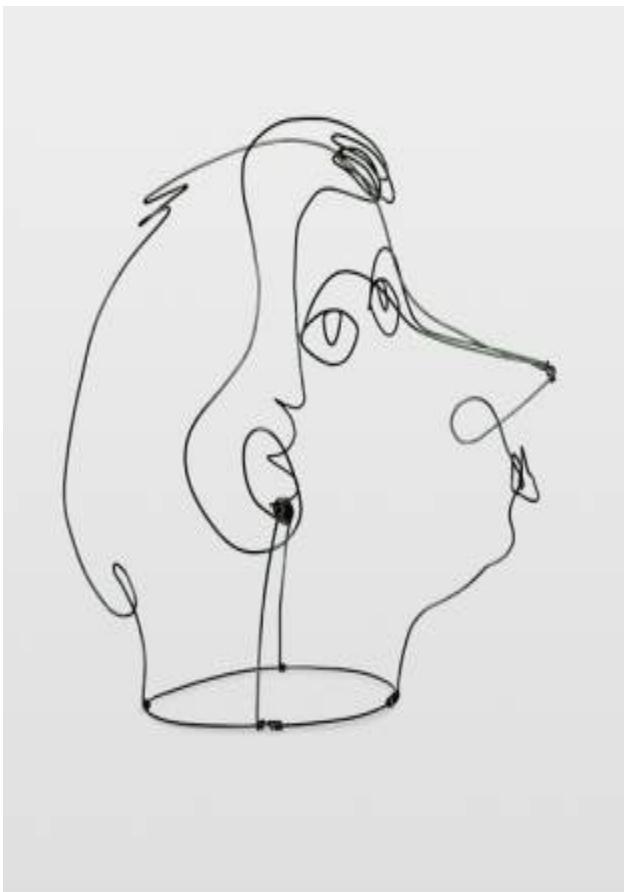


ALEXANDER CALDER 1868
1976

SCRITTI E CONVERSAZIONI



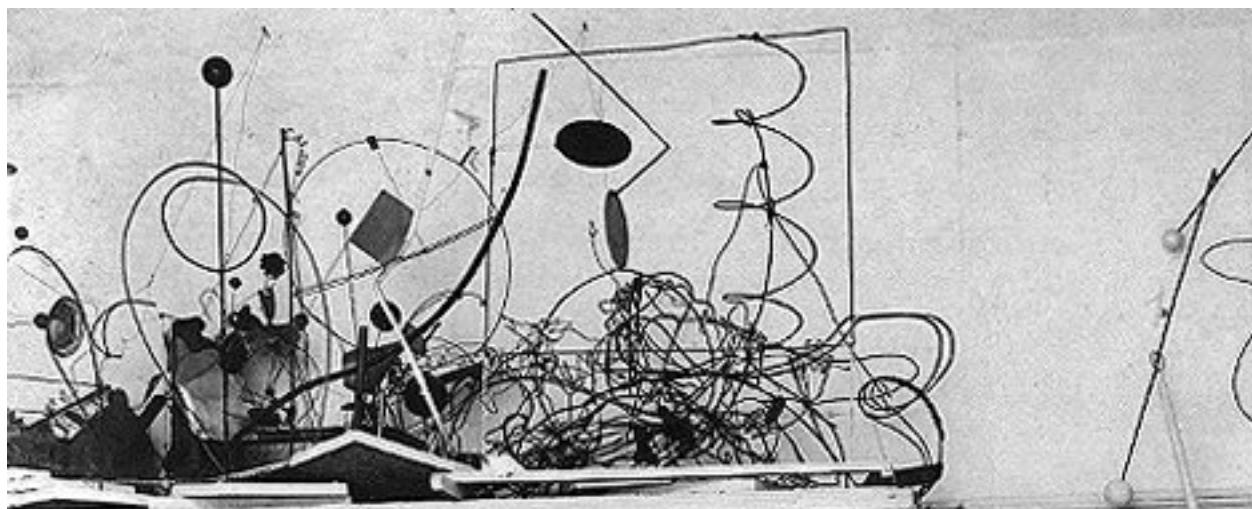


Alexander Calder - Joseph Baker IV - 1928 - filo di ferro -
Centre Pompidou, Paris



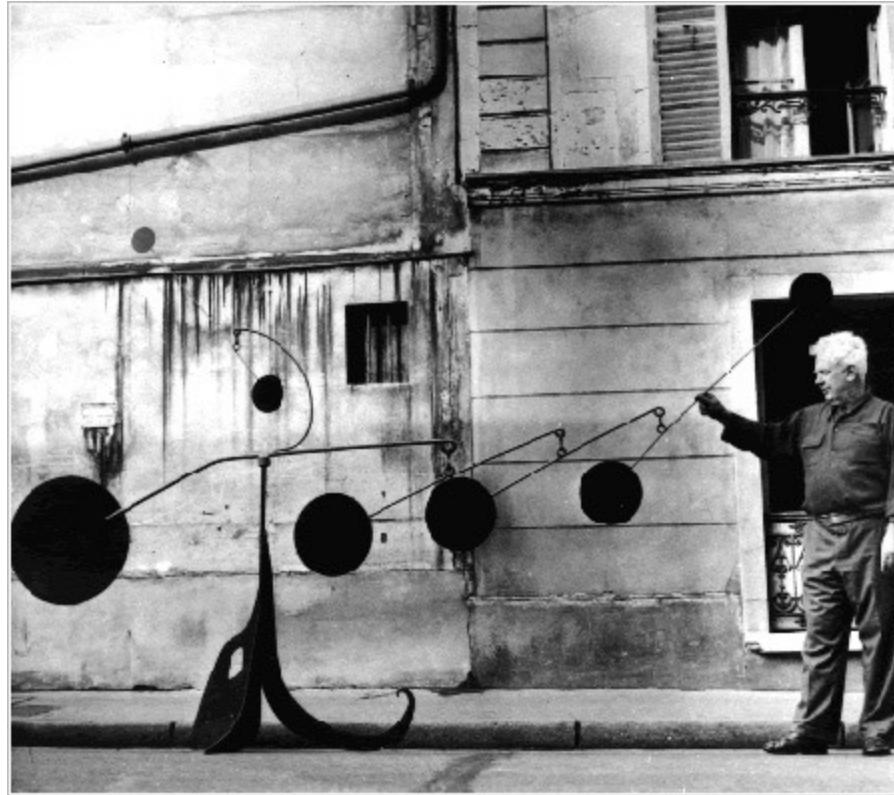














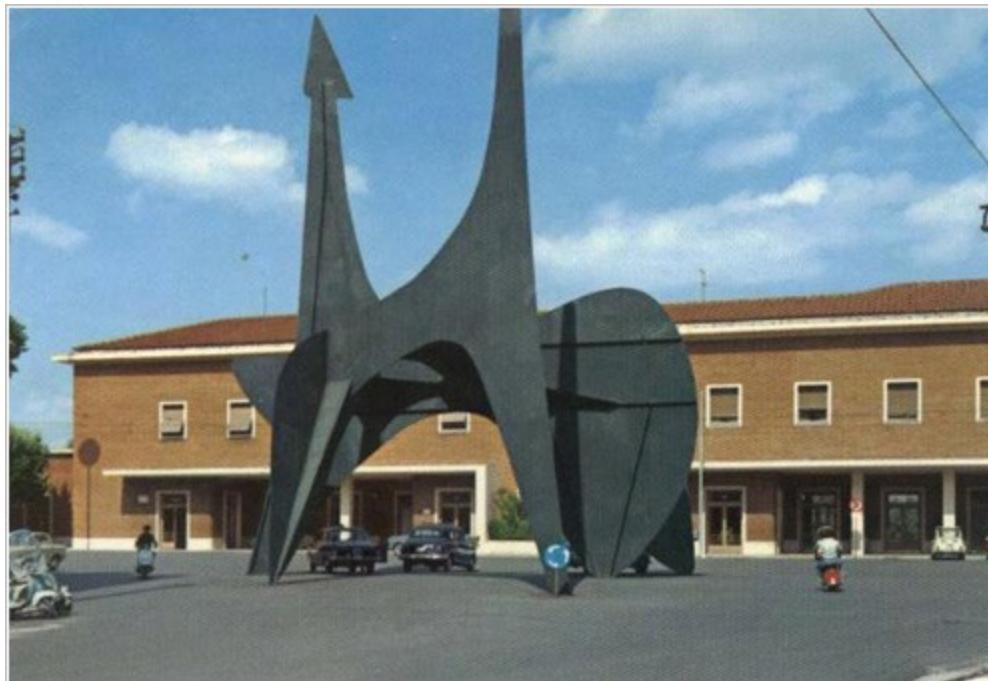








teodelapio



- 1.non togliere,non aggiungere ma costruire
- Bauhaus
- 1930 manifesto Arte Concreta . Van Doesburg - max Bill
- 1930 mostra Circle et Carrè a arigi – Mondrian, Arp
- 1932 Abstraction Creation – August Herbin e George Vantongerloo

COME REALIZZARE L'ARTE?¹

Come realizzare l'arte?

Dalle masse, dal movimento, dagli spazi ricavati da quel che ci circonda, dall'universo.

Da masse differenti, slanciate, gravi, intermedie, ottenute da variazioni di dimensione o di colore. Dalle direzioni – ovvero dai vettori che rappresentano il movimento, la rapidità, l'accelerazione, l'energia e così via – che generano angoli significativi e orientamenti, definendo assieme una o più risultanti.

Dagli spazi e dai volumi, suggeriti da un'opposizione appena accennata alla loro massa se non tratti dai vettori, attraversati in un impeto.

Nessuno di questi elementi è determinato. Ognuno può muoversi, agitarsi, oscillare, avanzare e indietreggiare in un rapporto mutevole con ciascuno degli altri elementi di questo universo.

Non si tratta soltanto di istanti passeggeri, ma di una legge fisica di mutamento tra gli eventi della vita.

Nessuna estrazione, nessuna astrazione: un'astrazione che non somiglia affatto ad alcun elemento vivente, se non per il suo modo di reagire.

¹ *Comment réaliser l'art?*, in «Abstraction-Création. Art Non-Figuratif», n. 1, 1932, p. 6.

IL SENSO DEL MOVIMENTO...¹

Il senso del movimento in pittura e scultura è stato a lungo considerato come uno degli elementi fondamentali della composizione.

I futuristi su di esso fondarono la loro interpretazione.

Il *Nudo che scende le scale* di Marcel Duchamp è espressione del desiderio di movimento. In questo caso l'artista ha rimosso persino la forma figurativa, evitando quell'implicazione concettuale che potrebbe ostacolare la realizzazione del fine principale, ovvero il senso di movimento.

Balletto meccanico, il film di Fernand Léger, nasce dal desiderio di mettere le immagini in movimento.

Perché quindi non mettere in movimento le forme plastiche? Non mi riferisco a un semplice moto traslatore o rotatorio, ma a vari movimenti di natura, velocità ed estensione diverse combinati in modo da ottenere un insieme conseguente. Così come si possono comporre i colori o le forme, allo stesso modo si possono comporre i movimenti.

I due *mobiles* motorizzati attualmente in mostra sono da annoverare tra i più riusciti all'interno dei miei primissimi tentativi di realizzare oggetti plasticci in movimento. Ciascuna orbita disegna archi circolari o cerchi. I supporti sono stati dipinti in modo da scomparire dietro uno sfondo bianco, così da non lasciar altro che gli elementi cinetici, con le lo-

¹ Dichiarazione dell'artista in *Modern Painting and Sculpture*, catalogo della mostra, Berkshire Museum, Pittsfield (Massachusetts) 1933.

ro forme e colori, con le loro orbite, velocità e accelerazioni.

Ovunque sussista uno scopo principale l'eliminazione degli elementi superflui contribuirà a un risultato più convincente. Nelle prime sculture astratte e statiche il mio interesse si dirigeva soprattutto allo spazio, alle grandezze vettoriali e ai centri di densità discordanti.

Il valore estetico di questi oggetti non può essere colto dal pensiero razionale. È necessario invece acquisirne dimestichezza.

una cava di marmo e la leggerezza del movimento delle grandi masse di marmo, imposto per necessità dal loro peso imponente, era assai gradevole. Riguardo al balletto meccanico la mia idea era di realizzarlo indipendentemente dai ballerini, se non quella di escluderli nel modo più assoluto. Ho così escogitato un sistema grafico per registrare i movimenti del balletto, segnando le traiettorie con gesti o pastelli di colori differenti.

Ho costruito diversi oggetti per l'esterno: tutti reagiscono al vento e ricordano un veliero per il loro modo di rispondere più prontamente a un certo tipo di corrente. Non è possibile realizzare un oggetto che reagisca a ogni tipo di vento. Avevo inoltre l'abitudine di sollecitare alcuni *mobiles* mediante piccoli motori elettrici e, sebbene abbia oggi rinunciato in un certo senso a tale pratica, trovo l'idea ancora valida perché permette di produrre un movimento *positivo* anziché uno irregolare, benché talvolta gradisca anche quest'ultimo. Con una spinta meccanica puoi tenere l'oggetto sotto controllo come nella coreografia di un balletto e sovrapporre diversi movimenti, anche in gran numero, per mezzo di camme e altri dispositivi meccanici. A ogni modo, associando uno o due movimenti semplici a diversi lassi di tempo si ottiene senza dubbio l'effetto più elegante perché questi, sebbene elementari, si prestano a infinite combinazioni.

A PROPOSITO DELLA MISURAZIONE DI UN «MOBILE»¹

Se la mia prima opera nel campo dell'astrazione era basata sull'idea delle relazioni stellari lo devo, più o meno direttamente, all'effetto che esercitò su di me la visita all'atelier di Piet Mondrian nel 1930 nonché la vista dei suoi rettangoli di colore disposti sulla parete. Da allora si sono succedute diverse modifiche rispetto al tema, ma ho sempre avuto l'impressione di ritornarci in un modo o nell'altro. Infatti sebbene la leggerezza di un solido o di una superficie perforata o dentellata sia estremamente interessante, la mancanza di peso dei nuclei dispiegati lo è ancora di più.

Parlo di nuclei in quanto, a mio avviso, qualsiasi sfera o altra forma utilizzi in queste costruzioni non deve necessariamente comportare un corpo della stessa dimensione, forma o colore. Al contrario, può comportare un insieme di corpi più particolari e reggibili, una condizione pressoché sferica o persino un vuoto; ovvero l'idea che sia possibile comporre *qualsiasi cosa* si sia in grado di concepire.

L'elemento per me decisivo nella composizione è la *disparità*. Pertanto il bianco e il nero sono i colori forti, con una macchia di rosso per segnare l'altro angolo di un triangolo che non è affatto equilatero, isoscele o rettangolo. Per modificarlo ulteriormente mi servo del giallo e, a seguire, del blu. Ogni allusione alla simmetria è risolutamente sgradita, con l'eccezione forse di una simmetria approssimativa.

¹ *A Propos of Measuring a Mobile*, saggio scritto nel 1943 e riportato da James Johnson Sweeney in *Alexander Calder*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York 1951, p. 70.



tiva applicata a un dettaglio al fine di accrescere l'irregolarità con lo schema generale.

Il riconoscimento dell'approssimazione è necessario, poiché non si può credere di essere impeccabili nella propria accuratezza. Non si può vedere simultaneamente né tantomeno concepire un oggetto da ogni punto di vista esistente. Mentre si perfeziona quello frontale, quello laterale o retrostante può indebolirsi; e ancora, mentre si consolida l'altra facciata, può indebolirsi quella che prima era la più definita. Siamo davanti a un processo inesauribile. Per portare a termine il lavoro bisogna avanzare per approssimazioni.

In un certo senso è persino auspicabile che una facciata abbia una qualità più rifinita delle altre, in quanto fornisce all'oggetto un inizio e una fine e lo rende più vivace.

La conoscenza e la sensibilità per le qualità dei materiali utilizzati sono indispensabili per un trattamento adeguato.

La pietra, di questi il più antico, deve mantenere la sua natura massiccia e non deve essere tagliata a pezzi. La solidità va mantenuta.

Il bronzo fuso è appropriato alle forme fragili e assottigliate. È resistente anche quando molto esile.

Il legno ha delle venature da tenere in considerazione. Può essere fragile soltanto in una direzione.

Il fil di ferro, i tondini, la lamiera hanno una resistenza anche quando si manifestano sotto forme molto fini, e reagiscono prontamente a ogni sorta di sollecitazione cui vengono sottoposti. Anche i contrasti nella massa o nel peso sono realizzabili, a seconda del calibro o del tipo di metallo utilizzato, in modo che le leggi fisiche così come i concetti estetici siano rispettati. È innegabile che vi sia una stretta parentela tra la fisica e l'estetica.

La forza e la resistenza nella scultura sono altamente desiderabili. Tuttavia la raffinatezza e la deli-

catezza possono risultare ancora più indispensabili al concetto generale, rendendo così necessario stabilire in seguito quale fra loro dovrà determinare il progetto.

Vi è inoltre la possibilità di servirsi del movimento in un oggetto in quanto parte della sua concezione e composizione. In un certo senso la scultura diventa così una macchina, e in quanto tale sarà indispensabile progettarla *come* una macchina, in modo che le parti in movimento consentano una giusta rivedenza. Anche le sculture progettate per essere azionate dal vento sono delle macchine, e come tali devono essere considerate, senza dimenticare l'aspetto estetico.

Infatti l'elemento meccanico non deve mai prevalere su quello estetico. Meglio una macchina mediocre e una buona scultura.

Il cosiddetto industrial design non va annoverato tra le belle arti. Il suo movente è di infondere lo «stile», ovvero una tendenza annuale, positiva o negativa, sui nostri beni quotidiani. Vi sono alcune marche di automobili la cui linea di pochi anni fa era più semplice e di gran lunga migliore rispetto a quella del 1941-1942. E dopo esserci abituati per qualche anno all'intrepida semplicità dei camion e delle jeep dell'esercito, finita la guerra saremo minacciati di essere assoggettati ad automezzi il cui design sarà fondamentalmente quello vintage del 1941-1942.

Poiché i *mobiles* costituiscono la mia cifra attistica credo sia opportuno spendere qualche parola riguardo alla loro misura e manipolazione.

Un *mobile* in movimento lascia di sé una scia invisibile, o meglio ciascun elemento lascia una scia determinata dietro di sé. A volte queste scie si stringono tra di loro, a volte si espandono. Nel secondo caso il *mobile* occupa più spazio e, nel prenderne le misure, si dovrebbe considerare il diametro della traiettoria più lunga.

Per quanto riguarda la loro manipolazione, ovvero la loro messa in movimento con una spinta, bisognerebbe rispettare la direzione in cui l'oggetto è progettato per muoversi nonché l'inerzia della massa interessata. Forse è indispensabile avere una discreta familiarità perlomeno con il *tipo di mobile*, in modo da stabilire la direzione in cui sia preferibile azionarlo, sebbene un semplice colpo d'occhio dovrebbe bastare a calcolare l'inerzia delle diverse masse. Una pressione controllata e leggera, come se si muovesse un barcone, è pressoché infallibile. A ogni modo, controllata è la parola giusta.

COMMENTO SULLE «COSTELLAZIONI»¹

Poiché non circolavano grandi quantità di metallo durante la guerra, mi sono cimentato con l'intaglio del legno nelle cosiddette *Costellazioni*. Mi ha sempre interessato intagliare il legno, ma in questo caso si trattava di conformazioni completamente astratte. Queste provenivano, così come i titoli, da Miró mio amico sin dal 1929, sebbene avessero per me un rapporto specifico con gli *Universi* che avevo realizzato agli inizi degli anni trenta. Evocavano vagamente una sorta di gas cosmico nucleare, su cui non intendo dilungarmi. A interessarmi era la composizione estremamente delicata e ariosa. Una volta ho fatto degli esperimenti con il *plexiglas* per vedere che risultati potessi ottenere, vincendo persino un concorso. Ma non mi convinceva e così ho lasciato perdere. Secondo me emana un cattivo odore.

¹ Commento del 1943 sulle *Constellations* riportato in H. Harvard Arnason e Ugo Mulas, *Calder*, Viking Press, New York 1971, p. 202.

COSA VUOL DIRE PER ME L'ARTE ASTRATTA¹

Il mio debutto nel campo dell'arte astratta si verificò a seguito della visita all'atelier di Piet Mondrian a Parigi nel 1930.

A colpirmi erano stati, in particolare, alcuni rettangoli di colore che aveva affisso con le puntine sulla parete secondo un pattern che seguiva il suo temperamento.

Gli dissi che mi sarebbe piaciuto farli oscillare, ma lui mostrò disapprovazione. Tornato a casa provai a dipingere in modo astratto, sebbene dopo due settimane ero di nuovo alle prese con i materiali plastici.

Credo che in quel momento — e di fatto da allora in poi — l'idea formale soggiacente al mio lavoro sia stata il sistema dell'universo o una sua porzione, trattandosi di un modello abbastanza ampio con cui lavorare.

Intendo dire che il concepire corpi isolati sospesi nello spazio, di diversa grandezza e densità, forse di diversi colori e temperature, circondati e avvolti da flussi allo stato gassoso, alcuni a riposo, altri coinvolti in un movimento eccentrico, tutto questo mi sembra una fonte ideale di forma.

Vorrei che questi corpi fossero schierati, alcuni più raccolti tra loro, altri a distanze smisurate, e che vi fosse una differenza consistente tra le proprietà complessive di questi corpi, così come tra i loro movimenti.

¹ *What Abstract Art Means to Me*, in «Museum of Modern Art Bulletin», vol. 18, n. 3, primavera 1951, pp. 8-9.

Ho vissuto un momento assai entusiasmante al planetario, quando la macchina girava rapidamente per mostrare il suo funzionamento: un pianeta si muoveva lungo una traiettoria rettilinea, poi improvvisamente compiva una rivoluzione completa di 360 gradi su un lato, per ripartire in seguito con una traiettoria rettilinea nella direzione originale.

Mi sono perlopiù limitato all'uso del bianco e del nero in quanto si tratta dei colori più disparati. Il rosso è il colore più in contrasto con entrambi nonché, inoltre, con gli altri colori primari. Quelli secondari e le tonalità intermedie servono soltanto a confondere e a rendere indistinta la nettezza e la lucidità.

Quando ho utilizzato le sfere e i dischi la mia intenzione era che dovessero significare più di quanto non appaiano in realtà. Più o meno così come la Terra è una sfera, ma ha anche chilometri di sostanze gassose che la rivestono, vulcani sulla sua superficie, la Luna che le orbita attorno, e così come il Sole è una sfera ma anche una fonte di calore intenso, il cui effetto viene percepito a distanze infinite. Una sfera di legno o un disco di metallo è un oggetto assai opaco senza la sensazione che ne emanì qualcosa.

Quando uso due cerchi di fil di ferro che si intersecano ad angolo retto il risultato lo considero una sfera, e quando uso due o più lamiere ritagliate e montate in diagonale una rispetto all'altra vi riconosco una forma solida, forse concava, forse convessa, che si riempie negli angoli diedri tra di loro. Non avendo un'idea precisa della conformazione che dovrebbe assumere, mi limito a percepirla e a occuparmi delle forme che cadono in effetti sotto la nostra vista.

Vi è inoltre l'idea che un oggetto che galleggia, senza un appoggio, l'impiego di un filo o di una trave a sbalzo molto lunghi come mezzo di soste-

gno sembrano meglio avvicinarsi a questa indipendenza dal suolo.

Così quello che fabbrico non è esattamente quello che ho in mente ma una sorta di abbozzo, un'approssimazione realizzata dalla mano dell'uomo.

Che altri colgano quello che mi passa per la mente è per me superfluo, perlomeno finché abbiano qualcos'altro nella loro testa.

SIN DAGLI ESORDI...¹

Sin dagli esordi del mio lavoro nell'arte astratta, e sebbene non fosse allora evidente, credevo che non vi fosse per me modello migliore con cui lavorare che l'universo... Sfere di diversi formati, densità, colori e volumi, che si librano nello spazio, circondate da intense nubi e maree, correnti d'aria, viscosità e fragranze, considerate nella loro estrema varietà e discordanza.

¹ Dichiarazione dell'artista, in *Exposición Calder*, catalogo della mostra, Museo de Bellas Artes, Caracas 1933.

di un luogo di lavoro, lo affittasse. « Miró non lo degnava neanche di uno sguardo. Aveva trovato un pezzo di cartoncino blu scolorito nel fondo di una cassetta di mele, e ci giocava lietamente, farfugliando: "Non è straordinario?". Non siamo riusciti a fargli visitare quell'atelier impeccabile. Aveva già trovato ciò di cui aveva bisogno ».

Gli ho chiesto se l'espressione di un sentire tragico in sculture quali i *Prigionieri* di Michelangelo al Louvre lo attraesse o meno.

« L'aspetto lugubre di un'opera simile è abolito nel mio approccio alla scultura » ha risposto. « La felicità e la gioia, quando riesco a coglierle, sono lì. Forse, come suggerisci, manca una profondità del sentimento. Lo sapevi che mi hanno dato del "playboy"? », ride di soppiatto. « Voglio creare degli oggetti che siano divertenti da osservare, in cui manchi qualsiasi propaganda. Sono sincero quando affermo che nelle rappresentazioni religiose quello che mi colpisce sono le forme plastiche o i colori straordinari, mentre in Bosch che è antireligioso, suppongo, mi colpisce l'invenzione inesauribile delle forme e dei simboli. Il mio amico Peter Blume vuole esprimere qualcosa. Io no. Chi la spunta? ».

Solleva le mani per suggerire che si tratta di una domanda genuina. Gli chiedo se sia stimolato, se non ispirato, dalle forme della natura. Sua moglie Louisa, pronipote del filosofo William James, risponde al suo posto. « Quando viaggiamo in auto Sandy non fa che interessarsi alla bellezza di quegli oggetti che la maggior parte delle persone considera sgradevoli o prende per scontato, come derrick, serbatoi della benzina, macchine abbandonate ricoperte di ruggine, ponti ». Louisa Calder, sebbene sia già nonna, ha un aspetto sorprendentemente giovanile e affascinante.

« Mi piace l'albero di sanguinella, » esclama di colpo Calder « forse perché ha una forma propria ».

LA VOCE DELL'ARTISTA¹

Il suo lavoro è una derisione della macchina contemporanea?

No, non lo è. Ma è strano, perché una volta mi ero riproposto di costruire un uccello che, girando una manovella, avrebbe aperto il becco, spiegato le ali e pigolato, sebbene abbia poi rinunciato in quanto ero lento di comprendonio: mi resi infatti conto che Klee lo aveva già fatto con la sua *Macchina cinguettante*, probabilmente con risultati migliori di quelli che avrei potuto ottenere. Nel 1929 circa, ho realizzato due o tre acquari, con il pesce che nuotava quando si azionava una manovella. E poi ovviamente, come saprà, è stata la volta del circo. Al riguardo, ho appena realizzato un film in Francia assieme a Carlos Vilardebo.

Cosa ha esercitato maggior influenza su di lei, la natura o le macchine contemporanee?

La natura. In realtà non ho avuto a che fare con le macchine se si eccettuano pochi meccanismi rudimentali come leve e bilancieri. Si osserva la natura e in seguito si prova a emularla. Ma naturalmente quando ho incontrato Mondrian sono tornato a casa e mi sono messo a dipingere. Le forme più semplici nell'universo sono la sfera e il cerchio. Le raffiguro con dei dischi per poi modificarle. Nel complesso la mia teoria artistica consiste nella di-

sparità che esiste tra la forma, le masse e il movimento. Persino i miei triangoli sono delle sfere, benché si tratti di sfere di diversa configurazione.

In che modo ottiene quel sottile equilibrio nella sua opera?

Sistemo un disco qui e poi un altro a forma di triangolo all'estremità opposta e infine li metto in equilibrio tenendoli su un dito e continuando ad aggiungere. Non uso rettangoli perché bloccano; me ne sono servito in alcune occasioni, ma lo faccio solo quando ho l'intenzione di neutralizzare il movimento, di costiparlo.

È vero che Marcel Duchamp ha coniato il termine «mobile» per la sua opera?

Sì. Duchamp ha trovato il nome per i *mobiles*, Arp per gli *stabiles*. Arp mi disse: «Come li hai chiamati quegli oggetti che hai esposto l'anno scorso? Stabiles?».

I «mobiles» sono stati influenzati dal suo circo?

Ho l'impressione che il circo non sia stato determinante per la realizzazione dei *mobiles*. Nel 1926 a Parigi ho incontrato uno jugoslavo che mi disse che avrei potuto guadagnarmi da vivere realizzando dei giocattoli meccanici, così sono tornato a casa e ho continuato a pensarci per un po'. Ho dunque costruito qualche giocattolo, ma non appena ultimati il mio amico jugoslavo era svanito nel nulla. Mi è sempre piaciuto il circo, che frequentavo a New York quando lavoravo per la «National Police Gazette». Avendo ottenuto un lasciapassare, ci sono andato ogni giorno per due settimane, finché ho deciso di creare un circo giusto per divertirmi.

Qual è l'origine dei «mobiles»?

¹ Katharine Kuh, «Calder», in *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, New York e Evanston (Illinois) 1962, pp. 38-51.

LA VOCE DELL'ARTISTA¹

Il suo lavoro è una derisione della macchina contemporanea?

No, non lo è. Ma è strano, perché una volta mi ero riproposto di costruire un uccello che, girando una manovella, avrebbe aperto il becco, spiegato le ali e pigolato, sebbene abbia poi rinunciato in quanto ero lento di comprendonio: mi resi infatti conto che Klee lo aveva già fatto con la sua *Macchina cinguettante*, probabilmente con risultati migliori di quelli che avrei potuto ottenere. Nel 1929 circa, ho realizzato due o tre acquari, con il pesce che nuotava quando si azionava una manovella. E poi ovviamente, come saprà, è stata la volta del circo. Al riguardo, ho appena realizzato un film in Francia assieme a Carlos Vilardebo.

Cosa ha esercitato maggior influenza su di lei, la natura o le macchine contemporanee?

La natura. In realtà non ho avuto a che fare con le macchine se si eccettuano pochi meccanismi rudimentali come leve e bilancieri. Si osserva la natura e in seguito si prova a emularla. Ma naturalmente quando ho incontrato Mondrian sono tornato a casa e mi sono messo a dipingere. Le forme più semplici nell'universo sono la sfera e il cerchio. Le raffiguro con dei dischi per poi modificarle. Nel complesso la mia teoria artistica consiste nella di-

sparità che esiste tra la forma, le masse e il movimento. Persino i miei triangoli sono delle sfere, benché si tratti di sfere di diversa configurazione.

In che modo ottiene quel sottile equilibrio nella sua opera?

Sistemo un disco qui e poi un altro a forma di triangolo all'estremità opposta e infine li metto in equilibrio tenendoli su un dito e continuando ad aggiungere. Non uso rettangoli perché bloccano; me ne sono servito in alcune occasioni, ma lo faccio solo quando ho l'intenzione di neutralizzare il movimento, di costiparlo.

È vero che Marcel Duchamp ha coniato il termine «mobile» per la sua opera?

Sì. Duchamp ha trovato il nome per i *mobiles*, Arp per gli *stabiles*. Arp mi disse: «Come li hai chiamati quegli oggetti che hai esposto l'anno scorso? Stabiles?».

I «mobiles» sono stati influenzati dal suo circo?

Ho l'impressione che il circo non sia stato determinante per la realizzazione dei *mobiles*. Nel 1926 a Parigi ho incontrato uno jugoslavo che mi disse che avrei potuto guadagnarmi da vivere realizzando dei giocattoli meccanici, così sono tornato a casa e ho continuato a pensarci per un po'. Ho dunque costruito qualche giocattolo, ma non appena ultimati il mio amico jugoslavo era svanito nel nulla. Mi è sempre piaciuto il circo, che frequentavo a New York quando lavoravo per la «National Police Gazette». Avendo ottenuto un lasciapassare, ci sono andato ogni giorno per due settimane, finché ho deciso di creare un circo giusto per divertirmi.

Qual è l'origine dei «mobiles»?

¹ Katharine Kuh, «Calder», in *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, New York e Evanston (Illinois) 1962, pp. 38-51.

I *mobiles* sono cominciati quando resi visita a Mondrian. Rimasi colpito da alcuni rettangoli colorati che aveva disposto sulla parete. Poco dopo ho realizzato dei *mobiles*. Mondrian sosteneva che i suoi dipinti fossero più veloci dei miei *mobiles*.

Che ruolo riveste il colore nelle sue sculture?

In verità è del tutto superfluo. Il mio desiderio è che gli oggetti siano distinti. Il bianco e il nero hanno la precedenza, a questi segue il rosso, poi le cose si fanno più indistinte. È solo per contraddistinguere che faccio uso del colore, anche se il rosso mi piace così tanto che sarei tentato di dipingere quasi tutto di questo colore. A volte vorrei essere un pittore fauve nel 1905.

Crede che la sua formazione giovanile da ingegnere abbia inciso sulla sua opera?

Sembra rendere le cose più semplici per me piuttosto che disorrientare gli altri, come nel caso dei meccanismi dei *mobiles*. Lo so perché ho fatto conoscenza con un paio di ingegneri che comprendevano i miei procedimenti. Non credo che l'ingegneria abbia agli effetti molto a che vedere con la mia opera: non è altro che un espediente per conseguire un fine estetico.

Cosa prova riguardo ai suoi imitatori?

Mi fanno venire la nausea.

Realizza degli schizzi preliminari?

Ho realizzato così tanti *mobiles* che so con esattezza quello che voglio ottenere, perlomeno rispetto a quelli di dimensioni più ridotte; sebbene, quando sono alla ricerca di una nuova forma, disegno e costruisco dei modelli in miniatura con delle

lamiere. In effetti quello a Idlewild (nell'International Arrival Building) è lungo tredici metri ed è stato realizzato a partire da un modello lungo soltanto quarantatré centimetri. Per quelli più grandi non posseggo dei macchinari adeguati, così vado in uno stabilimento e divento l'assistente dell'operaio.

Qual è la sua posizione riguardo alle commissioni?

Mi offrono la possibilità di intraprendere un lavoro di dimensioni importanti. Non è un problema per me progettare un'opera per uno spazio prestabilito. Ho anzi l'impressione che qualsiasi cosa faccia sia più riuscita se realizzata per un luogo specifico. Un piccolo oggetto, come questo qui sul tavolo, è concepito per stare sul tavolo.

Preferisce dedicarsi alle opere più grandi?

Sì, è più stimolante, inoltre si può pensare che io me la passi bene.

Come differiscono i suoi «mobiles» dagli «stabiles» nelle intenzioni?

Ebbene, il *mobile* possiede un movimento concreto in se stesso, laddove lo *stabile* è un ritorno alla vecchia idea pittorica del movimento implicito. Devi camminare attorno a uno *stabile* o attraverso di questo, laddove un *mobile* danza davanti a te. Puoi camminare attraverso lo *stabile* del museo di Basilea. È composto di una serie di triangoli che si poggiano uno sull'altro, e diversi archi ariosi si librano a partire dall'insieme dei triangoli.

Perché camminarvi attraverso?

Per puro divertimento. Mi piacerebbe che le persone vi s'arrampicassero sopra ma non è abbastanza grande. Non ho mai visitato la Statua della Li-

bertà, ma posso immaginare quanto sia meraviglioso penetrarvi, camminarvi attraverso.

Una volta Léger le ha dato del realista. Che impressione le fa?

È vero, credo di essere un realista.

Per quale ragione?

Perché creo quello che vedo. L'unico problema è quello di riuscire a guardare qualcosa. Se sei in grado di figurare un oggetto, di rievocarlo nello spazio, allora puoi realizzarlo, e *tout de suite* diventi un realista. L'universo è concreto anche se non possiamo vederlo. Non puoi far altro che immaginarlo. Non appena lo figuri nella mente, puoi essere realista nel modo di riprodurlo.

Così lei non ha a che fare con il solito mondo contemporaneo meccanizzato?

Vuole dire il cellofan e tutta quella robaccia?

In che modo ha cominciato a utilizzare il suono nella sua opera?

All'inizio è stato per caso. Poi ho realizzato una scultura chiamata *Dogwood* con tre lastre pesanti che producevano un bel baccano. Si tratta soltanto di un'altra versione del mio lavoro in cui, come può vedere, vi è la massa, la forma, la grandezza, il colore, il movimento e infine il rumore.

Cosa ne pensa dei suoi «mobiles» motorizzati?

Sono troppo fastidiosi, troppo simili a spauracchi meccanici. Anche quelli più riusciti sono propensi a diventare meccanicamente ripetitivi. Ve ne è uno alto nove metri davanti al museo di arte contemporanea di Stoccolma costruito a partire da un

UN TAGLIALEGNA IN CITTÀ¹

Abbiamo incontrato Alexander Calder vicino a Tours. Sono circa vent'anni che vive in un paese sulle sponde dell'Indre, nei pressi del castello in cui Balzac ha scritto *Le lys dans la vallée*. Abbiamo trascorso molto tempo nelle sue officine, nelle stanze in cui sono nati i modelli dei *mobiles* e delle sculture statiche in ferro e alluminio, la più grande delle quali è riservata alle sculture eseguite in metallo a un quinto della scala definitiva. Va inoltre fatto cenno al laboratorio che possiede nella sua casa di Roxbury, nel Connecticut, dove si è trasferito sin dal 1933. Calder è molto robusto e il suo volto straordinariamente espressivo è coronato dalla capigliatura, quella di un uomo abituato al lavoro, alla resistenza dei materiali che ha scelto di manipolare e che non cederà alla merce di scarto. Taciturno, a prima vista persino riservato, ma caloroso, disponibile, allegro non appena si entra in confidenza con lui, non appena si instaura un'amicizia.

Il modo di conversare di Calder non ha niente a che vedere con la magniloquenza di un teorico dell'arte plastica. Egli intaglia, divide, salda, avvolge e forgia: la sua opera parla al posto suo. Quelle che riportiamo qui in esclusiva, come un prezioso raccolto, sono dunque parole e pensieri approssimativi: una confusione che senza dubbio restituisce un'immagine più precisa di Calder rispetto a qualsiasi esegesi.

¹ Maurice Bruzeau, *Alexander Calder, a Blacksmith in the Town*, in «Revue Française des Télécommunications», dicembre 1973, pp. 47-51.

CONVERSAZIONI

67

«Una scultura in città dovrebbe essere utilizzata come un segnale di navigazione marittima o fluviale con i suoi dischi rossi, i quadrati e i triangoli nerri. Potrebbe essere progettata come una vera e propria segnaletica urbana.

Anche in alluminio e di dimensioni ridotte, quando è ancora in fase progettuale, l'oggetto deve piacere sotto ogni aspetto, che sia destinato a essere realizzato in grandi dimensioni o meno.

Ho studiato per diventare ingegnere, poi ho cominciato a lavorare, alla ricerca della mia strada in quanto scultore, senza precipitazione e accettando dei lavoretti qui e là per sopravvivere. Mi sono sempre detto: «è necessario un minimo di competenza tecnica, sufficiente per questi lavoretti, ma non c'è bisogno di affrettarsi. Non durerà a lungo». Avevo visto giusto. Un giorno mi trovavo per caso nello stato di Washington, dove lavoravo come taglialegna. Scrissi a mia madre, che era pittrice, affinché mi spedisse dei colori. Nei paraggi della foresta vi erano tre montagne: le ho disposte sulla mia prima tela ed è così che tutto è cominciato. In seguito sono andato a New York per studiare pittura. E a Parigi sono diventato uno scultore, senza alcuna precipitazione.

Ho eseguito diverse sculture in movimento di grandi dimensioni, e altre adatte alle dimensioni di spazi interni quali ad esempio un pianerottolo. Ma gli oggetti non dovrebbero essere necessariamente e ininterrottamente in movimento. Per questo alcune sculture cinetiche sono fissate su dei poligoni elevati: la maggior parte del tempo sono tranquille, ma quando il vento soffia, senza una direzione precisa, allora si trasformano e oscillano, diventando più attrattivi. Ma essendo poste a tale altezza, nessuno se ne prende cura.

L'eccesso di movimento in città? La mia attività consiste nel realizzare sculture, statiche o cinetiche,

animate o meno, e non nel badare al rumore e al movimento della metro e delle macchine. Così si pone anzitutto il problema dello spazio riservato a queste sculture e non l'inverso. Per quanto riguarda le sculture statiche, si pensi a quella nella città di Grand Rapids nel Michigan. È dipinta di rosso, collocata davanti a dei palazzi moderni, al centro di una piazza pedonale, in uno spazio ampio e gradevole. Le persone camminano e gironzolano attorno alla scultura, si incontrano lì per discutere e per manifestare. Quest'«oggetto» è felicemente integrato nel tessuto urbano. Grand Rapids offre un ottimo esempio di integrazione di un'opera nella vita della città. E non mi preoccupa il pensiero che questa possa modificarsi, che diventi mobile piuttosto che statica.

Un altro esempio è a Montreal, dove la mia scultura in acciaio inossidabile si trova nei pressi di un fiume, con molto spazio che le corre tutt'intorno. Progettata in modo accurato, la scultura ha trovato inoltre una collocazione idonea.

Sovrte mi si considera un taglialegna. Essere un taglialegna è cosa assai ardua quanto nobile.

I due colori fondamentali sono per me il bianco e il nero. Da una parte metto il rosso, dall'altra il blu. Accanto al blu, un po' di giallo e d'arancione, senza esagerare. Gli altri colori non mi interessano.

Non ho alcuna intenzione di rendere le persone più felici attraverso il mio lavoro. Ma accade che chiunque possieda una mia opera — un dipinto, un mobile o una scultura statica — sostiene che questa lo renda molto felice. Ad esempio i bambini vanno matti per le figure cinematiche e colgono il loro significato all'istante. Ho visto bambini, qui in Francia, in America o in Inghilterra, correre e gridare di gioia alle mie mostre. Queste opere li conquistano in modo istintivo.

Né è mia intenzione creare una "poesia tecnologica"! Non posseggo neanche l'auto. Una scultura non

può essere realizzata in modo meccanico. Va da sé che i soggetti più grandi sono eseguiti nella loro scatola definitiva in fabbrica, in quanto non ho più il tempo di farlo io stesso. Le giunture proprie alle sculture cinematiche appaiono di conseguenza troppo meccaniche. Preferirei lavorare io stesso, ma non vi è altra soluzione al problema delle grandi dimensioni.

Sostanze chimiche nell'atmosfera e inquinamento? Il metallo si arrugginisce... cosicché ogni anno deve essere ridipinto. L'ideale è l'acciaio inossidabile ma soltanto la mia scultura a Montreal è realizzata interamente con questo materiale. Nelle sculture cinematiche alcuni elementi come le "sbarre" o le "lastre" sono a volte inossidabili. Credo che sia questa la risposta migliore alla corrosione.

Le sculture statiche non mi pongono alcun problema. Se a volte appaiono inquiete, ciò è dovuto alla loro stessa natura, alla loro personalità.

Le mie sculture statiche non sono il complemento di quelle cinematiche. Quest'ultime possono apparire più vivaci a causa della loro natura eterea e del loro movimento. Le sculture statiche e cinematiche sono come il sale e il pepe: possono essere utilizzati assieme o separatamente.

Credo che nessuna delle mie sculture sia infelice. Anzitutto perché sono di buon umore quando le eseguo, e inoltre perché assumono la loro propria grandezza: alcune chiedono di restare di dimensioni esigue, altre di crescere. Ma è vero che alcuni "oggetti" sono infelici... di restare là dove sono: infatti solo l'architetto sovrintende alla loro disposizione, che sia in Europa o in America. Non vengo mai consultato prima che una scultura entri a far parte del suo ambiente urbano. Gli architetti costruiscono e in un secondo momento scelgono l'opera. La vorano a ritroso.

Se l'arte deve rivolgersi alla comunità o piuttosto ai ricchi appassionati d'arte? Io lavoro, e questo è

tutto. In Francia vige una legge che destina l'1% del PIL a delle strutture educative, ma a volte le opere richieste costano due o tre volte più dei fondi accantonati con l'1%.

Mi piace lavorare da solo. Mia moglie non viene mai nel laboratorio, tranne la sera per vedere quello che ho realizzato durante il giorno. Mi sono sempre rifiutato di lavorare in compagnia, con persone più giovani ad esempio, sebbene mi sia stato spesso proposto.

Quando lavoro, anche nel caso di una commissione destinata alla collettività, non penso necessariamente all'umanità nella sua globalità. Tengo soprattutto a mente quello che coloro cui voglio bene e in cui ripongo la mia fiducia avranno da dire a proposito del mio lavoro: mia moglie, i miei amici e soprattutto un americano come me, James Johnson Sweeney, un grande critico d'arte... Non credo neanche che un artista possa raffigurare ogni cosa: mi riferisco, per quanto riguarda la scultura, a tragedie quali Pearl Harbour, la bomba atomica e la guerra in generale. Senza dubbio il mondo è spaventoso e bisogna metter fine alla guerra, impedendo allo stesso tempo che altre abbiano inizio. Perché la guerra, per l'ambiente... ma com'è possibile convertire tutto questo nella materia plastica? Sono cose che mi passano per la mente mentre lavoro, soprattutto quando lavoro molto.

Per me il metallo non è né un amico né un nemico. L'ho esaminato per lunghi anni e abbiamo infine raggiunto un accordo!».

LA DANZA DELL'ELEFANTE DI RICCARDO VENTURI

Alexander Calder, scultore? Se dovessi riassumere con una domanda, la più asciutta possibile, le mie difficoltà davanti all'opera di Calder, niente mi sembrerebbe più appropriato per quanto poco originale. Le sue opere, scriveva Meyer Schapiro in occasione di una mostra alla galleria Maeght nel 1966, sembrano la « completa negazione dell'arte: nessun modellato, massa compatta, contrasti generosi di luci e ombre, piedistallo, materie nobili o preziose, nessuna tecnica complessa ». Di seguito: « E l'espressione... Niente qui del patetico, della lotta, dell'eroismo, degli ideali simbolizzati che ci si aspetta di ritrovare nella scultura sin dall'antichità ». Vent'anni prima Jean-Paul Sartre introduceva così i *mobiles* alla galleria Louis Carré: « La scultura suggerisce il movimento, la pittura suggerisce la profondità o la luce. Calder non suggerisce niente: afferra dei veri e propri movimenti viventi e li plasma. I suoi *mobiles* non significano niente, non rimandano ad altro che a loro stessi: sono là, ecco tutto; sono degli assoluti ». Lo stesso Calder, come testimoniano gli scritti e le conversazioni qui raccolti, chiama indistintamente le sue opere con termini derivati dal lessico tradizionale della scultura, come « statue », e con altri più inconsueti quali « piece », « object » e « thing ».

Facciamo un passo indietro. Agli inizi del xx secolo la scultura – paradigma della facoltà creatrice e dell'artista-artefice – sembrava incarnare tutti i mali del mondo: decorativa ai tempi dell'astrazione più inflessibile, arcaica per la sua natura demiurgica in una società industriale, inguaribilmente tattile quando era l'otticalità a determinare la qualità artistica. È ancora, emblema della museificazione, oggetto nato per essere museificato davanti alla lotta delle avanguardie più eversive contro i tentativi istituzionali di museificare lo sguardo. Più il mondo si faceva dinamico, più la scultura diventava immagine della staticità e della morte, lingua morta come il latino e il