

Da: *Alberto Giacometti*, a cura di J. Gachnang, R. Fuchs, C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 dicembre 1988 - 26 febbraio 1989), Fabbri Editori, Milano 1988, pp. 49-51.

Giacometti e i vecchi maestri

Laszlo Glozer

«Oh, vedo un meraviglioso, splendido quadro; ma non è mio, non è di nessuno»: la frase è posta fra parentesi, in un testo di Alberto Giacometti pieno di frasi messe fra parentesi. Si tratta di appunti presi dopo una conversazione - a proposito dello spazio - stranamente pretenziosa, quasi una brutta poesia. Tra parentesi si commenta, si precisa, si dubita. Ma anche ciò che è posto fra parentesi viene a pesare interamente sul piatto della bilancia. «Potrei io (e tuttavia non sono sicuro di volerlo) fare una scultura o un quadro come voglio? (ma sono io veramente incapace di dire cosa voglio?) Se potessi eseguirli, credo che essi sarebbero realizzati già da tempo».

Il dubbio e il tormento del dubbio hanno accompagnato l'attività di Giacometti. Quanto egli ha ottenuto nel campo dell'arte è il frutto di un abbandono alla sofferenza: le sue sculture con quei particolari futili, le sue figure, sono il risultato di un'infinità di tratti slegati e senza valore. Sono gli incessanti tentativi di Giacometti per pervenire a una definizione della propria esistenza.

Nei quadri di Giacometti appaiono perlopiù persone che egli conosceva da tempo. Il modello aveva una parte speciale nella biografia dell'artista, anche nel lungo processo di formazione delle immagini e delle successioni di immagini. Proprio il tempo, i rapporti temporali che altrimenti è agevole stabilire nel dettaglio, sono annullati nei ritratti eseguiti da Giacometti. Nella sua proiezione la figura si impiglia nello spazio: quale individuo sospinto all'indietro fino al limite dell'anonimato, essa può essere localizzata là, in un campo dell'immaginazione intenso e doloroso. L'individuo non può più opporre resistenza perché, al pari di tutto quanto appare nel quadro, è il risultato degli stessi, non dissimulati gesti della pittura. I segni tratteggiati della scrittura restano anche allora una non diminuita realtà, qualora l'insieme della scrittura sia percepito quale immagine. Rimane un doppio effetto, la rappresentazione indifesa di un conflitto in primo luogo formale tra il motivo e i mezzi impiegati per la rappresentazione. Ma nello stesso tempo questo problema figurativo così esasperato comporta un caricamento ideale dell'immagine. Si trasforma, attraverso la «fatale» discussione condotta apertamente intorno all'immagine (per l'immagine), in una parabola esistenziale. L'hic et nunc della scena figurativa riceve, attraverso la domanda del pittore - che si esplicita ad ogni suo tratto - «è possibile o impossibile?», una inquietante dimensione d'ombra, e coloro che sono ritratti da Giacometti - in quanto «segnati» - finiscono, non diversamente, con l'incontrarsi. Essi sono legati, l'uno all'altro e al pittore, nella misura in cui nelle immagini si accresce la domanda di un comune denominatore «persona».

I ritratti - come del resto le opere più tarde: le sculture, i dipinti, la grafica e una certa selezione dei disegni - sono noti. Quel che ora, da breve, emerge dalla bella pubblicazione a cura di Ernst Scheidegger e con un saggio di Luigi Carluccio, sono i disegni di Giacometti eseguiti da modelli altrui, i suoi «incontri con il passato». A rigor di termini, si tratta di copie. Giacometti ha copiato per tutta la sua vita, nella casa dei genitori a Stampa, dai libri d'arte del padre, Dürer e Rembrandt, nei primi anni Venti al Louvre, le sculture egizie, poi il materiale sumero. In seguito non pare che nella scelta di modelli sia stato più seguito alcun sistema. I 144 fogli li raccolti possono essere considerati una bizzarra storia dell'arte mondiale.

Queste «copie», naturalmente, non sono copie in senso proprio, e solo poche di esse, che risalgono agli anni Venti, possono a ragione essere giudicate degli «studi». Sotto molti aspetti si tratta anzi di «ritratti». In un senso essi lo sono effettivamente: tranne poche eccezioni la rappresentazione degli individui da parte di Giacometti si è selezionata, in ritratti o in quadri (e particolari di quadri) con figure. Egli li replica con i suoi mezzi, con una linea arzigogolata: ne emergono nuovi ritratti, caricati dell'esistenzialismo di Giacometti. Il san Francesco di Cimabue ha perso lo sfondo dorato e ha perso di innocenza, è stato dotato, nel volto segnato, di coscienza, di una coscienza dell'umanità interiorizzata di Rembrandt e del mondo in cui vive il Francesco di Pasolini. Dall'affresco della chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi è venuto fuori un ritratto di Giacometti con un richiamo al mondo, come dal canonico Van der Paele di Van Eyck, come dalla madre di Rembrandt e dall'autoritratto di Cézanne.

La metamorfosi è modesta. Innocenzo X, il ritratto di Velázquez cui Francis Bacon ha trasferito una bocca urlante dalla *Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, sotto la mano di Giacometti non si allontana da Velázquez. Il tratteggio a matita rimanda al tenero splendore del modellato in olio, al capolavoro di Velázquez. Così Konrad Witz (attivo intorno alla metà del secolo XV) è analizzato come costruttore di spazi che fa esplodere il gotico, Rubens (*Il ratto delle figlie di Leucippo*) è apostrofato con gomitoli di linee orientate in senso diagonale: nelle sue copie Giacometti ritrae con sintonia l'individualità e lo stile del tempo dei suoi modelli.

Eppure, sbarazzarsi dei vincoli storici dell'arte per Giacometti costituisce uno sforzo. Le maschere dell'Oceania e le sculture egizie guardano come coloro che sono stati ritratti da Giacometti negli anni Cinquanta. Di Sesostri III, del regno di mezzo, XII dinastia, dal museo del Cairo, è eseguito uno schizzo immediatamente accanto all'autoritratto di Cézanne. E Giacometti trasforma a tal punto la pittura di Cézanne, che questa viene ad avvicinarsi alla scultura romanica (che pure è copiata da Giacometti). Il papa Paolo III canuto di Tiziano appare senza i suoi nipoti, solo un ritratto della testa, ai piedi della *Danae* di Rembrandt. Il capriccioso collegamento ha un effetto così naturale, ovvio, come su un altro foglio l'accostamento tra una Cerere rinascimentale e la madre di Giacometti, che, abbozzata con grande libertà, appare attuale nel medesimo modo in cui è fuggevolmente richiamata alla mente, alla stessa ora, l'opera del Cinquecento.

Nei casuali esercizi dell'artista Giacometti la sua condizione di artista scorre sopra le opere degli altri che abbiamo appena ricordato. È come se essi fossero qui, per oggi, compresi e umanizzati, e in questo modo per un momento tenuti in equilibrio: «Non è mio, non è di nessuno». Essi producono un effetto di atemporalità, dal momento che sono una tradizione vissuta. Sotto un simile profilo questi disegni si allontanano in parte dall'opera originale di Giacometti. Nelle «copie» Giacometti comunica il dilemma della sua esistenza alla struttura - individuata e riorganizzata con sensibilità, ma sostanzialmente intatta dei lavori altrui. Nella sua pittura non troviamo invece questo sostegno, che rientra nella «ricerca dell'assoluto» di Giacometti.

(«Süddeutsche Zeitung», 28-29 dicembre 1968, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974).