

Da: *Standing Sculpture*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, F. Poli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 dicembre 1987 - 30 aprile 1988), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 1987, pp. 16-18.

Incontri con sculture

Johannes Gachnang

Quando ero ragazzino ho potuto spesso accompagnare mio padre nelle sue passeggiate attraverso i boschi di Zurigo. In una di queste gite, ancora durante la seconda guerra mondiale, andammo a trovare lo scultore in pietra Hans Aeschbacher, che, più tardi, con Bodmer, Linck e Luginbühl rappresentò all'estero più volte la Svizzera in biennali e incontri internazionali. Lo trovammo mentre lavorava all'aperto. Al margine del bosco c'era una capanna di legno, suo rifugio e atelier. Era un giorno d'estate assolato e torrido e i colpi dati con la mazza sullo scalpello nella lavorazione di un'alta pietra di tufo risonavano lontano all'intorno. Gli altri suoni si potevano appena udire e si parlò poco. Dalla pietra grezza nasceva, chiaramente già riconoscibile e decifrabile, un'immagine femminile che egli chiamò poi affettuosamente «Marieli». All'ombra degli alberi c'era un barilotto di legno collocato su un rozzo cavalletto con un mosto aspro che venne offerto agli ospiti nella pausa del lavoro. Si discusse brevemente dell'arte e del procedere dell'opera iniziata da alcune settimane. Mio padre domandò per quando fosse prevista la conclusione del lavoro. Lo scultore come risposta picchiò con il suo martello sul barilotto, intendendo in modo laconico esprimere che, come questo era ancora mezzo pieno, anche la figura di pietra era stata scalpellata solo a metà e mancava ancora l'essenziale. E con ciò continuò il suo lavoro e noi la nostra passeggiata.

Più di dieci anni dopo questo incontro, vivevo allora a Parigi, iniziai le mie passeggiate personali. Una sera tardi indugiavo fra gli avventori notturni al Café Dôme sul boulevard Montparnasse ed osservavo il continuo andirivieni lungo la terrazza coperta del locale. Senza che l'avessi notato, si sedette al mio tavolo, certo per mancanza di altri posti liberi, una figura trasandata nella quale con non poca sorpresa ed emozione riconobbi Alberto Giacometti.

Naturalmente dai testi di Genet e di Sartre sapevo che frequentava quel posto, ma non mi potevo aspettare che si sarebbe seduto proprio al mio stesso tavolo. Avrei potuto rivolgergli la parola? Tentai, appellandomi a tutto il mio coraggio, ed egli si rallegrò di avere incontrato un giovane compatriota. Mi domandò quali fossero i miei propositi e mi narrò dapprima in francese e poi in tedesco la sua ultima visita al Louvre e mi parlò delle sue osservazioni a proposito di una statua tardo-ellenica, della sua posizione nello spazio e della sua immediata vicinanza. Mi invitò poi a riaccompagnarlo nel suo atelier. Là parlammo sempre meno e presto il fatto che egli avesse ripreso il suo lavoro mi impose di prendere congedo. La mattina seguente cercai al Louvre la scultura su cui avevamo discusso senza potere afferrare completamente la problematica affrontata. In seguito a questo incontro e alla visita al Louvre trovai in una biblioteca diversi cataloghi dei primi anni Trenta con illustrazioni che mi rivelarono come venissero allora presentate le opere scultoree dei contemporanei. Strano a dirsi, esse erano disposte come fossero stati quadri lungo le pareti delle sale dell'esposizione. Questa collocazione costringeva l'osservatore ad un rapporto frontale e dimenticava la sfida dei grandi scultori del passato, cioè il fatto che l'immagine scolpita dalla pietra doveva constare almeno di tre lati.

Un'altra volta, circa due decenni più tardi, attraversando il Nuovo Mondo proveniente da New York,

andai a trovare a Marfa, in Texas, l'artista americano Donald Judd. Solo due anni prima, nel 1976, avevamo costruito con due falegnami i cinque volumi in relazione spaziale racchiusi con pannelli di compensato ideati per i cinque successivi spazi del pianterreno della Kunsthalle di Berna. Ognuna delle forme di legno, simili ma disposte diversamente, erano alte quattro piedi, situate nello spazio corrispondente ed arretrate di quattro passi dalle rispettive quattro pareti. Si sarebbe potuto dire «un mare di compensato», per esprimere una prima sensazione.

A Marfa e nel 1978, invece, tutto era in movimento e all'esordio di un'impresa sorprendente che pretendeva di essere chiamata architettura e in quei giorni, cioè poche settimane prima, si era avviata verso il suo completamento provvisorio. Mi stupì allora il piglio dell'artista, la sua gioia di costruire le cose più semplici come le più necessarie nella casa ed intorno ad essa, con la pratica di un carpentiere, da me conosciuta in quanto lo era stato mio nonno. Assi grezze, travetti e lunghi chiodi: su una scala di tal genere, la cui altezza assommava ad un quarto dell'altezza della casa, egli mi condusse al piano superiore, sotto il tetto, per mostrarmi opere di Chamberlain e Andre. Salendo dal basso, con il pavimento del piano superiore già ad altezza degli occhi, scoprii cose veramente singolari dal punto di vista ottico, dapprima non immediatamente identificabili e che mi ricordavano la fauna dei dintorni stepposi e privi di alberi di Marfa. Raggiungendo lo scalino successivo e poi quelli seguenti riconobbi tondini per cemento armato molto ritorti, come si trovano abbandonati nei pressi di un cantiere, più elementi disposti a formare una linea irregolare: *14 Steel Wire Run*, registra il catalogo delle sculture un'opera di Carl Andre.

Dopo la mostra delle sculture di Andre (1975) e Judd (1976) e prima della presentazione di quella di Chamberlain (1979) nella Kunsthalle di Berna, tentai nella primavera del 1979 di chiarirmi ulteriormente questa problematica attraverso nuove esperienze, ad esempio il confronto tra la verticalità di Matisse (*Nue de dos I-IV*) e Giacometti (*La jambe*) con l'orizzontalità di Andre. Finalmente potemmo vedere e sperimentare i *Nus de dos* del «peintre-sculpteur» in un nuovo contesto e all'interno dei nostri spazi.

Anche George Baselitz ha accettato la mostra, e pure la sfida, e certamente è stato l'unico. Ancora oggi nel suo atelier invernale sono appoggiati alle pareti quattro contenitori di legno. Nel recinto formato dai contenitori rettangolari posti verso l'alto si trova materiale isolante di colore bianco che può essere tagliato e lavorato senza difficoltà con un filo metallico incandescente. La prima delle quattro forme mostra le tracce iniziali dell'argilla applicata con la mano ed il pollice sul materiale bianco preformato. Le innumerevoli e chiaramente percettibili impronte del pollice fecero dubitare l'artista del lavoro che gli stava di fronte, non però del tema ed allora egli cercò un grosso tronco, lo fece segare e prese poi egli stesso l'accetta. Il suo proposito era: «Modello di una scultura». Il risultato poté essere presentato alla Biennale di Venezia nell'anno seguente (1980) presso il padiglione della Repubblica federale tedesca, certo avendo in mente la provocazione di Beuys del 1976. Il legno mostra la vita, la sua età, ma pure le sue insidie e tronchi di grande diametro sono pieni di tantissimi segreti e di cose straordinarie. Alla fine dell'inverno 1979-80 nell'atelier c'erano due forme verticali ricavate da due tronchi, ma anche il ciclo di diciotto quadri ispirato a Masaccio noto in seguito con il titolo *Immagine della strada*. L'opera sembrava compiuta e l'artista partì per l'Italia. Invece di trovare la pace che cercava, fu invaso lentamente da inquietudine sempre crescente e dopo una breve sosta a Firenze fu di nuovo in viaggio per tornare all'atelier. Tutt'e due le sculture furono drasticamente tagliate, attaccate insieme e inviate poco dopo a Venezia. L'esito è noto e sempre più apprezzato.