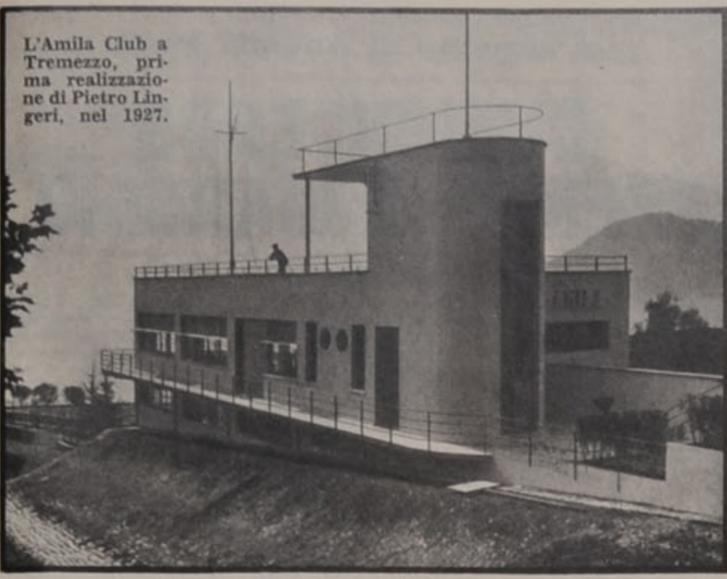


L'Amila Club a Tremezzo, prima realizzazione di Pietro Lingeri, nel 1927.



Calder all'Arco d'Alibert

IL GRAN MANISCALCO DELL'ARTE LIBERA

di GIULIANO BRIGANTI

CREDO sia difficile immaginare, oggi, una vocazione più pura di quella di Alexander Calder. Pura perché fedele, nel più immediato dei modi, a quell'istinto inato del fare, a quell'opera inventando, a quel creare che nasce di volta in volta dall'agire, felicemente, direttamente, e che ci riporta all'immagine archetipa dell'artista-artigiano, alla mitica figura del primo artista, il fabbro Vulcano. Fabbro che vuol dire artefice del ferro ma che vuol dire anche inventore di ogni genere di cose. Una vocazione pura, soprattutto, perché nel trovare la propria via d'esprimersi identificando giuoco e libertà istintiva, giuoco e bellezza ha, così naturalmente, ignorato le onerose implicazioni che si sovrappongono all'istinto, spesso modificandone, complicandone o addirittura mortificandone l'originario impulso. E' la sua attitudine, quindi, quella di un'apparente spensieratezza, di una gioiosa liberazione, e si accompagna ad una sottile ironia che nasce dall'ottimismo e dalla considerazione divertita, attenta e amorevole del lato infantile del mondo. La morale implicita è fra le più semplici, come nelle favole, solo che al contrario delle favole, di molte favole almeno, l'accento non è posto sull'utile o sul buono ma sul bello. Una morale senza moralismi. Perché Calder non solo giuoca, al livello più puro dell'invenzione, ma sembra anche voler insegnare a giocare, a ritrovare cioè la condizione semplice, disinteressata e innocente della libertà istintiva recuperando, nello arbitrio, i valori di una espansione naturale verso la totale individuazione psichica, rimossi dalle inibizioni. Una ricerca che egli svolge proprio là dove sono le origini prime della libertà.

In questo tentativo di riannetterci un territorio perduto non si può non scorgere, all'origine dell'opera di Calder, un'intenzione per così dire di "redenzione" dello aspetto istintuale dell'uomo, quasi volesse educarlo, con mezzi primari, a fare uso della sua libertà: un fine che può anche chiamarsi umanitario e che non è molto diverso, dopo tutto, da quello perseguito da Matisse, sebbene egli vi giunga da una strada del tutto diversa, una strada dove, come è stato giustamente notato, si incontra anche Klee che si proponeva il fine dell'educazione in maniera certo più drammatica, perentoria, ossessiva. « Voglio un'arte di equilibrio e di purezza che non inquieti e non turbi », scriveva Matisse, « voglio che l'uomo stanco, affannato, costretto, trovi davanti alla mia pittura la calma e il riposo ». E questo fine di regalare all'uomo il paradiso perduto di un momento di distensione stimolando l'opera, a guisa d' "ambiente", a parlare da sola e liberando l'occhio dell'osservatore da mille abitudini nefaste, Calder l'ha in comune con Matisse, soprattutto con l'ultimo Matisse, il Matisse delle grandi foglie o dei moduli lineari, essenziali, infantili della cappella di Vence. Così come ha in comune con lui il disinteresse per la "famille humaine" e quel modo di riguardare le "cose" ritagliandole nello spazio e risvegliandole alla gioia di vivere con inspiegabile felicità.

Certo rispetto al giardino colorato delle donne-fiori di Matisse e al suo timbro luminoso e squillante dove il colore è "creazione" che esprime sentimenti prima di

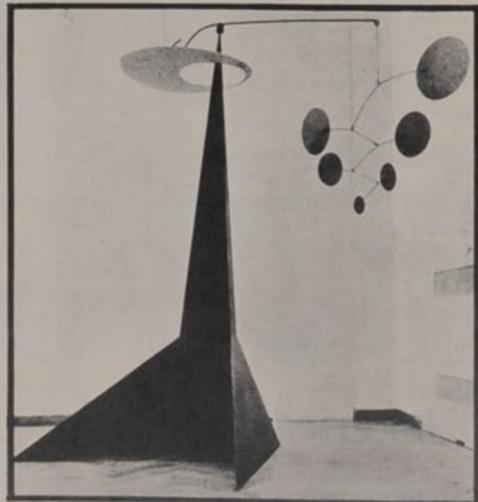
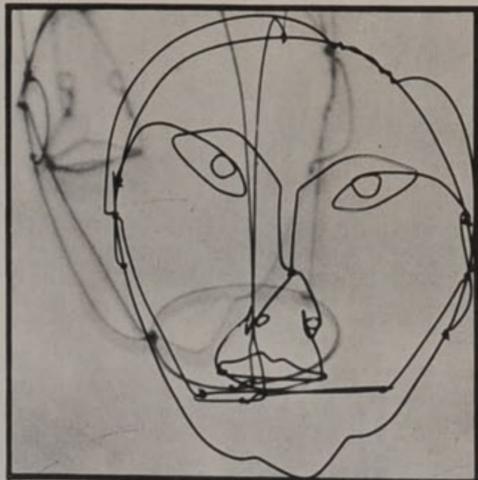
arrivare agli oggetti, Calder s'inscrive in modo ben diverso nella realtà vivente: crea un suo vibrante giardino di aeree lamine metalliche danzanti sui fili mossi dal vento, simula foglie, tronchi, ali di farfalla, sottili antenne di insetti. Un giardino meno umano, forse, più circoscritto, più "in serie", soprattutto più giocosamente didattico, semplice e infantile. Perché più deliberata e intenzionale è la ricerca dell'innocenza, quindi più scoperta. Il che rivela la strada diversa con cui è giunto a fini analoghi, inserendosi nel mondo del visibile per la fragile tramite della creazione di una "natura artificiale", una natura-modello inventata, non senza ironia, per uomini "artificiali" e meccanizzati che solo fra il lieve stordire metallico delle foglie-lamine o fra il sinuoso ondeggiare degli steli di ferro possono recuperare, forse, il sentimento della natura. Nel creare questo suo mondo Calder ha dimostrato la sua scanzonata saggezza, la sua consapevolezza arguta dell'odierna condizione della società.

La stessa materia che Calder ha prescelto, fili di ferro o lamine ritagliate, nere o verniciate di colori elementari e fiammeggianti, cioè una materia pressoché senza spessore, immune da ogni casualità, da ogni effetto secondario (materico) che non sia quello voluto, da ogni approssimazione, ma lascia pulita, tutta conclusa nel rigoroso termine dei ritmi puri e lineari — il facile ritmo del giuoco — aiuta a determinare con chiarezza la sua intenzione di artista, e la determina al livello del primo e più immediato rapporto con la natura che è, per l'artista, appunto il rapporto con la materia. Ed è qui che cogliamo, in Calder, un'essenziale distinzione dal principio originario dello scolpire, del creare cioè immagini dalla terra, dal fango, che è quanto dire dall'elemento materno, femminile del mondo. Pur nella istintualità del suo processo Calder sembra eludere, inconsciamente, la antica condanna platonica del vasaio quasi che l'ipotesico peccato originale compromettesse il fine che si è posto forse senza saperlo di giocare educando, in modo piano, evidente, persuasivo. Lontano quindi da ogni concezione plastica che conduca all'archetipa argilla la sua vocazione attinge piuttosto alla sfera dell'invenzione e quindi al principio interno ed autonomo del disegno. Disegno inteso come linee e contorni purissimi che plega, ritaglia e immette nell'aria dotandole della possibilità del movimento.

E' qui che il suo istinto creativo muove insensibilmente dal piano dell'ironia o del giuoco a quello dell'emozione. Come se affinato al vento, o alla spinta leggera di una mano, cioè ad un principio di movimento, le linee creature della sua fantasia, Calder tendesse ad inserirsi nella sfera più alta della tensione dinamica, della partecipazione alla vita delle cose. La sua opera non si manifesta, infatti, in schemi tradizionali: non è scultura, non è pittura, non è semplice meccanica, non è soltanto giuoco. Tende piuttosto ad essere evento, "happening" e diviene viva nel moto senza senso e senza direzione del suo leggero ondeggiare. Ma è sempre legata alla concezione grafica che è alla sua origine, alla visione arabesca, lievisima e lineare delle cose. « Quando metto un verde non vuol di-

re erba, quando metto un azzurro non vuol dire cielo », diceva Matisse. E così in Calder le lamine lanceiformi non vogliono dire foglie, l'eleganza sottile dei fili di ferro non vuol dire steli. Vuol dire solo incessante invenzione, senza principio né fine, che un alito, un soffio mette in moto.

La mostra di opere di Calder aperta in questi giorni alla galleria l'Arco d'Alibert raccoglie un numero cospicuo di opere dell'artista eseguite per lo più nel '66 e nel '67. Vi è un grande "stabile", "Les arêtes de poisson", numerosi "mobiles" e "mobiles-stables" che ondeggiando leggeri appesi al soffitto o su basi, alcuni bronzi e due sculture in legno che ce lo mostrano sotto un aspetto meno noto ma, devo dire, meno affascinante e infine un numero notevole di "gouaches", semplici spirali di colori elementari, giallo, blu, rosso, nero, o infantili evocazioni della luna, del mondo, dei pianeti. Tutti dovrebbero vedere questa mostra e intendere la lezione che ci impartisce il vecchio bonario ironico Vulcano dell'era spaziale che si è scelto il compito di darci la gioia delle cose inutili, delle cose che si muovono senza senso, come le foglie portate dal vento, e che si rivolge ad un uomo fanciullo e felice in questa epoca utilitaria che inventa macchine micidiali.



Due opere di Alexander Calder esposte all'Arco d'Alibert di Roma. Qui sopra, un "mobile-stabile" o "totem" che Calder ha intitolato "Pekin". In alto, "Ritratto di Giovanni Carandente", fil di ferro del '67

Saragat premia Lingeri

COMBATTÉ CONTRO I MOSTRI DI MARMO

di BRUNO ZEVI

IN Campidoglio, nella sala degli Orazi e Curiazi, il presidente della Repubblica ha conferito a Pietro Lingeri il premio nazionale di architettura. Poco prima, durante la stessa cerimonia, Rudolf Wittkower della Columbia University di New York aveva aperto le solenni celebrazioni del terzo centenario della morte di Francesco Borromini.

Imprevista ma significativa coincidenza: ambedue di origine comasca, ambedue vittime di un analogo "establishment", roccaforte del dogma classicistico, dei valori "nazionali", dell'autarchia culturale. Da tre secoli l'Italia disconosce, opprime, perseguita, induce alla disperazione e al suicidio i suoi migliori architetti, per poi riscoprirli e onorarli, nei rari casi fortunati, quando sono ormai tanto vecchi da non agitare più il sonno degli accademici. Borromini, a 67 anni, ridotto all'ipocondria « che il mirarlo solamente era una compassione, e per lo stralunare d'occhi, e l'guardar ch'ei faceva », come scrive il Baldinucci, si trafisse con uno spadino. Lingeri, a 72 anni, meno tragico e smanioso, apprendendo che l'Accademia di San Luca lo proponeva per il premio, avrà sorriso malinconicamente, ricordando i suoi maestri ed amici da tempo scomparsi, Antonio Sant'Elia, Cesare Cattaneo e soprattutto Giuseppe Terragni.

Giunto a Milano dalla natia Tremezzo nel 1906, quando aveva appena dieci anni, cominciò a lavorare come decoratore, frequentando studi di architetti per i quali apprestava disegni e modelli. Conobbe Sant'Elia e fu certamente influenzato dalle scenografie urbane futuriste, dall'impetuoso programma di rottura rispetto allo stilismo letargico dominante. Dopo la grande guerra, si iscrisse ai corsi serali di scultura a Brera, ma ben presto individuò la propria genuina vocazione: l'incontro con Terragni riconfermò la decisione di dedicarsi all'architettura. Il suo esordio professionale risale al 1927. L'Amila Club sul colle di Tremezzo meritò un ampio elogio di Edoardo Persico: « Occorreva un costruttore come Pietro Lingeri, fra i pochissimi italiani restii per temperamento, prima che per cultura, ad ogni neoclas-

sicismo e ad ogni pasticcio tradizionalista, per creare un club motonautico che unisse alla chiarezza assoluta dello schema una così viva modernità della forma. Accanto a troppe costruzioni di stile, e senza stile, la sede dell'Amila s'inquadra nel paesaggio con la schiettezza di un fuoribordo. Perfino la sua linea, senza fronzoli e senza decorazioni suggestive, accentua questo criterio di congegno architettonico: logico e nudo come il ponte di una nave. Contemporaneamente, sfidando la commissione edilizia che non tollerava il linguaggio moderno, Terragni realizzava il blocco di appartamenti "Novocomum" suscitando, con un clamoroso fatto compiuto, una furiosa polemica. I due amici avevano caratteri profondamente diversi: inquieto, temerario, ottimista, Terragni ricercava fonti di ispirazione nel costruttivismo russo e poi nel neoplasticismo olandese, tendeva ad intellettualizzare il processo compositivo, voleva sfondare nel sistema e perciò, in quel clima, cadeva nei compromessi della "mediterraneità"; Lingeri invece, meno fertile sul terreno inventivo, si sentiva a proprio agio nel "Novecento", fondava le riviste "Quadrante" e "Valori primordiali", arredava negozi, appartamenti, la galleria del Milione a Milano, incideva in modo non spettacolare ma penetrante nel rinnovamento del gusto.

Terragni e Lingeri collaborarono in varie occasioni: nella casa per un artista, alla Quinta Triennale del 1933; nel palazzo Rustici in corso Sempione a Milano, "la prima abitazione razionale della città"; ma principalmente nei più importanti concorsi nazionali, là dove occorreva presentare una coraggiosa alternativa al monumentalismo piacentiniano. Il conflitto esplose nel 1934, per il progetto del palazzo Littorio che avrebbe dovuto sorgere sulla via dell'Impero. Le forze accademiche, mortificate poco prima dalla nuova stazione di Firenze rialzarono la testa, spalleggiate dai gerarchi che attaccarono l'architettura moderna in una grottesca seduta della Camera dei deputati. Scriveva Elio Vittorini: « La nube carica di collera sollevata dal Parlamento s'è sfogata contro la nuova architettura, ma faceva parte del gran moto avvolgente che vorrebbe in tutti i campi ricondurre l'arte italiana agli stenti pascoli del convenzionalismo e della rettorica ».

Il gruppo di Terragni e Lingeri s'imponeva sopra ogni altro concorrente, e la soluzione elaborata per lo stesso edificio su un'area di via dei Trionfi nel '37 è ancora più intransigente nello stupendo organismo di piastre orizzontali ritmate da parallelepipedi vitrei. Non meno eversivo il progetto per il palazzo dei Congressi all'Eur, redatto insieme a Cesare Cattaneo. Commentava Persico: « La nuova architettura aveva bisogno di questo atto di fede; era necessario che gli artisti italiani stabilissero nella concretezza dell'opera d'arte la validità di un pensiero originale. Il resto non conta: perché la storia può essere fatta anche così, con un progetto che non sarà mai realizzato. Per l'Albergo l'architettura può essere soltanto immaginata ». Metteva le mani avanti: non poteva certo sospettare che la vicenda del palazzo Littorio si sarebbe conclusa alla Farnesina con l'obbrobrio dell'attuale ministero degli Esteri, ma non si faceva illusioni: Michelangiolo era stato soffocato dalla setta sangallese, Borromini dal conformismo berniniano, i razionalisti, prima ancora di essere strangolati, sarebbero stati corrotti dalla mafia piacentiniana.

Nel 1943 morirono Cattaneo a soli 31 anni, e Terragni a 39. Perduti i suoi giovani compagni di lotta, finito il periodo eroico, Pietro Lingeri rimase solo, assistendo al lento declino dell'avanguardia comasca. Continuò a lavorare con tenacia; basti ricordare il nobile edificio multipiani nel quartiere Q.T. 8 di Milano. Fedele asseritore di una poetica razionalità immune da ogni mercato con la tradizione, non ha mai tentato di evadere per aderire alle mode degli ultimi decenni; con dignitoso rigore, ha reiterato il messaggio della sua generazione. Il premio dell'Accademia di San Luca? Avrebbe avuto un senso trent'anni fa.

salba man

BAGNI DI SCHIUMA RIDUCENTI ALLA QUERCIA MARINA



e lozione snellente per frizioni

Per il bagno di schiuma riducente: la scatola da sei dosi per sei bagni. L. 4.500. Per le frizioni serali il flacone di lozione snellente, non untuosa, lievemente alcolica e gradevolmente profumata: L. 3.000.

Il grasso invecchia irrimediabilmente: un uomo che si lascia appesantire senza ribellarsi, senza correre ai ripari, rinuncia prima del tempo alla propria giovinezza, rischia di compromettere una carriera e un successo sicuri. Quindi per mantenervi giovani e virili eliminate in tempo l'adipe che vi minaccia. Iniziate una cura Salba Man, eseguendo due bagni di schiuma alla settimana. Verserete nell'acqua della vasca una dose di liquido per bagno, contenuta nel flaconcino individuale e farete salire la schiuma. Immergendovi avrete la sensazione di fare una benefica sauna svelenante che vi alleggerirà di diversi etti. Asciugatevi poi senza sciacquarvi: col passare delle ore le sostanze benefiche estratte dalla quercia marina (un'alga viva, ricca di iodio naturale) agiranno sui tessuti cutanei e favoriranno l'eliminazione dei liquidi superflui. Ogni sera, poi, frizionatevi con la gradevole Lozione riducente Salba Man, applicandola soprattutto dove il grasso si è localizzato. Eseguite poi una frizione veloce. Vi sentirete ringiovaniti, forti, e perderete in poche settimane il gonfiore e il grasso che vi appesantiscono invecchiandovi.

IN VENDITA NELLE MIGLIORI PROFUMERIE E FARMACIE. NON TROVANDOLO SCRIVETE A CEVIS: VIA GARGANO 17 - MILANO.