di politica e di estetica? Il tempo ha fatto giustizia di tutte quelle pretese «rivoluzionarie», di quell'anticomunismo da sinistra, di quel titanismo orgoglioso. E ha messo in risalto, implicitamente, la gracilità culturale di quelle tesi d'accanto, di quel manichismo presentuoso, che finora una volta su due, ome di intellettuale e no strutturali) di ridere tra «letteratura» e «paralettatura» (questo sì, caro Mauri, è manichismo); tentava di riscrivere tutta la storia letteraria in funzione delle «innovazioni» nel linguaggio; pretendeva, per di più, che «innovazione» sia e sia stato sempre lo scarto dalla norma, il «specchio» linguistico, l'esperienza di un «diverso». Non restano più che brandelli ripetuti dogmaticamente da critici, giovani o vecchi, atterrati: la lingua, salmodia (ancora Angelo Guglielmi) diventò allora «uno strumento finalmente in grado di misurarsi con quelle emozioni pericolose e pensierosi di vertigine cui il resto della letteratura europea già da tempo si dedicava» (il piacere della letteratura, p. 24). Con che, Guglielmi, si erano misurati Pirandello e Svevo, Montale e Saba?

È su questo sfondo che si è svolto e si svolge, da anni, il mio discorso: quello sulla «letteratura nella società di massa». Ho cominciato con il negare la distinzione (manichea) tra «letteratura» e «paralettatura» (alla Todorovi), per cui certi generi (considerati in blocco «paralettatura», «di consumo», «ripetitivi») sarebbero naturalmente estranei alla «letteratura»: il giallo, il rosa, la fantascienza, ecc. Ho fatto vedere («Abbiamo fatto, in tanti, in convegni tenuti a Trieste: tre con i relatori Mauri, Lupatini e un quarto lo stesso») che «ripetitiva» è tutta la grande letteratura delle età aristocratiche; che i confini tra arte e non-arte passano non tra genere e genere ma tra opera e opera, all'interno di ogni genere. Sicché tante opere innovative nel linguaggio, di avanguardia, sono pacatamente e tutti i tipi politici, di fantascienza, di fantapolitica, sono testimonianze letterarie del nostro tempo, ad alto livello.

Abbiamo teorizzato che in una società di massa quale è la nostra deve esistere, ed esiste infatti, una letteratura stratificata su livelli assai diversi, ognuno diretto a uno strato o a un gruppo di strati di pubblico (di pubblico in evoluzione continua: si veda, per un esempio, un bell'articolo recente di Omar Calabrese, qui sull'«Unità» del 29 giugno). E abbiamo chiarito che il critico e storico della letteratura deve, se vuole essere serio, se vuole capire, saper spiegare tutti i generi, tutti i livelli, in quegli anni di una età, collocando ognuno al suo posto, costruendo con tutti il «sistema letterario» di quell'età.

Che senso allora ha obiettare (Mauri, Esposito, Lupatini) che si confonderebbe Gadda con Simenon, o con Chiara e Cassola? Franco Sacchetti non era Boccaccio; ma chi si sognerebbe di scrivere una storia della letteratura del Trecento senza collocare ognuno dei due al suo posto? Berselli non era Leopardi, ma chi lo escluderebbe dalla letteratura perché non «innovava» come Leopardi? Il quale Leopardi, poi, innovava sì, e faceva e rifaceva un verso, con faticosa pazienza, ma il risultato non era lo scarto dalla norma, non era il «pastichev», era «chiaro ne la valle il fiume appare», che ognuno che sapeva del po' di italiano capiva!

Il mondo di oggi, l'ho già scritto altre volte su questo giornale, è quello che è, ma è il nostro: il solo che dobbiamo vivere e che possiamo modificare. Per modificarlo e per viverlo, pienamente, dobbiamo capirlo. E per capirlo giovano le distinzioni manichee, i pregiudizi formalistici, le esclusioni programmatiche e le forzature di gusto, o gioia invece (è necessario) guardarlo tutto con spregiudicata intelligenza, in tutti i suoi aspetti?

Giuseppe Patrono