

farci apparire positivi elementi che tradizionalmente potevano anche venire considerati dei limiti. Oggi si va rivalutando tutto un settore dell'arte che mette in evidenza un atteggiamento del pittore di fronte al proprio lavoro che non è precisamente quello a cui veniva attribuito il potere di creare delle « grandi opere ». Quando Boccioni nel '15 si rivolge a Balla scrivendo « Sei grande. Sei sopra una linea sempre più alta! » non possono non suscitare consenso la sua intelligenza e il suo entusiasmo, ma non può sfuggire l'aspetto mitologico del suo giudizio, ossia viene subito in mente quale parte avesse nelle fantasie di Boccioni il vagheggiamento di un'opera destinata a rimanere. In fondo il peso culturale del lavoro dei pittori è molto legato, sul piano della psicologia, a questo elemento che spinge il pittore a pensare e precostituire il senso della sua opera, a trovargli un posto nel concatenamento delle idee, a consolidarlo come presa di posizione. Mentre proprio perché per Balla la pittura era una soddisfazione così completa come soddisfazione da assorbire ogni residuo margine di vagheggiamento, il suo agire nel quadro si è manifestato in un modo che doveva sembrare addirittura da irresponsabile ai suoi contemporanei. La conquista semplificata — un motivo geometrico che, ripetuto, diventa un quadro — ci vorranno anni per trovarla a forza di sfrondamenti: Balla la coglie subito proprio per una immediatezza della sua natura che sfronda spontaneamente, senza dare a questo gesto un peso (culturale).

In questo senso si potrebbe dire che Balla rappresenta forse più di Boccioni un carattere del futurismo perché tutta la teorizzazione boccioniana dà anche l'impressione di voler aggiungere una solidità che non era quella dell'origine. Questo non vuol dire che il futurismo sia da identificare con l'uno o l'altro degli artisti, semplicemente mettere in evidenza un modo di essere di Balla che deve aver giocato un ruolo assai più sottile e difficile da definire che non quello che si è soliti attribuirgli. D'altra parte per capire i suoi rapporti col movimento e via via con artisti e movimenti diversi, va tenuto presente che Balla doveva essere uno che le cose le capiva molto a

modo suo: un avvenimento, un concetto anche partito da altri subito gli metteva in moto un meccanismo particolare relativo a situazioni proprie. Si pensi per esempio che nel clima retorico del '14, Balla riversa i suoi entusiasmi interventisti su problemi di abbigliamento, lanciando un manifesto del vestito antineutralista che con la guerra non ha veramente niente a che vedere e che, piuttosto, con le sue trovate di ogni genere anticipa il più attuale e sbalorditivo gusto di massa e lo supera per quanto riguarda le calzature che Balla preannunciava non più appaiate, ma addirittura una diversa dall'altra. Questione di aspettare ancora qualche anno.

Se si torna oggi interessati e in qualche modo stupefatti a questi elementi della creatività di Balla e ad altri che lo contraddistinsero come la progettazione di mobili, di oggetti quotidiani, di giocattoli per bambini (e anche il manifesto del giocattolo futurista è una pagina da rileggere perché niente di meglio rispetta e esalta la natura del bambino), è proprio perché non si capirebbe l'estrema libertà formale dei suoi quadri se non in questo insieme di attività. La sua straordinaria natura di pittore infatti non potrebbe da sola spiegare uno sviluppo di temi formali e luminosi così impreveduti e sciolti che ancora oggi, a distanza di mezzo secolo, mantengono intatto il mistero dei loro congegni.

Calder e Tinguely a Roma

La stagione di mostre '66-67 è terminata a Roma con le personali di due scultori cinetici: Alexander Calder alla Galleria Arco d'Alibert e Jean Tinguely alla Galleria Jolas-Tazzoli.

Calder ha quasi 70 anni ed è un pioniere della scultura in movimento, i suoi « mobiles » sono ormai tra le invenzioni dell'arte moderna più note al pubblico di tutto il mondo. Si compongono di lamelle in ferro ritagliate secondo forme di una geometria a mano libera con allusione a poche immagini elementari — sole foglie pesci — e sospese le une alle altre mediante un sistema a bilanciere multiplo. Il movimento viene provocato da un qualunque spostamento impresso a

una delle lamelle che, turbando l'equilibrio a bilanciere, lo trasmetterà a tutte le altre. Così un alito di vento o un semplice gesto della mano possono azionare questi insiemi mobili di forme, queste girandole di pendagli neri o rossi o gialli che fluttuano nello spazio, vi galleggiano elasticamente secondo un gioco di ripercussioni, spinte e contropinte, articolato e del tutto naturale. Infatti è ancora il movimento delle cose create e felici dell'universo, un movimento coordinato ma non vincolante; ogni elemento risente il contraccolpo provocato dagli altri elementi che, con lui, fanno parte di un sistema, ma questo contraccolpo è un'eco armoniosa di situazioni sempre nuove e stimolanti che fanno vivere sia l'insieme sia le singole forme. Essi ci portano a partecipare dello spazio come di una condizione poetica che libera l'uomo dalle leggi di gravità e da ogni limitazione materiale. In questo atteggiamento riconosciamo la caratteristica spirituale di tutta una generazione di artisti-padreterni, di esseri che non sembrano toccati dai profondi disagi del mondo o che almeno vi si contrappongono fidando ciecamente nei valori della fantasia e dell'arte: da Mirò ad Arp, da Ernst allo stesso Klee che, non a caso, gli allievi della Bauhaus chiamavano « il buon Dio ». Calder dà a questo atteggiamento una inflessione particolare e spiccata di gioco, proprio di tipo infantile, e di lavoro, proprio di tipo artigianale e manuale: così la favola è completa, questa saggezza imperturbabile non è la conquista di una vita, ma una specie di dono delle fate, qualcosa che si ha gratuitamente fin dall'inizio.

Al confronto le sculture cinetiche di Tinguely sembrano distanziarsi nel tempo non di dieci o vent'anni, ma di cinquanta o di cento. L'armonia umana e naturale di Calder si è rotta, le sfere celesti non ruotano più infallibili e protettive sul destino umano, rumori angosciosi e meccanismi sferraglianti ci mettono bruscamente al corrente che dalla generazione dei padreterni siamo passati alla generazione dei nevrotici; o almeno che il mito dell'arte non è più così potente da occultare i disagi e le vere e proprie disfunzioni della psiche umana. Le macchine di Tinguely si muovono elettricamente, attraverso cinghie di trasmissione, perni, elementi rotanti e rotolanti. Sono macchine nere e aggressive che procedono a scatti, come creature discinetiche, oppure direzionate ciecamente a un fine che è come una volontà di sterminio, di tabula rasa. Il movimento si ripete incessantemente in una specie di ossessiva esibizione di un cattivo funzionamento dell'umano, della sua acida nevrosi. Tutto questo non manca di ironia ma questa ironia è rivolta non verso l'uomo, ma verso l'operazione artistica stessa. Come Calder nel suo « migliore dei mondi possibili » non può non avvertire che è solo mediante l'accorgimento artistico che la sua parabola del bene e dell'infanzia può andare a buon fine, così Tinguely pone il suo maggiore divertimento nel constatare come nemmeno il settore sacro dell'arte possa più esimersi dall'accogliere la rivelazione di un qualcosa che sembra bruttura dell'anima, ma che ha tuttavia il pregio di essere un dato di verità.

CARLA LONZI

TEATRO

Prova inammissibile di John Osborne

Inadmissible Evidence di John Osborne è stato presentato per la prima volta al Royal Court Theatre di Londra nel 1964. Scritto senza rabbia ma con meditata espressione, l'opera di Osborne sembra riflettere la parabola critica di questi anni

post-laburismo, dove all'urlo si è sostituito il dolore, o almeno la constatazione di una certa impotenza obbiettiva come conseguenza di una rivoluzione mancata. Il discorso di Osborne si assomiglia in un certo senso a quello di Wesker, al naturalismo riproposto in chiave sociologica, fitto di accenni storicamente irreversibili — la guerra di Spagna, la guerra mondiale, il laburismo, il nuovo corso del comunismo sovietico — anche