

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. 31-39.

Rappresentazioni conclusive del moderno

Rudolf Schmitz

Hôtel Aiglon, boulevard Raspail 232. Alberto Giacometti trascorreva in quest'albergo un periodo di riposo dopo un'operazione allo stomaco e intanto disegnava; disegnava la camera d'albergo, il tavolo rotondo vicino alla finestra altissima, la poltrona, il vassoio della prima colazione. Da questi pochi disegni del 1963 raffiguranti una camera d'albergo, traspare una serena tranquillità, e ciò rappresenta nell'opera dell'artista un fatto eccezionale. In essi non impera il panico di una prospettiva soggettivamente esasperata, essi vivono nel riavvicinamento degli oggetti e lo spazio si illumina a poco a poco delle cose. Fasci di piccole linee si appoggiano l'uno all'altro, tracce di leggere raschiature realizzano una luce fluttuante, appare come un vago ricordo delle sculture a gabbia del periodo surreale. In questi fogli non si sente il dramma; essi sono stati realizzati da una mano serena che strutturava con decisione il fluttuare dello spazio. Forse questi disegni sono così pieni di slancio proprio perché non parlano del potere degli uomini, non rappresentano la figura umana, al contrario essi sono nati dalla loro assenza. Essi fanno dimenticare il potente sovrano la cui presenza risuona nelle altre opere di Giacometti ed al quale esse incessantemente rendono omaggio, «una contrapposizione esigente, una istanza morale, di cui l'osservatore deve assumersi la responsabilità»¹.

È come se Giacometti si abbandonasse ad una leggerezza raramente sentita, come se interrompesse - almeno per il breve periodo della convalescenza - la tormentata resistenza nei confronti della forza suggestiva del suo talento. Bisognerebbe cercare un nuovo modo di considerare l'artista, prescindendo da questi aspetti eccezionali dell'opera e da alcune note marginali della storia della percezione.

D'altra parte è lecito chiedersi come si possa parlare di Giacometti, la cui vita e la cui opera sono giunte dal passato sotto forma di un mito impenetrabile e in continua evoluzione. I più famosi scrittori del suo tempo, Michel Leiris, Francis Ponge, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, hanno scritto di lui, stimolati da ciò che veniva detto il silenzio monomaniaco della sua opera ed hanno così concepito il montanaro di Parigi, l'uomo delle caverne di rue Hippolyte-Maindron il quale, disperato e ossessionato, cerca affannosamente l'immagine dell'uomo ed in questa ricerca si trasforma in pietra e in monumento. Vengono sempre citate quelle valanghe di parole con le quali l'artista era solito stritolare la propria opera e le sue capacità: «È impossibile, non mi riesce nulla, ogni tratto rende la cosa peggiore!»; parole familiari ad ogni visitatore ed a tutti i suoi modelli. Pochi riconoscevano in questo rituale di lamentele l'imperioso diritto, secondo le teorie di Nietzsche, di stabilire da sé il livello critico e di voler essere l'unico giudice della propria opera: «Nella sua attività artistica non lo interessava un lavoro accettabile secondo i parametri abituali, egli voleva qualcosa di ben diverso, un qualcosa di semplicemente perfetto. Facendo un esplicito riferimento alla sua inettitudine egli annullava qualsiasi critica che volesse applicare i soliti, fiacchi criteri di giudizio»².

L'aspetto esteriore di Giacometti suggeriva aneddoti ed egli da incantevole attore quale indubbiamente era, li alimentava inscenando così il proprio mito. «Chi vi parla così rapidamente è

un Cocteau incrociato con un contadino del Cantone dei Grigioni che però a malapena si regge in piedi e si aggrappa con tutt'e due le braccia a un cavalletto, come un naufrago. - Brassai, fotografami così... questa posa corrisponde esattamente alla mia condizione fisica... sono così stanco, esausto; sono un relitto... e ciò nonostante lavoro, come vedi continuo a produrre»³.

Sotto questo aspetto il suo studio riveste una importanza determinante come luogo di leggenda. Brassai lo paragona ad un mare in burrasca; torna alla mente la constatazione di Blaise Pascal secondo la quale l'infelicità degli uomini deriva dal fatto di non potere rimanere tranquilli in una camera. La lotta tenace e monomaniaca di Giacometti con il demone risveglia il topos del creatore pazzo che dall'inizio del secolo XIX riaffiora in letteratura periodicamente ed è poi stato volgarizzato dall'arte cinematografica. In modo simile lavorano i fotografi come Brassai, ossia tentando di strappare alle sculture di Giacometti la maschera del loro volto e della persona del loro creatore, al fine di portare luce, con le migliori intenzioni, in quest'opera maestosa ma che si ritrae all'indagine.

Per l'esposizione di Pierre Matisse a New York, nella primavera del 1948, Jean-Paul Sartre scrisse un saggio tanto brillante quanto egoistico: *Alberto Giacometti. La ricerca dell'assoluto*. Egli si impadroniva di Giacometti e ne faceva il prototipo degli artisti esistenzialisti e creava così una tradizione di scritti nei quali i significati definiti venivano passati ad altri e si accatastavano in modo tale che il lettore di oggi non può trattenersi dal pensare che Giacometti sia stato un artista più per gli scrittori che per gli artisti.

Forse Barnett Newman, che aveva visto l'esposizione di Giacometti a New York, si è occupato con diffidenza di questa ostentazione di introduzione filosofica; la saccente reazione dell'americano ai lavori di Giacometti riunisce in sé ammirazione e rifiuto verso gli interpreti patetici. «Le sculture di Giacometti hanno l'aspetto di cose fatte da un fantasma - cose nuove, senza forma, senza superficie, però in qualche modo realizzate; mi levo il cappello davanti ad esse»⁴.

Nel 1958, dieci anni più tardi, lo scrittore Jean Genet scriveva su Giacometti. Il solitario con un passato criminale gli aveva fatto ripetutamente da modello. Il suo testo *L'atelier di Alberto Giacometti* rappresenta una posizione contraria al tentativo di Sartre di impossessarsi di Giacometti. Il testo di Genet evita di accennare all'abisso esistenziale, crea le distanze; biasimando Giacometti esso rispetta la sostanziale estraneità e solitudine, che, per Genet, costituiscono l'essenza di tutta la tenerezza e la presenza.

Per la prima volta si annunciano inquietudine e momenti di perplessità, il testo viene interrotto da rivendicazioni del corpo, da stati d'animo del desiderio. Malgrado tutta la venerazione ed il fascino, si tratta però di un testo con inibizioni e resistenze, che contiene pensieri segreti e immaginazioni portate all'assurdo che contribuiscono con una nota nuova alla comprensione dell'artista. Scritto da una persona non competente che non civetta con le parole ma che anzi si è tolta dal pantano scrivendo e formulando una morale da outsider, questo saggio contiene richiami decisivi per la formulazione di domande. Domande che diventano impellenti per un osservatore di oggi che non vede nel primo testo di Genet soltanto l'annuncio di una prospettiva eccentrica, poiché è impressionato dagli sviluppi avvenuti nell'arte dalla morte di Giacometti (1966) in poi, dalle revisioni fondamentali della Minimal e della Conceptual Art, dalla dilatazione del concetto d'arte dovuta a Beuys e all'Arte Povera e dal fatto di porlo in discussione, dalle sfide della scultura-pittura, e ciò fin dagli inizi degli anni Ottanta.

«Giacometti ed io e senza dubbio anche un paio di parigini sappiamo che un personaggio molto elegante, fine, regale, dal portamento assai eretto, unico nel suo genere, grigio, delicatamente grigio, ha dimora a Parigi, nella rue Oberkampf che disinvoltamente cambia nome e più oltre si chiama rue Ménilmontant. Bella come uno spillo, essa sale fino al cielo... Giacometti mi perdoni ma a me sembra che questa strada che quasi punta dritta verso l'alto, altro non sia che una delle sue grandi statue; inquieta e contemporaneamente tremante e gaia»⁵.

Per Genet la strada è il luogo dove ci si prostituisce e ci si espone, dove le figure dei suoi libri, così come egli stesso, vivono trionfi e umiliazioni; essa offre protezione alla solitudine ed è vera nella sua indifferenza. La strada è l'essenza stessa del pubblico e del quotidiano, dei segreti e degli avvenimenti nascosti: dea e puttana contemporaneamente. Genet parla della continuità di movimento delle sculture di Giacometti; le figure delle sculture di Giacometti modellate in creta si muovono in su e in giù, continuamente, e fanno pensare ai gesti di un giardiniere che pota le sue rose a spalliera e fa degli innesti. Giardinieri, stuccatori, pasticceri, la fiera e diligente razza degli artigiani del Bergell. Giacometti, esiliato nella grande città, va più in là di quanto siano andati i suoi antenati, egli si pone il compito contraddittorio di collegare il suo mestiere con la sua prospettiva critico-conoscitiva, cioè di «liberare l'arte plastica legata alla materia nella sua materialità»⁶. Genet si oppone all'affrettato riconoscimento di ciò che Sartre chiama «l'assoluta distanza» delle sculture, alla loro capacità di estasiare e alla loro sacralizzazione; insiste perciò sull'esperienza del senso del tatto, racconta di sensazioni di felicità che le sculture trasmettono alle dita e chiama le opere di Giacometti «le sculture per i ciechi». Con ciò egli vuole dare un'idea del loro potenziale di energia, del modo come esse facciano sentire un volume da un vuoto, della sicurezza da sonnambulo con la quale esse lo attraversino apparentemente il loro centro; punti di incontro di un intreccio di forze e di irradiazioni.

Ciò che spira dalle statue, inteso come intensità del loro apparire, sembra necessariamente essere collegato con un atto di ripiego e di rifiuto; «... le sue statue mi danno l'impressione di volersi rifugiare in non so quale segreta fragilità che accorda loro solitudine»⁷.

Si avvicina a questo la poetica del lavoro di Joseph Beuys che trova il suo presupposto nella lesione, nella ferita. In questo caso non si può parlare di fragilità segreta, né di una forma che avvolge e nasconde, bensì di una rivelazione e trasformazione della lesione, in energia di superamento dell'arte plastica sociale: «Mostra la tua ferita!» Energia che porta ad ampliare il concetto di scultura e di arte fino a prolungarsi nella vita stessa sotto forma di utopia di un'ampia etica e di libertà d'azione.

Le sculture di Giacometti sembrano in certo qual modo immunizzate contro lo spazio reale, esse entrano in uno scenario proprio, a loro viene dato in dono un proprio mondo fatto di apparizioni. In parecchie sue opere sono gli zoccoli, le basi, le rampe quelli che contribuiscono a moltiplicare gli spazi nello spazio e che possono venire considerati costruzioni di schermatura.

Non esiste contrasto più acuto di quello offerto dalle sculture di Giacometti al confronto con gli oggetti essenziali di produzione industriale, così come li presentava poi la generazione americana dei minimalisti. Il loro concetto di scultura sta nel ritornare alle fondamentali modalità di percezione, nell'istallare una successione di prove per il processo di percezione, processo che non può essere concluso, ed infine nel collegare l'idea di una forma globale con l'anonimo principio dell'allineamento modulare.

Le sculture di Giacometti invece sono insistenti e cogenti, schiette nella loro fragilità e tuttavia appariscenti; evocano in se stesse il pathos museale.

«Una delle vostre statue in una camera e la camera si trasforma in un tempio»: così osserva Genet nel dialogo con Giacometti, il quale sembra sconcertato da questa asserzione.

«Le Alpi non hanno ancora reso importante nessuno; Nietzsche però, a causa loro, è forse diventato pazzo qualche anno prima di quanto fosse inevitabile... Credo che l'influenza della natura meravigliosa sul lavoro dell'intelletto sia questa: sfuggono degli errori e si perdona l'errore. L'effetto dell'alta montagna, così come quello delle bevande alcoliche, dovrebbe poter essere controllato nelle dosi volute (e interrompere l'effetto quando si vuole).

- Ma al mattino quando Nietzsche si svegliava a Sils Maria, l'orrenda, scintillante, incumbente montagna era già di nuovo là - nulla rinfresca la forma febbrile e grottesca del suo sogno... »⁸.

Le figure dei quadri di Giacometti nascono in un'ondata fatta di apparizioni e scomparse; soltanto in

questa continua fluttuazione l'immagine dell'uomo può ancora una volta comparire nell'arte del tardo secolo.

I ritratti di Giacometti parlano del paradosso di questa nostalgia, i loro volti sono tanto incredibili quanto trionfali, tanto estenuati quanto pieni di vita.

Nell'ultimo decennio, dalla lotta di Giacometti intorno a *Sujet und Subjekt*, un movimento filosofico contrario all'Esistenzialismo trae conseguenze dai risultati della linguistica, della psicanalisi e dell'etnologia e critica le premesse trascendentali della scienza umana in concetti «strutturali» quali discontinuità, decentramento, assenza di soggetto, avvenimento. L'analisi di Michel Foucault *Les mots et les choses* (1966) tenta di dimostrare che la ragione umana, quale base di discorsi filosofici, sparirà come «un viso disegnato sulla sabbia del mare».

Friedrich Nietzsche, con la sua filosofia del «cambiamento di valore dei valori» e con «l'idea dell'eterno ritorno» nata a Sils Maria, serve alla nuova filosofia quale principale testimone di una esperienza estatica. Oltre a Georges Bataille, vi è Pierre Klossowski che in una mescolanza di innocenza greco-pagana e di teologia perversa esercita i suoi giochi letterari con il soggetto che si dissolve nello spazio dell'ambiguità. Nel suo romanzo *Le Baphomet* (1965), ove tratta delle eresie dell'Ordine dei templari, egli libera Friedrich Nietzsche dal peso della sua esistenza umana e lo presenta - con decenni d'anticipo - sotto forma di formichiere. Condotta a catena esso descrive i movimenti a spirale dell'infinito, sputa - come si può ben immaginare - sul crocifisso e con grandi baffi scopa indifferente il terreno.

Pierre Klossowski unisce in questo personaggio non soltanto lo scrittore ed il filosofo ma anche l'artista. Nei suoi disegni tanto maldestri quanto acuti, scandalosi sia nel senso morale che in quello della produzione artigianale, di cui Alberto Giacometti sollecitò la prima esposizione, egli dà chiari esempi di ciò che egli chiama allucinazione o simulacro. In nome di questo «pseudoconcetto» nel suo saggio egli intraprende una revisione critica dell'arte moderna. Klossowski insiste su un'esperienza iniziale di incomunicabilità propria in modo inconfondibile ad ogni artista, incomunicabilità che l'artista cerca di trasmettere in un genere di esorcismo, lacerato dalla necessità e dall'impossibilità di comunicare. A queste condizioni l'immagine che ne nasce può essere sempre e soltanto una trascrizione e una analogia, materializzazione di una accresciuta sensibilità.

«In questo senso e al di là della questione "Sujet" oppure "Motiv", il pittore tenta di rispettare il suo invisibile modello, di sedurlo, per comunicarlo mediante la sua somiglianza, il suo simulacro»⁹. È evidente che Klossowski questa forza di seduzione, questo fatto di rendere visibile un'ossessione basilare, la vede conservata nell'arte figurativa dedicata all'immagine dell'uomo, piuttosto che nell'arte astratta.

Il messaggio sovente trasmesso da Giacometti, irritante nella sua sobrietà e con il quale afferma che nell'arte lo interessa sempre e soltanto la «somiglianza», appare forse adesso in una nuova luce e non può più venire frainteso come estremo naturalismo. Klossowski comunque non propaga soltanto uno scambio di intelletti bensì anche la compenetrazione di categorie diventate sterili.

«Ricordo le parole di Giacometti: "Il quadro in se stesso è un'astrazione!" Che c'è di più astratto della figura? Un'immagine figurativa può venire immediatamente tradotta in arte astratta»¹⁰.

I ritratti dipinti da Giacometti sono storie di sofferenze. Ciò lo ha fatto diventare un personaggio in cui si identificava una determinata generazione di giovani pittori; così è stato per lo svizzero Martin Disler, un autodidatta, che lo chiamava «un cane outsider splendente nella malvagità». Giacometti lavorava in modo ossessivo, senza risparmiarsi, pestando i piedi e lanciando maledizioni, voleva dare intensità e giungere all'essenza; in una alternanza di penetrazione spirituale e un furore disperato i suoi quadri prendevano l'aspetto di sudari. In un ciclo incessante di creazione e distruzione liberatoria, Giacometti si poneva sempre e di nuovo all'inizio della propria opera, si concedeva tutt'al più di progredire a millimetri durante la ricerca dello «spazio atmosferico, che circonda direttamente la sostanza, la penetra e già è la sostanza stessa»¹¹. Determinate convenzioni

pittoriche - incorniciature interne alla superficie del quadro, strutture grafiche spaziali - si fissano ai corpi ed alle teste, come affermazioni di una sicurezza da lungo tempo obsoleta.

Gli astronauti di Giacometti, quindi, non si perdonano perché tutta la forza di gravità si raccoglie nelle loro teste - «palle di piombo che fluttuano nella loro traiettoria», dice Genet -, perché un'ombra smisurata grava sulla loro schiena come se la ragione della loro relativa stabilità e del loro stare eretti fosse da cercare dietro la tela.

Una scena del teatro dell'assurdo. Giacometti era stato per lungo tempo amico di Beckett ed aveva progettato per una nuova messa in scena di *Aspettando Godot* un alberello, un melo. Anche questo lavoro era difficile da portare a termine. Giacometti riferisce: «Per un'intera notte provammo a fare il melo più grande, più piccolo oppure a fare i rami più sottili e mai sembrava giusto e l'uno diceva all'altro "forse"»¹².

Potenziamento della crisi di valutazione. È facile immaginare la coreografia di quella notte. L'artista e lo scrittore che girano uno intorno all'altro come se fossero dentro il cerchio magico dell'alberello, portando in sé il disgusto delle definizioni.

Nel paesaggio del dopoguerra, Beckett e Giacometti appaiono monoliti grigi come polvere; essi per mezzo di solitudine ed enorme condensazione hanno perfezionato la loro straordinarietà. Benché su rive diverse, sono ambedue protagonisti delle rappresentazioni conclusive del moderno. Essi hanno tentato come esseri «anacronistici» di bandire dalla loro opera tutto ciò che sapeva di contemporaneo, lo scrittore forse con un successo più duraturo di quello dell'artista che crea forme. «... si può riflettere su di lui con molta difficoltà perché ha raggiunto ormai una forma definitiva. L'ultimo residuo di una grande vitalità lotta con la figura della morte»¹³.

Alcune delle statuette in bronzo di A. R. Penck della metà degli anni Ottanta fanno l'effetto non solo di personificazioni di una propria iconografia, ma risentono anche di forme e riferimenti a Brancusi e Giacometti. Quando Penck parla della «forma mortale» - un modo di fissare il lavoro artistico sul definitivo e sul proprio lavoro - è possibile riconoscervi il rifiuto e l'atteggiamento contrario di una generazione di artisti che a causa della propria biografia si assicurava la propria origine e nella sua opera rifletteva qualcosa di biografico e di contemporaneo - in questo caso un'impronta tedesco-germanica. Per Penck sono determinanti per la creazione di una scultura le condizioni e il luogo; la forma non può essere portata avanti fintanto che essa non si estrae dal processo vitale e dalla relazione con l'opera.

Si può anche pensare a Markus Lüpertz, alla scultura *Standbein-Spielbein* del 1982 e confrontarla con il bronzo di Giacometti *Das Bein* del 1958. Lüpertz prende il classico motivo del confronto armonico tra riposo e movimento, lo porta alla provocazione attraverso la frammentazione (Rodin) e con un lavoro di sgrossatura ed in parte dipingendo, struttura la scultura alla maniera anticlassica. Scultura come discorso sulla storia della scultura.

Gli scultori-pittori degli anni Ottanta approvano la tensione nell'arte, la storia e la tradizione, essi non si sentono né eremiti né santi folli e considerano l'impurità come una qualità provocatoria della loro arte.

Da Maurice Blanchot sappiamo che «l'uomo labirintico e desertico» può soffrire l'esperienza dell'infinità dello spazio trovandosi in una camera, esattamente come se fosse in giro per il mondo.

Cerchiamo comunque ancora Giacometti là dove si recava all'aperto; e lo troviamo nelle litografie per il volume *Paris sans fin*; nascono negli anni 1958-65 e sono eseguite con una tecnica che richiede rapidità di lavoro, che non offre possibilità di correzioni o di eccessi nel disegno e che quindi esclude dubbi e il desiderio di ricominciare da capo.

Naturalmente anche questo lavoro ha avuto le sue crisi, i suoi cambiamenti d'umore, ne sono venute fuori però 150 litografie che riproducono la Parigi di Giacometti, le tappe della sua vita, lo studio, la rue Hippolyte-Maindron, Montparnasse con i suoi caffè e restaurants, gli alberi di rue D'Alésia . C'è anche una «strada di periferia» vista dal sedile destro di un'auto; sono fogli d'album molto grafici

che riuniscono in sé la freschezza della spontaneità e l'abilità di raffigurazione. Essi raccontano della «voglia di Giacometti di disegnare Parigi», di lasciare ai posteri l'immagine scheletrica di luoghi, di spazi e di persone, di combinare percezioni e radiografie del mondo delle apparizioni.

Il fatto è che Giacometti disegnatore ci affascina sempre; questa attività era per l'artista irrinunciabile come il fatto di respirare, in essa si combinano un fortissimo riferimento alla tradizione e l'inventiva spontanea, l'atmosfera del privato e il concettualismo e Giacometti acquista qui la massima libertà e maestria.

Quest'artista per il quale lo spazio poteva essere percepito soltanto come rapporto delle cose tra di loro oppure come emanazione di quanto sta loro di fronte, per il quale la posizione di una tazza, del portacenere e di un pacchetto di sigarette sul tavolo poteva essere così inquietante da farlo stare per ore alla ricerca di nuove costellazioni, fino alla soluzione della questione, quest'artista, dicevamo, nel disegno poteva abbandonarsi al dettaglio ed al singolo oggetto, impossessarsene e frugarlo come un insetto. In questo lavoro egli trovava pace, persino una serena curiosità al di là del ben noto scetticismo.

«La paura mi prende per mano e mi guida; un guanto bianco, di filo; un guanto senza dita. Io amo, adoro la paura. Io quasi direi: quando essa è con me io non ho più paura!»¹⁴.

¹ Franz Meyer, *Alberto Giacometti. Eine Kunst existentieller Wirklichkeit*, Frauenfeld-Stuttgart 1968, p. 11.

² *Ibid.*, p. 23.

³ Brassai, *Ma dernière visite à Giacometti*, in Louis Aragon e altri, *Wege zu Giacometti*, München 1987, p. 180.

⁴ Citazione di Dieter Honisch, *Groß und klein bei Giacometti*, in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra, Nationalgalerie, Berlino e Staatsgalerie, Stoccarda, Berlin 1988, p. 101.

⁵ Jean Genet, *L'atelier de Alberto Giacometti*, *ibid.*, p. 365 sgg.

⁶ Gottfried Boehm, *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in Aragon e altri, *Wege zu Giacometti* cit., p. 66.

⁷ Genet, *L'atelier de Alberto Giacometti* cit., p. 365.

⁸ Ludwig Hohl, *Vom Arbeiten. Bild*, Frankfurt am Main 1978, p. 116.

⁹ Pierre Klossowski, *Die Ähnlichkeit*, Bern-Berlin 1986, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 119

¹¹ Alberto Giacometti, Henri Laurens, in Aragon e altri, *Wege zu Giacometti*, p. 133.

¹² James Lord, *Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk*, Bern-München-Wien 1987, p. 387.

¹³ A. R. Penck, *Sculptures*, catalogo della mostra, Galerie Maeght Lelong, Zürich 1986.

¹⁴ Osip Mandel'stam, *Das Rauschen der Zeit*, Zürich 1985, p. 240.