

Calder e l'Italia

di Giovanni Carandente

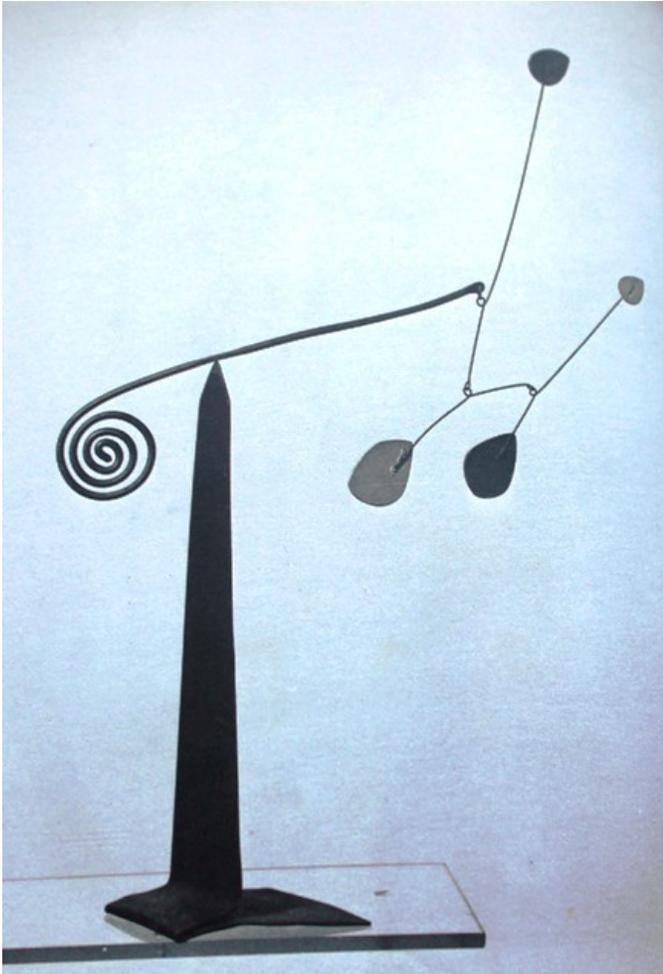
Due momenti importanti del percorso artistico di Alexander Calder furono italiani: il *Teodelapio* di Spoleto del 1962 e il *Work in Progress* al Teatro dell'Opera di Roma del 1968. Il primo fu addirittura epocale in quanto fu soltanto dopo di esso (glielo richiesi per la celebre mostra *Sculture nella Città* che avevo ideato per il Quinto Festival di Giancarlo Menotti¹) che Calder si rese conto delle possibilità urbanistiche e monumentali implicite nei suoi *stabiles*, così li aveva definiti, con parola e conseguente pronuncia francese, nel 1932 Arp. Fu infatti dopo Spoleto, che nacquero i grandi *stabiles* disseminati in tante città del mondo. Furono il nuovo aspetto costruttivista dell'arte dell'ideatore dei *mobiles*. Il secondo condensò sull'insolito palcoscenico di un teatro, in diciannove minuti, l'intera poetica dell'Artista: il movimento, anzitutto, quindi l'amore per la natura semplice, la "*grande nature vague*" di Sartre, la natura che è il sole e la luna, il mare e la fauna che esso contiene, i fiori e gli uccelli che cinguettano... ma anche per il ritmo veloce della vita (i ciclisti che volteggiano disegnando multicolori arabeschi), per la libertà e la democrazia (il vessillo cinese che finalmente spunta e sventola sulla vetta aguzza di un monte)...

Calder era di idee liberali e progressiste. Pagò un'intera pagina del "New York Times" per affermare che sua moglie – la fiera Louisa James – e lui erano contro la guerra in Vietnam.

Amava l'Italia, ne conosceva e ammirava l'arte del passato (nel 1952 vinse il Gran Premio di Scultura alla Biennale di Venezia, lo presentò James Johnson Sweeney, il suo primo grande esegeta). Quanto agli artisti a lui contemporanei, a Roma divenne amico di Afro, di Burri, di Scialoja, di Turcato, dello scultore Nino Franchina, genero di Severini (amico, questi, dei tempi parigini). A Spoleto rivide Marino Marini che aveva già incontrato a New York da Curt Valentin. Con alcuni di questi artisti scambiò opere. Al critico d'arte americano, nonché celebre fotografo Milton Gendel che vive da sempre a Roma, disegnò sulle suole di due vecchie scarpe il ritratto di fronte e quello di profilo. Era il suo lato burlone, quello che qualche critico ha equivocado come se fosse la caratteristica fondamentale della sua arte che è, invece, tutt'altro e di gran lunga non solo più che attuale e profonda, ma soprattutto prodotta

dal più cosciente estro inventivo, come pochi altri del suo secolo. Quanto la sua arte poi sia riuscita a provocare stimoli negli artisti dopo di lui è ben noto: da Tinguely a Paul Bury, a Munari, da Rauschenberg a Chamberlain, dai Minimalisti ai Pop, agli scultori Colla, Melotti, Anthony Caro...

Ho avuto il privilegio di essere suo amico per venti anni, dal 1956 quando l'incontrai alla Galleria dell'Obelisco di Gaspero del Corso dove teneva quell'anno la sua prima



L'Obelisco, Roma 1956

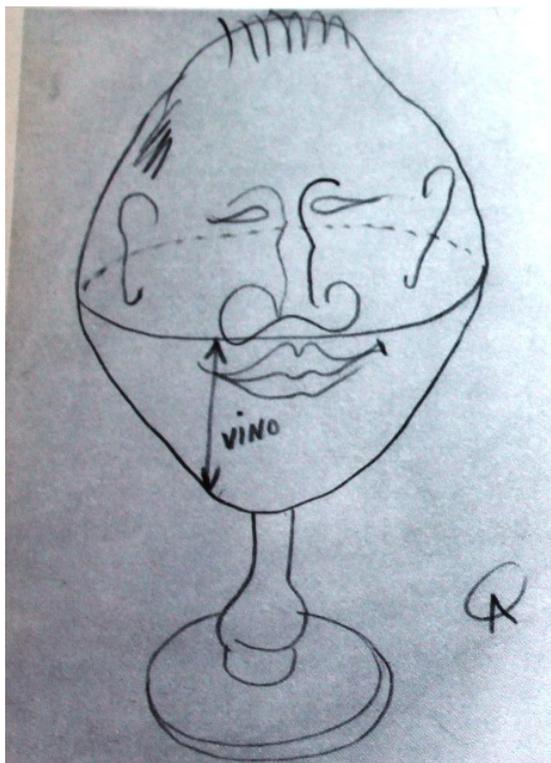
Standing mobile, lamiera di alluminio 44x26 cm

Fu eseguito da Calder nello studio di Renzo Vespignani alla Salita S. Onofrio in occasione della sua prima mostra romana nella galleria di Gaspero del Corso e Irene Brin.

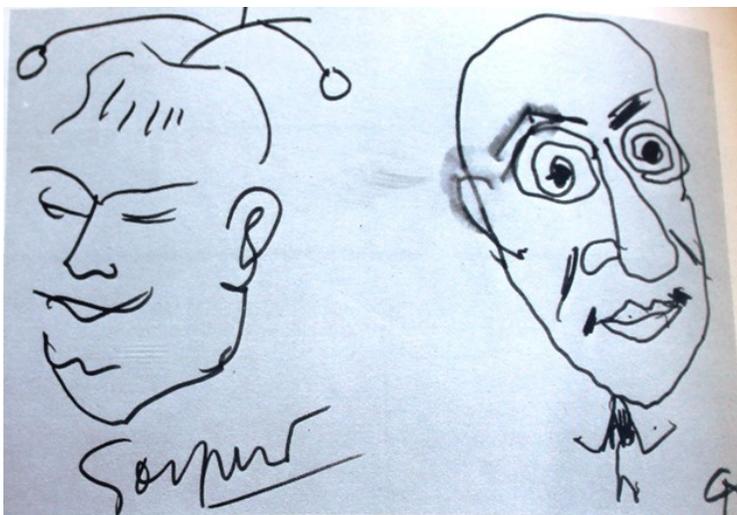
Al nome della galleria è infatti dedicata l'opera

mostra romana (quello stesso anno Carlo Cardazzo organizzò a Milano una mostra delle sue opere e a Milano egli aveva già esposto, alla Triennale, per merito dell'architetto Ernesto Rogers, il *mobile Le cagoulard* del 1953, titolo voltairiano e rivoluzionario – che poi il collezionista Riccardo Jucker acquistò e in seguito donò a Brera. E l'artista sarà brevemente a Spoleto, nel giugno 1958, al primo Festival dei Due Mondi per il *mobile* che fungeva da scenario al balletto di John Butler *The Glory Folk*2). **Quella sera del 1956 a Roma, dopo la mostra, Gaspero del Corso e sua moglie Irene Brin offrirono un pranzo in suo onore**

alla Taverna del Bottaro in Passeggiata di Ripetta. Gli sedevo di fronte e lui si divertì a disegnare il mio viso una decina di volte sul retro dei fogli del *menu* del ristorante



Ritratto di Giovanni Carandente, 1956, matita su carta
E' uno degli esempi di schizzi rapidi che Calder faceva agli amici con un tocco di *Humour* e quasi al limite di istantanee caricature



Ritratto di Gaspero del Corso, 1956
Disegno fatto da Calder con pennarello rosso su carta, 14,5x20 cm
A sinistra il ritratto di Calder fatto da Gaspero.

Nacque così la nostra amicizia che fu salda, robusta, fatta di gesti e parole essenziali, nel pieno disinteresse reciproco, da parte sua verso di me con un *penchant* quasi paterno (un giorno mi disse: “Date le nostre età, potresti essere mio figlio!”). Il primo mio incontro critico con la sua arte fu la presentazione che scrissi per la mostra di sue opere nella galleria Krugier di Ginevra. Mi inviò per ringraziarmi un disco rosso di cartone (l’invito alla mostra) senza francobollo e per indirizzo un semplice “Carandente - Spoleto”. Ancora lo posseggo appeso a un filo come un *mobile* nella mia casa spoletina.

Sei anni dopo quel nostro primo incontro romano gli scrissi per invitarlo a creare una specie di arco – o di porta – per la mostra di Spoleto. Dopo un progetto primitivo accantonato, nacque *Teodelapio*, la sola grande e importante scultura del XX secolo su una piazza italiana o, per essere più precisi, la sola scultura di convinta modernità eretta fino a quel 1962 per una

pubblica piazza del nostro Paese fino ad allora ricco soltanto i pomposi monumenti celebrativi dell'Ottocento.



Calder accanto alla sua opera con Lynn Chadwick, Alberto Zanmatti e Margherita Boniver.

E mi chiedo, come si è anche chiesta la Fondazione Calder di New York, della quale anch'io faccio parte, perché mai il Comune di Spoleto dopo quasi cinquant'anni non abbia ancora intitolato la piazza che ospita il *Teodelapio* all'Artista americano che lo donò alla Città senza nulla chiedere. Sarebbe il minor segno di gratitudine possibile.

La genesi del *Teodelapio* e il primato che esso assunse nell'opera dell'artista furono da lui stesso testimoniati. In un'intervista apparsa sulla rivista "Art in America" nella primavera del 1969, l'amico e *cartoonist* Robert Osborn gli domandò: "Qual è stato il tuo primo *Stabile* monumentale, Spoleto?", Calder rispose: "Sì. Giovanni Carandente, vice-direttore della Galleria d'Arte Moderna di Roma organizzava nel 1962 una mostra di sculture all'aperto a Spoleto. Lo avevo conosciuto nel 1956, in occasione della mia prima mostra romana alla Galleria dell'Obelisco. Mi scrisse a Roxbury e chiese la mia collaborazione: una sola opera, ma di grandi dimensioni. Siccome doveva servire da porta su un crocevia all'ingresso della Città, feci un bozzetto di circa sessanta centimetri di altezza e larghezza, abbastanza ampio nell'inforatura" (quel bozzetto è ora nella sua sala a Spoleto) . "Lo ingrandirono ventisette volte nell'Officina Italsider di Savona, usando lastre di acciaio spesse undici millimetri" (usate in guerra per le navi). Portate le lastre a Spoleto, il *Teodelapio* fu montato sul posto dagli operai dell'Italsider.

Fu saldato ed è il solo *Stabile* ad esserlo, i successivi sparsi per il mondo, sono tutti imbullonati e quindi smontabili. Fu, inoltre, ancorato al suolo con piedistalli in calcestruzzo

armato affondati per due metri sotto il livello stradale. Quella cautela non era comunque sufficiente per sfidare le intemperie degli inverni spoletini.

Poiché in quei giorni James Johnson Sweeney venne a Spoleto a vedere la mostra, decidemmo, di spedirgli un sos telegrafico firmato da entrambi. Al che egli rispose con il suo solito *sense of humour*: “*Love danger come quick*” (amo il pericolo, arrivo).

E infatti giunse insieme al genero, il poeta francese Jean Davidson, marito della sua primogenita Sandra e sul bozzetto – che allora mi donò – ritagliò e incollò provvisoriamente i rinforzi in cartone, trasformati poi in quelli d'acciaio che irrobustirono lo *Stabile*. L'ingegnere laureato a Hoboken non smentiva l'infallibile precisione tecnica che è sempre nel suo lavoro e che non ne intacca mai l'estetica. Nei giorni spoletini gli operai delle acciaierie lavorarono con lui. Agirono come se si fossero sempre conosciuti. Si intendevano, anche in questioni tecniche, come se parlassero la stessa lingua.

Qualcuno si chiederà la ragione del nome singolare preso dallo *Stabile* spoletino. *Teodelapio* è il nome di un duca longobardo, figlio di Faroaldo vissuto nel 604 della nostra era. Nei primi giorni Calder continuava a chiamarlo semplicemente “*The Object*”. Ma era rimasto soprapensiero un istante, quando nella *hall* dell'Albergo dei Duchi dove alloggiava e che era decorato con vecchie stampe raffiguranti gli antichi duchi della Città, ne notò uno che aveva sul capo una corona fatta di punte aguzze, un po' come lo *Stabile*. Senza esitare disse: “Questo è il nome dell'Oggetto”. Prima di partire da Spoleto, dove non ritornerà mai più, firmò con la fiamma ossidrica il *Teodelapio* apponendo il suo celebre monogramma su uno degli elementi portanti.

Qualche giorno dopo mi arrivò un suo foglio manoscritto con questa dichiarazione: “Ho captato a prima vista il *Teodelapio* dal treno e sono stato felice di realizzarne subito mole ed espansione. Con le misure ci si può davvero ingannare. Ero sorpreso di constatare che è più alto che largo: pensavo, ricordavo il contrario”. Dopo aver ricordato che c'era stata un'uguale confusione per un altro bozzetto a New York aggiunse: “Sicché quando seppi che l'Italsider stava ingrandendo il mio bozzetto ventisette volte, fui molto eccitato. Continuo a esserlo, sono felice e ringrazio l'Italsider e anche Carandente”. Del *Teodelapio* esistono due bozzetti, quello esecutivo a Spoleto alla Galleria Civica d'Arte Moderna e un secondo che Calder fece nel 1963 a Roxbury, leggermente diverso nelle dimensioni, con le punte più svettanti rispetto al primo e il vano sottostante un poco meno ampio. Nel 1966 ne fece dono al Museum of

Modern Art di New York. È quello esposto in questa mostra. Il rapporto umano che Calder riusciva ad avere con gli operai che lo assistevano nell'esecuzione delle grandi opere (egli che non ebbe mai assistenti nel suo studio dove fu l'unico, supremo Artigiano-artista) è rimasto proverbiale. Così fu in Connecticut, a Tours e anche, come si è detto, in quell'unica esperienza spoletina. Si ripeterà a Roma con i macchinisti del Teatro dell'Opera che azionavano (e perfino comparivano in scena) *mobiles* e *stabiles* di *Work in Progress*.

Dell'Italia Calder amò anche il modo di vivere. Mi chiese di organizzargli alcuni viaggi lungo la Penisola. Non guidando e non possedendo un'automobile, fu l'allora mio collaboratore di Palazzo Venezia e mio amico di una vita, l'oggi commendatore Gianfranco Ferola a permetterci di attraversare da Nord a Sud l'Italia¹¹.

Nel maggio del 1967 fummo a Firenze, sconvolta dal disastro dell'alluvione dell'inverno precedente. L'ho già ricordato in altra sede, ma vale la pena ripetere l'episodio. Non appena ci eravamo avvicinati alla Città ancora devastata dal fango, Calder disse all'improvviso (era seduto accanto al guidatore): "Let's go to see the *door!*", andiamo a vedere la "porta"! Era il suo modo icastico di esprimersi e poiché non sempre la sua dizione era chiara, molti facevano fatica a comprendere quello che egli diceva o intendeva. Una delle ragioni dell'intensità della nostra amicizia fu appunto determinata dal fatto che io, invece, afferrassi subito tutte le sue parole e il loro senso. "The door" era la porta del Battistero, la *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti che era stata gravemente danneggiata dall'alluvione.

Il viaggio più importante era stato un anno prima nel Sud. Comprese Puglia, Sicilia e Calabria. Fu un viaggio al quale egli maggiormente teneva per varie ragioni. Voleva vedere i trulli di Alberobello, ma voleva anche incontrare i nonni di un giovane operaio, che lavorava per lui in Connecticut nell'officina Segre a Waterbury dove si realizzavano le sue opere di dimensioni medie o più grandi dei suoi bozzetti. Ho già narrato altrove del nostro buffo arrivo a Volturara Appula, in provincia di Foggia, dove viveva la famiglia dell'operaio, semplici agricoltori e donne di casa. Queste e le vicine avevano lavorato per giorni per preparare uno di quei pranzi delle nostre campagne che durano ore, lasciando paghi ma anche affranti, e ho narrato delle spartane abitudini, invece, di Louisa che a un certo punto rivelò chiaro e tondo agli Ospiti, lasciandoli costernati, che non riusciva più a ingurgitare un solo boccone.

Il viaggio proseguì per Castel del Monte e la straordinaria modernità dell'architettura federiciana lo colpì tanto da ricordarla poi nell'*Autobiografia*. Sostammo a Bari e lungo l'autostrada ionica arrivammo a Reggio Calabria e poi a Messina. Era il 1966 e i *Bronzi* erano ancora sommersi nel mare di Riace. Visitammo comunque il Museo nazionale della Magna Grecia, con gli stupendi *pinakes* di Locri, ricevuti dall'allora Soprintendente Giuseppe Foti. Varcato lo stretto, con sosta a Messina, puntammo verso Taormina. Calder ne aveva letto nei giornali americani ed era curioso di conoscere il luogo. Ne apprezzò la bellezza, ma non gradì il tono *attrape-touristes* che vi regnava. Tornammo a Roma per la via tirrenica, sostando a Tropea.

In un altro momento visitammo il giardino dei mostri di Bomarzo, fummo a Torre Astura a colazione, ospiti di Gian Tomaso Liverani (questi, nel 2000, morendo, mi ha lasciato in eredità una *gouache* di Calder comprata a un'asta).

A Roma, a una mostra a Palazzo Venezia che avevo organizzato di *Tesori dell'antica arte russa*, di fronte a un monile fatto a spirale disse: "Fu questo il primo gesto fatto dall'uomo con un intento artistico". Me ne fece dopo poco uno uguale in argento, da usare come portachiavi. Era commensale quotidiano alla mia mensa. Louisa amava molto le fresche verdure che mia sorella preparava alla maniera napoletana (la nostra origine). Sandy amava molto mia sorella. Le dedicò una *gouache* (ora a Spoleto, nella sua sala) con una dedica che include un *rebus*. Dopo "Laura" vi è soltanto raffigurato un dente. "Se manca la prima parte del cognome", disse, "è perché sarebbe superflua. Tutti sanno che lei è *cara!*".

Alla tavola di mia sorella si sono seduti alcuni fra i maggiori artisti del secolo tra essi, insieme con Calder, Max Ernst, per ripetute volte Henry Moore, Guttuso, Carlo Guarienti, Consagra, Franchina, Marino Marini e sempre con Calder, l'architetto Carlos Raúl Villanueva che gli aveva commissionato il soffitto dell'Aula Magna dell'Università di Caracas e Pier Luigi Nervi che invece gli chiese un *mobile* per il Palazzo delle Nazioni Unite che stava costruendo a Ginevra.

Una volta, a una colazione per Calder era presente Sir Anthony Blunt, il conservatore delle collezioni reali britanniche.

A una di quelle serate romane in Palazzo Doria Pamphilj dove abito dal 1965, partecipava un altro mio amico, il musicologo Massimo Bogianckino, direttore del romano Teatro dell'Opera,

che volle incontrare Calder perché aveva in animo di chiedergli una scenografia per uno spettacolo che lasciava a lui di scegliere. Fu così che nacque *Work in Progress*.

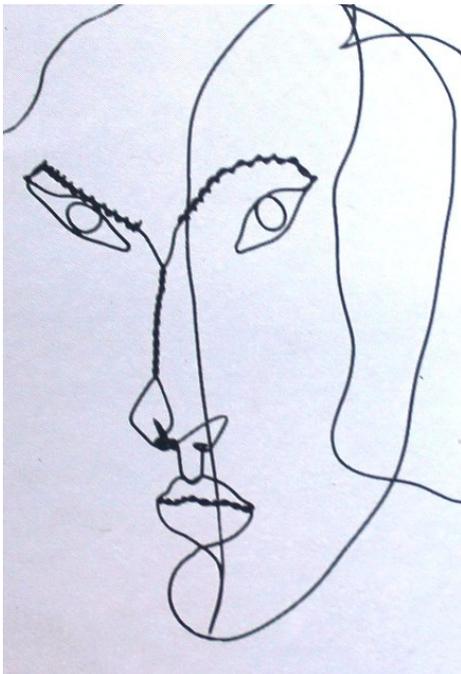
Anche di quell'evento ho già raccontato la storia ed essa ora viene ripubblicata in questo catalogo. Debbo anche dire che oltre alle numerose volte in venti anni durante i quali ci incontrammo in Italia, non meno frequenti furono i miei viaggi a Saché in Touraine dove egli viveva e dove proprio in quel torno d'anni stava costruendo la grande casa e lo studio sulla collina che ora sono la sede che ospita, per brevi o lunghi periodi, artisti in residenza, un progetto nato dalla collaborazione tra la Calder Foundation e il Governo francese (bravo Paese la Francia!).

Nei primi tempi nei quali io frequentavo il villaggio caro a Balzac, Calder abitava una vecchia casa non lontana dall'Indre (la regione appunto è l'Indre-et-Loire), presso un mulino, chiamata François Premier. Vi si accedeva da un vecchio cancello, la serratura del quale era uno dei geniali aggeggi che lo scultore creava con fil di ferro oltre che con una buona dose di *humour*. A sinistra del cortile era la casa, su due piani. A destra era l'*Atelier* con una grande vetrata, nel fondo era la *Cave* in cui erano tre o quattro scolabottiglie di duchampiana memoria. Ci recavamo giornalmente a prelevare bottiglie di Bordeaux, il vino consentito a Calder dai medici e, a fine pasto, a ficcarle ormai vuote sugli spinotti d'acciaio.

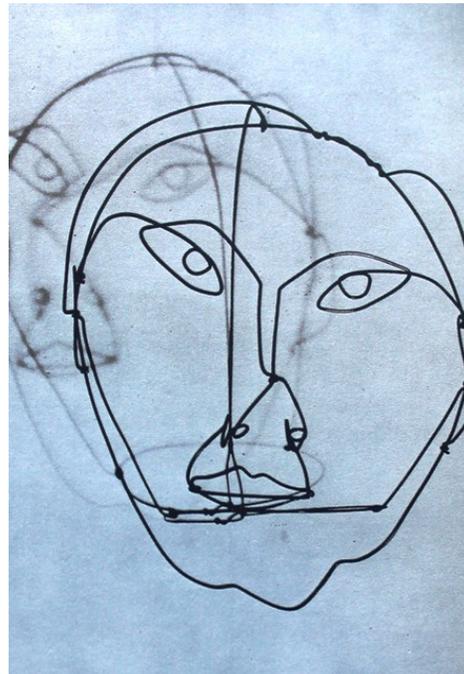
Poco lontano era la *Gouacherie*, dove Calder realizzava le sue festose pitture multicolori. Ero ogni volta loro ospite, nella François Premier dormivo nell'anticamera della loro stanza da letto al primo piano. Al mattino era Sandy a svegliarmi con un amorevole buffetto sulla guancia. Nella grande casa sulla collina, che era a un sol piano, dormivo invece nell'ampio corridoio antistante il salone e le camere. Si facevano colazioni e cene nello stanzone terreno della François Premier e nello stesso tipo di salone nella nuova casa. Entrambi erano pieni di gioiosi *mobiles* e, inoltre, muniti di tutti gli utensili domestici, che – come i gioielli – sono il capolavoro della manualità calderiana. Gli orari dei desinare erano molto francesi: a mezzogiorno il *déjeuner*, alle sei del pomeriggio la cena. Era sempre Louisa a preparare i pasti quando non intesseva arazzi e tappeti. Quasi sempre al mio arrivo aveva pronto il *pâté de lapin* che adoravo. Mi regalò anche una cravatta fatta da lei a *crochet* e ispirata alle forme e ai colori del marito. L'ho spesso indossata alle inaugurazioni delle mostre di Calder. Il

tempo più emozionante era quando nell'atelier assistevo a Calder che lavorava. Era affascinante vedere in che modo procedeva per creare un *mobile*: incominciava adattando con pinze e cesoie il fil di ferro di supporto alle varie lamelle, procedeva poi al taglio di queste e al loro comporre insieme e poi a dipingerle.

In contemporanea procedeva all'assaggio dell'equilibrio del *mobile*. Ne appoggiava la parte centrale sul dito indice della mano sinistra e con la destra a seconda di dove il carico si rivelava maggiore o minore riduceva o ingrandiva le lamelle e quindi ne diminuiva o aumentava il peso. Fu durante la colazione, il 23 settembre 1967 che Louisa disse a bruciapelo al marito: "Non hai mai fatto il *wire-portrait* a Giovanni", ovvero il ritratto con il fil di ferro. "Non ne faccio più da tanti anni", rispose subito, "ma oggi, dopo il *nap* farò un'eccezione". Il *nap* era la sua solita breve siesta pomeridiana. Posai tre ore immobile. Per prima, fece la veduta di profilo, poi quella di fronte. Collegò le due al cerchio del collo e interpose, l'una nell'altra, le due componenti verticali. Sospese il tutto a un filo e mi porse il ritratto.



Ritratto della moglie Louisa James
Scultura in fil di ferro, h, 28 cm



Ritratto di Giovanni Caradente
Fil di ferro 44x32x50 cm

Si rivelò al primo sguardo non solo somigliante ma anche pieno di arguzia. Era il suo solito disegno lineare trasposto nello spazio di modo che il vuoto si trasformava in volume. Anch'esso è ora nella Galleria spoletina dopo avermi fatto compagnia per molti anni nella mia casa romana.

Durante uno di quei lunghi soggiorni a Saché, Calder decise di dare per me, quella che forse fu l'ultima rappresentazione del suo *Cirque*. Assisteva un piccolo gruppo di amici locali e tra questi la figlia di Breton e Peter e Gisèle Bellew. Peter, che abitava nei pressi nel week-end, dirigeva a Parigi le pubblicazioni d'arte dell'UNESCO.

Louisa provvide alle musiche ("eccellente direttore d'orchestra" la aveva definita Calder) alternando i vecchi dischi sul fonografo. Il ruggito del leone era previsto soffiando in un tubo di cartone. Altri rumori provenivano da rudimentali strumenti a percussione. Di lì a poco, nell'ottobre 1970, il *Cirque* sarebbe partito, contenuti in cinque valigie numerate e variopinte, per il Whitney Museum of American Art a New York¹³. Ci recammo più volte nella casa di Peter e Gisèle a Rochecorbon, non distante da Saché. Su suggerimento dello stesso Calder, Peter mi aveva affidato l'incarico di scrivere il testo per uno dei *pocket-books* dell'UNESCO dedicato all'artista. Fu pubblicato in francese, spagnolo, tedesco e in inglese, nell'edizione europea e in un'altra americana (A Mentor–Unesco Art Book) in varie decine di migliaia di esemplari¹⁴. Ne fu anche fatta un'edizione con diapositive al posto delle illustrazioni stampate. Capito più volte che io mi recassi con Calder a Tours dove negli stabilimenti Biémont nascevano i nuovi grandi *stabiles* per Montreal, Città del Messico, Saint-Paul-de-Vence, Grenoble, Villeneuve d'Ascq. Ero presente, nella primavera 1975 all'incontro tra l'artista e i progettisti del nuovo quartiere della Défense a Parigi mentre trattavano per il maestoso *stabile* che l'artista aveva ideato per quel luogo: rosso fiammante, poderoso e agile al tempo stesso. Venne posto al *rond-point* del nuovo rione e ne prese anche il nome: *La Défense*.

Passeggiare con Sandy era un'eccezionale esperienza umana. Egli era oltremodo popolare. Ogni artigiano al suo passaggio, si affacciava sulla porta della propria bottega per parlargli con deferenza. Calder li conosceva tutti e al loro "Bonjour Monsieur Calder" rispondeva chiamando ciascuno per nome. Quando i lavori per la casa, l'atelier e la grande serra di

Louisa furono terminati, le portai dall'Italia un piccolo arancio e un limone di Sicilia che lei subito piantò e in seguito curò con grande amore. Gradì anche la macchinetta per il caffè *moka* che mia sorella le mandò. Amava molto il caffè espresso fatto alla maniera italiana. La sera del 10 novembre 1976, Sandy tornò a New York stanco da Washington dove si era recato per definire gli ultimi accordi per la messa in opera, nella grande corte coperta del Senato del monumentale *stabile Mountains Clouds* (che a me ricorda il *Black Clouds* di *Work in Progress*). Trovò ad attenderlo un mio telegramma da Venezia (ero allora il Soprintendente del Veneto) che gli annunciava che il nuovo direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma Gioacchino Lanza Tomasi aveva deciso di ripresentare in primavera *Work in Progress*. Mi raccontò poi Louisa che quando l'ebbe letto chiamò al telefono l'amico Robert Osborn e lo invitò a cena, "to feast Giovanni at Giovanni's", il ristorante toscano sul marciapiede di fronte, in MacDougal Street nel West Village, la "little Italy" newyorkese. La notte un attacco di cuore se lo portò via.

Tornai a Saché nel 1983 e rividi per la prima volta il grande studio senza più il *genius loci*. Mi accompagnava sua figlia Sandra che allora manteneva ancora la sua casa nel villaggio. Preparavo la mostra di Torino e avevo bisogno di sapere su quali opere contare. L'enorme stanza vetrata pullulava di piccole *maquettes* e di *stabiles*. Aiutai Sandra a dare un nome a quelli che avevo visto realizzare negli anni precedenti e dei quali conoscevo i titoli. Quella foresta di metallo di vivaci colori e di forme inconsuete mi portò alla mente la notissima *Joie de vivre*.

Nel grande atelier aleggiava l'immagine di un Vate che per tanti anni mi era stato amico e familiare, il fantasma di un genio che aveva creato opere tra le più imprevedibili di tutta la millenaria storia della Scultura e tra le più poetiche che siano mai state concepite.

Nei prati intorno erano ancora decine di grandi *stabiles*. Ne portai ben ventidue a Torino. Louisa, in un'intervista alla televisione italiana, disse che quella mostra era la più straordinaria che avesse visto. Da parte mia, quella mostra volle essere il contraccambio al grande dono che Egli mi aveva fatto della sua Amicizia.

"Architetti e urbanisti", scrisse una volta, "sono spesso tentati di collocare i miei *stabiles* tra gli alberi o comunque nel verde. È un grave errore. Le mie opere hanno bisogno di spazi neutri, di piazze e di moderni edifici: questo criterio dovrebbe essere del resto preferito per tutta la

scultura moderna.” Queste parole sono servite a chiarirmi perché egli avesse fin dal primo momento apprezzato la mia proposta di porre il suo *Teodelapio* di fronte alla stazione ferroviaria di Spoleto, nel bel mezzo del traffico cittadino, nel pulsare della vita di ogni giorno...

A Sandy, malgrado ci incontrassimo diverse volte durante l’anno, più a lungo sarebbe piaciuto avermi vicino. Perciò insistette perché comperassi la bella *Maison du XII siècle* che si erge austera e nobile nella piazzetta di Saché. Era in vendita a un prezzo mite. Ma per averla avrei dovuto sacrificare l’altra che avevo acquistato da qualche anno a Spoleto. Se lo avessi fatto avrei posseduto certamente una quantità maggiore di sue opere di quante non ne abbia avute in dono da lui. Ma... ora a Spoleto non ci sarebbe la sala a lui dedicata che apre la nuova Galleria Civica d’Arte Moderna e l’Italia non avrebbe quel solo museo con una sala Calder.